Алексей Федорович

ЛОСЕВ

ФОРМА СТИЛЬ ВЫРАЖЕНИЕ

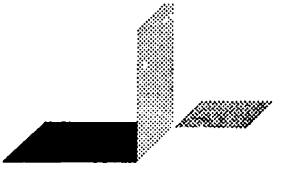
Алексей
Федорович

ЛОСЕВ

ФОРМА
СТИЛЬ
ВЫРАЖЕНИЕ

Алексей Федорович

ЛОСЕВ



ФОРМА
СТИЛЬ
ВЫРАЖЕНИЕ

Издательство «Мысль»
Москва 1995

ББК 87.3 (2)
Л 79

РЕДАКЦИЯ ПО ИЗДАНИЮ БИБЛИОТЕКИ
«ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ»

Федеральная целевая программа
книгоиздания России

Составление *А. А. Тахо-Годи*,
общая редакция *А. А. Тахо-Годи* и *И. И. Маханькова*

Гравюра выполнена *Ф. Домогацким*

Лосев А. Ф.

Л79 Форма — Стиль — Выражение/Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова.— М.: Мысль, 1995.— 944 с., 1 л. портр.

ISBN 5-244-00795-5

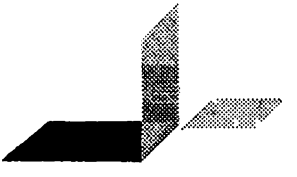
Настоящее издание представляет собой четвертую из серии книг, включающих ранние произведения А. Ф. Лосева. Ее составляют работы, посвященные проблемам художественного и музыкального творчества. Из них «О мироощущении Эсхила», «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера», «Очерк о музыке», «История эстетических учений» (Предисловие и Введение) публикуются впервые. Последняя работа замечательна содержащейся в ней откровенной самохарактеристикой автора, дающей ключ к пониманию А. Ф. Лосева — преподавателя, писателя и философа. В целом том демонстрирует глубину и размах устремлений молодого тогда ученого.

ББК 87.3(2)

© А. А. Тахо-Годи. 1995
© А. А. Тахо-Годи. Составление. 1995
© В. В. Бычков. Послесловие. Выражение невыразимого, или Рациональное в свете ratio. 1995
© М. М. Гамаюнов. Послесловие. «Союз музыки, философии, любви и монастыря». 1995
© Издательство «Мысль». Оформление. 1995

ISBN 5-244-00795-5

ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ



ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая небольшая работа пытается заполнить пробел, существующий в русской науке в области диалектического учения о художественной форме. В то время как диалектика коснулась уже очень многих научных областей, некоторые отделы наук и даже иные целые науки остаются до сих пор вдали от диалектического метода. К таким принадлежат прежде всего почти все отвлеченные науки вроде математики. И понятно — почему. Диалектика требует специального логического анализа всего научного материала в целом. Науки, где отвлеченный анализ и без того весьма развит, инстинктивно боятся дальнейших абстракций, и им кажется бесполезным нагромождать за выработанными формулами еще какие-то другие формулы, которые, не становясь, напр., математическими, претендуют, однако, на то, чтобы быть логическим основанием самой математики. То же случилось и с эстетикой. Там, где она оперирует с живой человеческой историей и с реальной психологией и физиологией, еще были сделаны кое-какие диалектические построения, да и то, собственно, не столько историко-художественные, сколько общеисторические. Здесь можно, взявши соответствующие диалектические схемы истории, попробовать уточнить их до того, чтобы они стали показательными и для сферы искусства. Но уже совсем дело будет плохо, если мы возьмем эстетику как дисциплину теоретическую. Сплошь и рядом лица, думающие, что они владеют диалектическим методом и даже фактически владеющие им в области исторических дисциплин, оказываются непроходимыми «формалистами» в области теоретической. Что исторический процесс развивается из противоречия, что противоречие — живая жизнь истории, это — довольно распространенное воззрение. Но что также и в теории, в математике, в логике, во всякой отвлеченной системе понятий противоречие есть

также источник живой жизни,— это усваивается уже с трудом. Тем не менее, раз диалектика есть метод универсальный, она не может иметь исключений нигде, ни в какой дисциплине. И ее-то я и хотел провести в эстетике. Всякому известно, что художественная форма указывает на некий «предмет» и как-то его «выражает». Возьмем хотя бы эту простейшую для эстетики пару понятий — «предмет» и «выражение». Формальной логике тут все ясно. «Предмет» — сам по себе, его «выражение» — само по себе. Однако для диалектики тут п р о т и в о р е ч и е, и не мертвое противоречие, но такое, которое из своей антиномической природы обязательно рождает живой синтез. Так и во всем.

До сих пор эстетику разрабатывали в наше время или слепо позитивистически, без привлечения диалектического метода, или абстрактно-метафизически, расслояя живую жизнь искусства на ряд мертвых схем и категорий. Мы должны отбросить и то и другое. Все наши категории должны быть строго логически обработанными, т. е. уже по одному этому строго отвлеченными. Но они в то же с а м о е время должны быть и живыми в своей отвлеченности, т. е. живущими как противоречие, т. е. как живой синтез, т. е. диалектически. Очень плохо, если наши категории будут поняты или слепо позитивистически, или абстрактно-метафизически. Когда я говорю, что форма имеет свой предмет, и этот предмет я не боюсь называть иной раз «предметной сущностью», то только желающие издеваться надо мной могут понять этот термин метафизически. Ведь когда я говорю, что с у щ н о с т ь этой вещи, напр. карандаша, есть то, что он является орудием письма при помощи графита, то тут только полоумные могут обвинять меня в метафизике. Раз вещь вообще есть, она имеет какой-то смысл; если вы не сможете указать смысла для данной вещи, то, значит, вы ничего о данной вещи сказать не можете. И тут одно из двух: или этой вещи совсем не существует, или она есть какая-нибудь вымученная абстракция, вроде кантовских вещей в себе. Но вещи существуют и имеют реальный смысл. Смысл, вообще говоря, и есть сущность, т. е. то самое, чем она является сама по себе. Только в этом смысле я и употребляю этот термин.

Диалектика — точнейшее знание, и диалектический метод — самый точный и надежный метод философии и науки. Но часто эта точность достигается тем, что предмет

становится до крайности отвлеченным и схематичным, весьма далеким от живой действительности и ее живого движения и борьбы. Как раз этим отличается и предлагаемая работа. В ней логический скелет искусства обнажен до последней степени, и это, разумеется, вовсе не потому, что в искусстве ничего и нет, кроме некоего логического скелета, но только потому, что захватывающая своею жизненностью стихия искусства всегда мешала распознать, проанализировать и формулировать эти его необходимые логические скрепы. В настоящем выпуске я без оглядки бросаюсь в море этой отвлеченной логики, для того чтобы в дальнейших выпусках, уже владея этим логическим слоем искусства, дать анализ и всех прочих слоев искусства. Кроме логического слоя искусство обладает вещным слоем, в широком смысле этого слова, включая физическую, физиологическую и психологическую действительность. Однако и это все для меня является абстракцией. Забыть логику в жертву физике так же глупо, как и забыть физику в жертву отвлеченной логике.

Подлинная стихия живого искусства есть бытие с о ц и а л ь н о е, по сравнению с которым абстрактна не только логика, но и физика, физиология и психология. Для меня существует социология пространства и времени, социология космоса и всего бытия, не говоря уже о социологическом понимании истории. Однако, чтобы грамотно работать в области прикладной математики, надо знать математику просто. И чтобы грамотно говорить о социологической эстетике, надо знать эстетику просто. Уже по предлагаемой книге видно, как мысль, начиная с общих логических установок, подошла к классификации художественных форм. В дальнейших выпусках отвлеченно сформулированные художественные формы должны пополниться содержанием живого социального бытия, и будет уже не просто, напр., пространственная форма, но пространственная форма как социологическая конструкция, и т. д. Но, повторяю, как бы я ни считал логику отвлеченным и схоластическим занятием, а социологию — реальным методом эстетики, все же я не считаю возможным сразу говорить обо всем, об искусстве во всей его жизненной гуще.

Нельзя прямо бросаться наблюдать затмение Солнца, без предварительного знания математики и механики, и — претендовать на научность. Конечно, для астронома математика есть абстракция, а солнечное затмение — подлин-

ная жизненно ощущаемая реальность. Но скажите, кто ближе в науке к «подлинной жизненно ощущаемой реальности» солнечного затмения, человек ли, не владеющий никакой математикой и механикой (и презирающий их на том основании, что все это — «абстракция» и «схоластика»), или астроном, который овладел этими «абстракциями» и умеет предсказывать затмения? Как бы эстетика ни была далека от астрономии, но и для нее всегда останется идеалом — иметь точнейшее знание о логической основе искусства, с одной стороны, и, с другой — так уметь применять эту логику, чтобы она была как бы самой же действительностью и чтобы действительность несла на себе ту же точность и ясность, что и логика.

Предлагаемый выпуск и есть эта отвлеченная логика. И потому нечего и критиковать его за отвлеченность. Иначе пришлось бы в руководствах по анатомии выбросить все отделы, трактующие о скелете человека, на том основании, что это не человек, а только его мертвая схема.

Предлагаемая работа — часть большого труда по систематической эстетике.

А. Лосев

Москва. $\frac{19}{6}$ *ноября 1926 г.*

I. ОСНОВНЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Феноменология есть конструирование эйдоса из его отдельных моментов. Феноменология того или иного множества вещей есть конструирование общего эйдоса, куда эти вещи входят как части. Диалектика есть конструирование эйдоса в его эйдетической же связи с другими эйдосами, так что данный эйдос возводится к более общему эйдосу не в качестве его части, но в качестве логически-категориального момента. Всякое искусство, а в том числе и поэзия, и музыка,— один из довольно отдаленных эйдосов, предполагающий уже немалое количество предварительно выведенных категорий. Если мы хотим сделать понятие поэзии или музыки и художественной формы в них насквозь ясным, надо посмотреть, как выводятся все предыдущие категории. Только тогда мы достигнем ясного и отчетливого знания о том, каким путем мы приходим к понятию художественной формы и какие категории должны функционировать, если искусство действительно мыслится. Поэтому, мы начинаем с самого начала.

1. ПЕРВАЯ ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ ТЕТРАКТИДА [1]

1. Мы еще ничего не знаем и ничего не утверждаем. Мы берем ***одно***. Что́ именно это одно — не важно, так как мы берем именно ***категорию*** одного, которая везде, во всех вещах, одна и та же. Мы тут получаем прежде всего 1) чистое одно, которое как таковое неразличимо и есть абсолютно неделимая единичность. Возьмите эти вот стоящие на столе часы. Хотя ***фактически*** они состоят из многих частей, но по ***смыслу*** они — некая единичность, ни на что другое больше не делимая. Возьмите теперь все вещи, из которых состоит мир. Мысль требует, чтобы они были прежде всего чем-то неразличимым одним, единичностью, чтобы все сущее в нем слилось в сверх-сущее, в перво-

единое, которое есть уже ни на что более не делимая индивидуальность и сплошность. Если мы берем бытие целиком, то ему уже не от чего отличаться и, значит, оно не имеет никаких границ; значит, оно — выше границ, выше очертания, выше смысла, выше знания, выше бытия. Такова единичность мира в целом, такова единичность и каждой вещи в отдельности (в отношении к отдельным частям вещи). Итак, начало диалектики — *немыслимость*, вышемыслимость, абсолютная единичность, которая не есть ни то, ни то и ни это, вообще никакая отдельная вещь, но — потенция всех вещей и категорий [2].

2. Однако остаться на почве немыслимой, вышебытийственной, лишь потенциально определяемой сущности, значило бы впасть в метафизический агностицизм, в дуалистическое учение «о вещах в себе». Мысль, требуя вначале немыслимости, тотчас же требует ***полагания*** этого одного, требует ***бытия*** этого одного. Одно уже не есть *одно*, но оно еще и *есть*. Когда одно есть только ***одно*** и — больше ничто, оно — вовсе не одно и есть вообще ничто, поскольку ни от чего не отличается. Но вот одно ***есть*** одно, одно ***существует***. Что это значит? Это значит, что оно отличается от иного, очерчивается в своей границе, становится ***чем-то***, ***определяется***, осмысляется, оформляется. Отныне оно не просто неделимое одно, но еще и раздельное многое, ибо — принявшее границу. Оно — получило очертание и, значит, осмысление. Оно стало чем-то определенным и, значит, бытием. Это — та единичность, которая дана как раздельная множественность [3].

3. Можно ли остановиться на этом? Нет, диалектика идет дальше, пользуясь своим основным методом противоречия. Мы начали с фиксирования некоей точки, некоего одного, единичности. Потом мы нашли, что эта единичность есть уже не единичность, а множественность. Там, где абстрактная мысль становится в тупик,— как раз и начинается подлинное поприще диалектики. *Одно есть одно и многое.* Этот тезис и антитезис должны быть воссоединены в одном синтезе,— новой категории, которая уже не есть ни одно только, ни только многое. Как это происходит? Одно стало многим только лишь благодаря тому, что мы противопоставили его «иному». «*Иное*» не есть какое-то новое одно, ибо тогда первое одно, с которого мы начали, уже не было бы одним просто, а было бы одним из многого. Тем не менее мы принуждены были утвердить

одно как некую всеохватывающую единичность, помимо которой ничего «иного» нет. Теперь мы эту абсолютную единичность противопоставляем «иному»: ясно, что «иное» не есть какое-нибудь новое одно, но есть только лишь момент в первоначальном одном. Что это за момент? [4] Он, сказали мы, ***иное***. Это значит, что он именно не-одно, как, разумеется, не есть он и многое, ибо многое как таковое есть тоже некое одно. Оно — ***только это чистое иное***, *чистая инаковость*, чистое не-одно,— не в смысле нового одного, а в смысле какого-то принципа того же самого первоначального одного. ***Это есть становление одного.*** *Одно само есть иное иного* и, следовательно, само вмещает в себе свое иное, т. е. есть *становящееся* одно [5] Тут и находится искомый нами синтез тезиса одного с антитезисом многого и, стало быть, иного. В самом деле, становление ***требует***, чтобы было становящееся, совершенно тождественное во всех моментах своего становления, ибо иначе нечему будет и становиться. С другой стороны, становление требует, чтобы становящееся было все время иным и иным, ибо только так может осуществиться само становление. Значит, становление есть диалектический синтез одного (чистой бытийственности как таковой) и иного (принципа множественной бытийственности вообще). Необходимо при этом отдавать себе строжайший отчет в своеобразии этого третьего момента в сравнении с первыми двумя. Первый — выше всякого бытия и знания, выше определения. Второй есть полная и устойчивая определенность и расчлененность. Третий есть новое отсутствие расчлененности, но уже не в смысле неподвижной единичности, а в смысле подвижности становления. Если второе начало есть нечто *логически* расчлененное, то третье начало мы можем считать *алогическим* расчленением; и если второе начало есть абсолютная координированная раздельность и определенность, то третье начало есть сплошность и непрерывность становления в сфере этой раздельности. Стало быть, это — алогическое становление. Но так как третье начало — синтез первых двух, а второе — раздельность и осмысленность, то последний момент содержится все-таки в третьем начале, и потому третье начало есть *алогическое становление логически раздельного единства* [6].

4. Становление есть синтез одного и иного. Одно, противоставши иному, стало многим. Многое, противоставши

иному, стало становлением. Чем теперь окажется само становление, если ***оно*** потребует ***своего*** иного? Ведь по выведенному нами основному закону диалектики всякое диалектическое определение совершается через противопоставление иному и последующий синтез с ним. Пусть теперь мы хотим ***диалектически определить*** само становление. Для этого мы его противопоставляем его же собственному иному. Чего же требует становление, согласно этим установкам? Оно требует ***ставшего***, ***факта***, ***наличности***, которая бы *несла* на себе становление. Как иное, принимая на себя одно, становится многим, и как иное, принимая на себя многое, превращается в становление, так иное, принимая на себя становление, необходимейшим образом есть *ставшее*, то, что́ именно становится. Но, неся на себе третье начало, ***факт*** несет на себе и весь триадный смысл целиком [7]

5. Тут кончается необходимое диалектическое определение мыслимого вообще. Разумеется, диалектика этим далеко еще не исчерпана. Но мы сейчас же покажем, что установленной тетрактидой дано ***необходимое*** и в себе ***вполне законченное*** определение мыслимого и сущего вообще. Дальнейшие категории диалектики отличаются от первой тетрактиды как новый особый отдел категорий. В самом деле, пользуясь обычным методом диалектического перехода, мы должны задавать вопрос: что сделается с «иным», если мы его рассмотрим как приявшее наш четвертый принцип, т. е. факт? Факт противопоставляется своему иному. Как многое было дроблением одного ввиду привхождения инаковости, как, далее, становление было по тому же самому дроблением многого, и как, наконец, факт есть в каждый момент становления тот же самый нестановящийся факт и потому беднее творчески нарастающего становления,— так точно то новое, чего мы диалектически ищем после первой тетрактиды, будет не чем иным, как *дроблением* факта, ***распадением*** факта, тем или иным частичным его проявлением. Не входя в формулировку этих новых категорий, мы уже заранее видим, что все новое будет только частичным отражением первой тетрактиды и что, следовательно, первая тетрактида есть действительно нечто самостоятельное и законченное. Поэтому на ней можно и ограничить диалектическое выведение мыслимости вообще.

Однако имеется еще одна категория, которая есть как

бы некоторый выход за пределы первой тетрактиды и которой нам необходимо коснуться, так как она начинает играть первенствующую роль именно в проблеме художественной формы. Сводится она к следующему.

6. Тетрактида — в себе закончена. Дальнейшее было бы уже исследованием ее частичных и ущербных моментов. Однако вовсе нет никакой необходимости заговаривать после вывода первой тетрактиды тотчас же об ее ином, поскольку последнее мыслится приявшим в той или другой степени первую тетрактиду. Мысля иное к данной категории, мы, как установлено выше, действительно всегда переходим к ограничению данной категории и, следовательно, к принципиальному или реальному осуществлению данной категории как ограниченной и, далее, с этой точки зрения ущербной. Но вместо этого вполне возможно и ***не переходить*** реально к последующим категориям и не реализировать новых категорий при помощи достигнутой, а можно просто мыслить данную категорию как ***только соотнесенную с иным***, как бы окутанную этим иным. Это значило бы рассматривать достигнутую диалектическую категорию — как возможность, потенцию и принцип всевозможных воплощений данной категории в дальнейшем ином. Это значило бы перейти от факта, несущего на себе триадный смысл, к ***его выражению***, или *форме*. Выражение факта есть факт, отличенный от окружающего его иного. Выражение не есть смысл, ибо смысл (наше второе начало) предполагает иное только ***внутри себя***; он — самораздельность, рассматриваемая сама в себе. Выражение, или форма, есть смысл, предполагающий иное ***вне себя***, соотнесенный с иным, которое его ***окружает***; он — самораздельность, рассматриваемая с точки зрения иного, привходящего извне. Что значит, что данная вещь ***выражает*** что-нибудь? Это значит, что на данной вещи почиет ***смысл*** чего-нибудь, в данной вещи воплощен смысл чего-нибудь. Но для этого необходимо, чтобы было выражение вообще, как то, что implicite содержит в себе бесконечное количество всяких своих воплощений и оформлений в бесконечных видах. Это и есть то выражение, или форма, о котором мы говорим, т. е. смысл, вышедший за пределы своей раздельности и соотнесенный с внешней инаковостью, но еще конкретно ни во что не воплотившийся, хотя и могущий уже воплотиться во все. Тут он дан пока только как своя собственная воплощенность — в себе же самом, как пре-

дел и, след., потенция всех возможных воплощений. Согласно общей диалектической антиномике, мы здесь можем формулировать взаимоотношение определенной выше сущности тетрактиды и ее выражения.

Тезис. Выражение, или форма, сущности по своему ***факту*** и бытию ничем не отличается от самой сущности; это — единый факт сущности. ***Выражение неотделимо от сущности и потому есть сама сущность.***

Антитезис. ***Выражение***, или форма, сущности ***отлично от сущности***, так как предполагает нечто иное, что есть кроме сущности (и в чем она является).

Синтез. Выражение, или форма, сущности есть ***становящаяся в ином*** сущность, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями. Она — потенция и залог всяческого функционирования сущности и вовне. Она — твердо очерченный лик сущности, в котором отождествлен логический смысл с его алогической явленностью и данностью. Говоря вообще, выражение есть *символ.*

В то время как феноменология оказывается бессильной диалектически объяснить взаимоотношение смысла и факта, факта и выражения, смысла и выражения, оставляя все это в чисто описательной нетронутости, диалектика дает всему этому полное объяснение, чуждое всякой метафизики и натурализма,— чисто смысловое же и уже не формально-логическое, но антиномическое объяснение [8]

2. НЕОБХОДИМЫЕ ДИАЛЕКТИЧЕСКИЕ ДЕТАЛИ В КОНСТРУКЦИИ ТЕТРАКТИДЫ

В конструированной нами тетрактиде многое очерчено слишком общо и заслуживает детализации.

1. Необходимо прежде всего точнее обследовать второе начало тетрактиды. Мы о нем сказали просто, что оно — многое. Это — можно выразить гораздо более точно. Тут скрыто несколько вполне определенных категорий, которые необходимо точно формулировать.

Прежде всего, мы начинали с фиксирования одного, т. е. с ***различения***. ***Различие*** — вот первая категория, без которой ни в каком случае не может обойтись второе начало. Это ясно всякому без доказательств. Или все слито в одну точку, и тогда нельзя говорить о множественности и расчлененности, или мы говорим о множественности и расчленении, и тогда — пользуемся категорией различия.

Но вот в одном мы различаем одну и другую точку. Достаточно ли это? Достаточно ли ***просто*** различать? Разумеется, нет. Если бы две точки были бы просто ***только*** различны, то их нельзя было бы считать и, следовательно, возводить к единству, т. е. нельзя было бы говорить о многом, ибо последнее не есть просто разное. Две точки должны быть и различны, и ***тождественны*** одна с другою. Когда мы говорим вообще о двух, трех и т. д., мы мыслим, что каждый член, каждая единица не просто единица, но она несет на себе смысловую энергию целого, т. е. двух, трех и т. д. Пусть мы имеем карандаш и перо. Если для нас это именно многое, т. е. определенная группа вещей, то карандаш, входя в эту группу как карандаш, рассматривается нами уже не просто в своем различии с пером, не просто в своей карандашности, но и в том, что́ именно заставляет карандаш входить в нашу цельную группу. Целое группы должно одинаково пребывать и на карандаше и на пере. А это значит, что карандаш, поскольку он входит как элемент в целое с пером, не только различен с пером, но и тождествен с ним. Поэтому, чтобы было многое цельное, необходима также категория тождества.

Достаточно ли теперь этих двух категорий для конструкции второго начала, т. е. конструкции общей категории смысла? Оказывается, что и их недостаточно. Мы имеем различие и тождество. Но как мы пришли к этим категориям? Не предполагает ли различие, что уже ***есть то, что именно различно***, и не предполагает ли тождество, что есть нечто ***такое, что именно тождественно***? Не предполагают ли категории различия и тождества, далее, каких-то предварительных ***актов полагания*** того, что́ именно различно и тождественно? Разумеется, сначала мы должны ***полагать*** нечто, потом полагать нечто ***еще раз*** и только тогда уже судить о том, различны ли или тождественны эти два полагания. Другими словами, мы сначала ***полагаем*** нечто ***покоящееся***, ***твердое***, затем ***переходим*** к иному, ***движемся*** к иному, т. е. мы постулируем категории ***покоя*** и ***движения***, причем, конечно, не пространственно-временного, но именно ***смыслового*** покоя и движения, покоя и движения умного, в уме. Если бы не было этих категорий,— не было того, что́ именно различается, ибо оно не было бы положено мыслью. И наконец, когда мы имеем и акты мысленного полагания, и связанное с ними различие и тождество, мы получаем в завершенной форме то,

что́ положено и что́ тождественно-различно, т. е. получаем ***самое оформление***, *сущее*, ***сущее в мысли***, *единичность*. Мы ведь можем сколько угодно полагать в мысли и сколько угодно устанавливать отношений различия тождества. Если мы говорим о какой-нибудь вполне определенной и законченной мысли, то мы должны зафиксировать и какое-нибудь определенное число наших полаганий. Полагание мыслью должно обладать характером определенности, единичности, ограниченности, очерченности и четкости оформления. Отсюда еще одна категория второго начала тетрактиды, как бы обнимающая в одно целое все остальные четыре категории и как бы конструирующая то, что мысль становится не бесконечно-расплывчатой, но оформленно-сущей. Это — категория ***сущего***, или, что все равно, категория ***единичности*** (хотя тут дело не в численности, но в том, что имеется именно нечто, некий смысл, некое сущее). Не нужно смешивать эту единичность с той первоединичностью, которую представляет собою первое начало. Первое начало есть единичность ***просто***, т. е. единичность одного и ***иного***, т. е. и становления, и факта, и потому ей уже не от чего отличаться и, стало быть, остается только быть абсолютной неразличимостью. То же сущее и та же единичность, о которой мы говорим в отношении ко второму началу, есть единичность не одного или иного, но единичность только одного, единичность тех оформлений и осмыслений, которые находятся в сфере самого одного, но никак не в сфере окружающего его иного, т. е. не в сфере становления и не в сфере факта. Это — единичность смысла как смысла, определенная граница и совокупность того или иного числа тождественно-различных полаганий мысли. Это — представитель первой и общей единичности в каждом отдельном множестве.

Итак, мы диалектически вывели пять основных категорий смысловой сферы, или второго начала тетрактиды,— сущее (нечто, единичное), покой, движение, тождество, различие. ***Смысл*** есть, стало быть, ***подвижной покой самотождественного различия, данный как сущее,*** или ***сущее, единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия***. Это и есть *эйдос* сущего, или эйдос как сущее [9].

2. Можно удивляться, как бьется современная феноменологическая мысль, не будучи в силах дать точное определение смысла, или эйдоса, целого [10]. Одно из наиболее

частых «определений» гласит, что «целое всегда больше суммы своих частей». Можно ли считать столь неопределенную формулировку строго научной? Можно ли иметь в виду что-нибудь определенное, когда говорят о каком-то «больше»? Возможно придумать бесконечное количество вещей, которые будут «больше суммы частей», и, конечно, таким методом никакого определения эйдоса мы не получим. Напротив того, в нашем определении секрет этого «больше» дается и раскрывается с предельной категорической точностью. Тут — целая система диалектических антиномий, раскрывающих всю сущность отношения, царящего между целым, единичным, многим и частью. Так, единичность тождественна с собою и с иным и различна с собою и иным, покоится в себе и в ином и движется в себе и в ином, суща и не суща. Этим и рисуется полностью взаимоотношение целого и части и вскрывается, в каком смысле целое больше части и даже в каком меньше ее. Однако полностью формулировать все антиномии смысла входит в задачи более общего исследования, и мы формулируем их в дальнейшем, хотя и только в применении к художественной форме.

Другой недостаток, доходящий до беспомощности, в современной феноменологии, это — неспособность дать определение эйдоса как именно ***явленной*** сущности. Говорят, например, что эйдос дан интуитивно, непосредственно. Говорят об эйдетическом созерцании, узрении, о беспредпосылочности эйдоса, об его непосредственной данности, об его до-методичности, до-теоретичности. Все это верно, но все это неточно и недостаточно. В особенности дело затемняется, когда говорят о созерцании, интуиции, непосредственном узрении. Тут привносятся или по крайней мере вызываются в памяти различные субъективистические конструкции, которые могут только погубить все дело феноменологии. Между тем всмотримся в наше определение эйдоса. Каждый момент его, будучи отличным от другого момента и от целого, в то же время ***тождествен*** с ними; кроме того, все это дано как некая единичность. Следовательно, данная, неповторимая единичность дана сразу и сама собой, и в каждой части, так что сразу она охватывается и как различие, и как тождество. Таким образом, уже в ***самом определении эйдоса заложена его интеллектуальная воззрительность*** и нет никакой нужды говорить еще о необходимости каких-то созерцаний или интуиций.

Это было бы ненужным усложнением, уводящим от четкого и ясного понятия эйдоса.

Необходимо, наконец, отметить, что диалектика пяти категорий дает возможность и четкой формулировки тех пластов эйдоса, о которых мы раньше могли говорить только описательно-феноменологически. А именно, 1) ***единичность*** 2) ***подвижного*** 3) ***покоя*** 4) ***самотождественного*** 5) ***различия***, 6) ***рассмотренная специально с точки зрения самотождественного различия, есть*** «*топос*»; 6) ***рассмотренная с точки зрения подвижного покоя, есть схема,*** «*множество*» (***в смысле Кантора***), или ***эйдетическое число, число как эйдос.*** 6) ***Об эйдосе мы уже говорили. Он — те же пять категорий, рассмотренные в целом как единичность. Это — эйдос в узком смысле слова.***

3. Параллельно с категориальным выяснением второго начала выясняется и категориальная детализация третьего и четвертого начал тетрактиды.

Третье начало есть второе начало, данное, однако, как становление. Стало быть, ему присущи те же категории, но отработанные в смысле категории становления. Другими словами, третье начало дает: 1) становящуюся схему, 2) становящийся топос, 3) становящийся эйдос. Или: мы получаем алогическое становление, данное как единичность, как подвижной покой и как самотождественное различие. Так как четвертое начало — факт и носитель триадного смысла, то оно — носитель алогического становления, или алогически ставшее, данное опять-таки или как единичность, или как подвижной покой, или как самотождественное различие. Факт — иное смысла; факт — носитель смысла, ставший смысл. Поэтому категории факта — ***иные*** в сравнении с категориями всего триадного смысла; они суть — соответствующие аналоги тех или иных категорий триадного смысла.

4. В кратком виде всю диалектическую систему основных категорий можно выразить так [11].

I. ***Первое*** начало тетрактиды как таковое выше определения и выше сущности, ибо есть некая неделимая точка индивидуальности. Это, стало быть, и не категория, но лишь принцип категориальности вообще.

II. ***Второе*** начало дает:

1. эйдос,
2. топос,
3. число («схема», «множество», «Menge»).

III. ***Третье*** начало, алогическое становление, соответственно дает:

1. величину,
2. пространство (чистое, т. н. идеальное, геометрическое),
3. время (чистое).

IV. ***Четвертое*** начало, «факт», «наличность», соответственно дает:

A) при воплощении только второго начала:
   1. вещь,
   2. качество,
   3. количество;

B) при воплощении только третьего начала:
   1. тело,
   2. место,
   3. движение;

C) при воплощении только первого начала:
   1. массу,
   2. объем,
   3. плотность.

Отсюда ясной становится диалектическая структура каждой из этих категорий. Формулируем для примера только некоторые.

Пространство есть алогическое становление топоса. Подставляя соответствующие более подробные категории, получаем: пространство есть алогическое становление единичности подвижного покоя самотождественного различия, данного как самотождественное различие. Или: пространство есть единичность (нечто, сущее) подвижного покоя самотождественного различия, данная как свое алогическое становление и рассмотренная в сфере этого последнего как самотождественное различие.

Время есть алогическое становление «схемы», числа, или — алогическое становление единичности подвижного покоя самотождественного различия, данной как подвижной покой. Или: время есть единичность (нечто, сущее) подвижного покоя самотождественного различия, данная как алогическое становление в рассмотрении этого последнего с точки зрения его подвижного покоя.

Вещь есть факт, или наличность (точнее, гипостазированная инаковость) эйдоса, или — гипостазированная инаковость единичности подвижного покоя самотождественного различия, данная как единичность же. Или вещь

есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как своя гипостазированная инаковость и рассмотренная в этой последней с точки зрения единичности же.

Владея диалектическим методом, легко можно было бы дать определение и всех остальных категорий.

5. Мы еще ничего не сказали о ***выражении*** факта, или об его ***форме***, которое также получает свою специфическую категориальную характеристику в связи с только что данными феноменолого-диалектическими формулировками категориальной природы факта. Однако, прежде чем сделать это, необходимо рассмотреть первую тетрактиду еще с одной стороны. Для настоящего момента нашего исследования достаточно знать пока лишь то, что форма как выражение не есть ни эйдос, ни какая-нибудь категория, входящая в его диалектический состав. Чтобы получить *выражение*, надо к эйдосу отнестись уже как к чему-то законченному и целому и уже не задавать вопросов об его существе. Выражение есть та стихия, которая получается в результате *воплощения* (принципиального или фактического) всего эйдоса в инобытийной сфере. Выражение есть *синтез эйдоса и его инобытия*, и, поскольку эйдос есть прежде всего смысл,— выражение есть *тождество логического и алогического*. Выражение, или форма, есть сделанность, отработанность, данность логического средствами алогического. В выражении нет ничего, кроме смысла, но этот смысл дан алогически. И нет тут ничего, кроме алогически-материального, но это последнее имеет здесь природу чистого смысла. Отсюда — *символическая* природа всякого выражения.

Однако выражению и посвящена вся наша работа, и потому здесь мы ограничимся пока этими вступительными замечаниями, обратившись сначала еще к одному разрезу выведенной выше тетрактиды.

3. ТЕТРАКТИДА КАК ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

1. До сих пор мы поступали так, что вся эйдология строилась нами самими, т. е. каким-то определенным субъектом, существующим в данное время и в данном месте. Относится ли это все к ***смыслу*** тетрактиды? Относится ли к самому смыслу смысла, что мы его ***конструировали***? Сказано ли в чистом смысле, что он конструирован таким-то

«человеком», в такое-то время и при таких-то обстоятельствах и т. д.? ***Конечно, нет.*** Было бы верхом всякого субъективизма и психологизма и верхом разрушения чистоты феноменолого-диалектического метода, если бы мы вдруг, откуда ни возьмись, навязали бы смыслу субъективистическое и случайное происхождение, разрушающее его самодовлеющую природу. Это было бы оргией произвольной метафизики, приводящей к полному аннулированию смысла как смысла. Итак, *не мы* конструируем и сознаем смысл, *не мы* производим в нем смысловые расчленения и соединения. Конечно, *и* мы. Но не ***только*** мы, и, поскольку — мы, это не относится к природе смысла. ***Смысл мыслится как сам в себе производящий расчленения и соединения, как сам относящий себя к иному и иное к себе, как сам с собою самосоотносящийся. Тетрактида смысла сама самосоотносится,*** и без этого нет полного понятия тетрактиды. ***Она сама дана себе в полной адеквации.*** Конечно, она дана и нам, как может быть данной и любому живому существу. Но, прежде чем быть данной кому-нибудь или чему-нибудь и быть так-то и так-то данной, она должна быть дана вообще, целиком, сразу, и прежде всего — самой себе. В этом и заключается феноменолого-диалектическая природа сознания. *Сознание, интеллигенция есть соотнесенность смысла с самим собой.* Это—то обстоятельство, что смысл дан сам себе так, как он дан вообще, и дан в том, что он есть вообще, сам по себе. Смысл сам в себе производит различение, отождествление и т. д. Он — ***для себя*** то, что он есть вообще [12]. И эта самосоотнесенность, самосозерцательность, адекватная самоданность разлита по всей тетрактиде, по всем четырем началам ее и получает везде соответствующую характеристику в связи с диалектическими особенностями каждого из четырех начал.

В первом начале тетрактиды соотнесенность есть *экстаз* самозабвения все вобравшего в себя смысла, во втором начале она — *адекватная и неподвижная данность координированной раздельности самой себе*, в третьем она — *алогическое становление этой самоданности* и в четвертом — *факт* и носитель самоданности.

2. а) Итак, сначала пред нами первая (после экстаза) ступень интеллигенции. Смысл, эйдос, или тетрактида, сама соотносит себя с собою, т. е. сама находит себя определенным образом ограниченной. Чтобы определить, надо ограничить; иначе предмет определения, не имея границы,

расплывается в беспредельность. И вот, тетрактида, соотнося себя с собой, т. е. полагая себя как себя, находит себя определенной и ограниченной через некое инобытие. В этом и заключается сущность первой оформленной ступени интеллигенции — ***познания.***

Познание ***есть полагание, утверждение себя как определенного через инобытие*** [13].

b) Необходимо яснейшим образом представлять себе сущность этого первого диалектического этапа оформленной интеллигенции. Он, очевидно, соответствует второму моменту вне-интеллигентной тетрактиды, ибо первый момент, как сверх-сущий, не может относиться к чистой интеллигенции. Первый момент, т. е. ***то одно***, которое есть настолько одно, что уже не различается внутри себя и есть в этом смысле абсолютная точка, и которое настолько одно, что охватывает уже и всякое возможное свое инобытие и есть также и в этом смысле абсолютно единая точка, этот момент — с точки зрения интеллигенции — будет, очевидно, ***полным познавательным тождеством познанного и познающего, одного и иного.*** В интеллигенции ведь одно как смысл уже не будет просто одним; оно будет одним ***интеллигенции***, т. е. одним, полагающим самого себя как смысл, т. е. оно будет необходимым образом то, ***откуда*** идет интеллигенция,— ***субъектом*** или ***объектом.*** И вот, первый момент тетрактиды, будучи неразличимым тождеством одного и иного, логического и алогического, в интеллигенции явится ***тождеством субъекта и объекта***, т. е. когда субъект, порождая из себя свой объект, в то же время оказывается объектом, которым порождается сам субъект, и в этом неразличимом тождестве гаснет всякая познавательная противоположность, всякий ***предмет*** знания как именно *предмет*, всякое разделение и ограничение. Это, очевидно, есть *экстаз*,— категория, как видим, диалектически совершенно необходимая и логически совершенно ясная в своей категориальной структуре. *Экстаз* ***есть такое соотношение с самим собою, когда соотносящее оказывается абсолютным тождеством с самим собою и со всем иным, что́ является соотносимым***; или экстаз есть *полагание себя как тождества бытия с инобытием* [14].

c) Вот от этой супра-интеллигентной ступени, являющейся как интеллигентная модификация первого начала тетрактиды, мы и отличаем ***познание***, являющееся как интеллигентная модификация ***второго*** начала тетрактиды,

когда оно дано уже не как абсолютная неразличимость, но как едино-раздельное, оформленное множество, с четкими подразделениями как внутри себя, так и вне себя. Но вспомним диалектическую сущность эйдоса. Сущее, чтобы быть, предполагает инобытие; и эйдос, как категориально упорядоченное сущее, также предполагает инобытие. Но мыслим ли мы чистый эйдос как вобравший ***в себя*** свое ***инобытие***? И — тем более — мыслим ли мы эйдос как нечто, положившее себе свое инобытие? Конечно, нет. Эйдос есть законченная структура сущего ***при*** условии, что есть окружающее его инобытие, от которого он отличается. Это значит, что эйдос тут мыслится не определяющим себя всецело, но — получающим свое определение, отграничение и оформление,— от инобытия, которое при этом мыслится самостоятельным. Разумеется, мы хорошо знаем, что инобытие ни с какой стороны не является самостоятельным началом, и если так оказалось сейчас, то это значит, что мы еще не закончили нашего диалектического пути и что должна быть выведена такая категория, которая покроет эту самостоятельность инобытия. Однако, находясь на стадии чистого эйдоса, мы такой категории еще не имеем; и мы продолжаем говорить, что эйдос получает свое оформление от окружающего его, как бы самостоятельного инобытия. Все это мы должны понимать еще до интеллигенции. Но что теперь получится при интеллигентной модификации этого второго начала тетрактиды, или эйдоса? Интеллигенция есть самоотнесенность, т. е. полагание себя как себя, утверждение себя тем же самым для себя, чем являешься вообще, сам по себе. Следовательно, эйдос, как интеллигенция, есть полагание себя для себя тем, чем эйдос является сам по себе, т. е. ***определенным и оформленным через инобытие.*** Интеллигенция эйдоса есть полагание себя как себя при условии, что есть какое-то инобытие, которым обусловливается это полагание. Я полагаю и утверждаю себя, но тут же нахожу себя определенным не через меня же, но через инобытие. Я фиксирую границы и оформление себя как себя, и — вижу, что меня определило инобытие, т. е. мое самосоотнесение превращается в фиксацию инобытия, поскольку оно определяет меня в моем самосоотнесении. В этом и заключается тайна и вместе диалектическое раскрытие ***познания.***

d) В познании мы фиксируем то, что является для нас

иным, инобытием, ибо если бы не было этого инобытия, то я, познающий, отождествился бы с познаваемым предметом и познание не осуществилось бы. Итак, в познании есть обязательно познающее *и* познаваемое. Но это не все. Если бы познающее при этом оставалось само по себе, в своей абсолютной изолированности, а познаваемое также оставалось бы самим собой, в своей абсолютной самостоятельности, то познание, конечно, не могло бы осуществиться. Надо, чтобы то и другое было не только различно друг от друга, но и ***тождественно*** одно с другим, т. е. чтобы познающее оказалось с какой-то стороны и познаваемым и познаваемое — с какой-то стороны и познающим. При этом необходимо, чтобы не только ***вообще***, ***в разное время*** происходило такое отождествление, напр., так, что я сейчас был познающим, когда познавал вот этот предмет, а ***потом***, обративши свое познание на ***себя***, стал ***познаваемым*** для себя. Нет, для осуществления познания необходимо, чтобы я оказывался познаваемым именно в те *самые моменты*, когда я познаю что-нибудь другое, не себя, т. е. чтобы тождество познаваемого и познающего было не только в разных отношениях (тождество в разных отношениях и с разных точек зрения не есть ведь никакое тождество, а только одно абсолютное различие), но и — ***в одном и том же отношении***. Я познаю эту статуэтку. Что это значит? Это значит, что я утверждаю какое-то существование этой статуэтки как чего-то отличного от меня, но так утверждаю, что в то же время она находится и во мне, и нужно сказать, что именно *я* ее утверждаю. Что же получается? Получается, что я утверждаю себя самого и знаю, что это именно я утверждаю и утверждаю именно себя (самосоотнесенность), но так утверждаю и постольку утверждаю, поскольку это надо для того, чтобы утверждать существование статуэтки. Другими словами, я утвердил себя и соотнес себя с собою, но это соотнесение оказалось всецело определенным и оформленным через данную статуэтку. Вот это и значит, что познание есть полагание себя как определенного через инобытие, или — соотнесение с собою, когда последнее определено через инобытие. Познание есть самосоотнесение, так что, казалось бы, предметом его и должно являться самопознающее, а тем не менее познаваемое оказывается отнесенным в инобытие, так как только инобытие мыслится здесь как начало определяющее. Познание есть такое самосоотне-

сение, когда соотносящее себя с собою же совершает это соотнесение так, что оно как соотносимое является инобытийным, внешним к себе как соотносящему [15].

3. а) Но, разумеется, это далеко еще не все. Смысл дан сам себе, адекватно созерцает сам себя, полагая определение от инобытия, т. е. относя себя как предмет познания — в инобытие. Может ли диалектика остановиться на этом? Смысл произвел в себе различение, отождествление и т. д.; словом, он родил из себя все вышеупомянутые категории, которые в эмпирической обстановке вывели мы, являющиеся определенным эмпирическим субъектом. Это значит, что ***смысл отличил себя самого от себя же самого и от всего иного.*** Давая себя себе же, он сам определяет себя как себя же, сам отличает себя от себя же, внутри себя, полагая при этом, что эти определения и отличения находятся в зависимости от инобытия. Диалектика требует определения через проведение смысловой границы с «иным». Смысл с этой точки зрения и определяет себя, т. е. проводит в себе границу с «иным», находит в себе иное. Но сначала граница эта мыслится зависимой от инобытия. Смысл приходит к адекватному самосознанию, когда он весь целиком оказывается сразу и навсегда данным самому себе, хотя бы и через инобытие. Но, как мы знаем, диалектика тотчас же требует и синтеза антиномических установок. Необходим синтез полагания себя как себя и полагания себя как определенного через инобытие.

Вспомним, как мы двигались раньше после получения категории эйдоса. Эйдос предполагал вокруг себя самостоятельное инобытие. Но ведь этого не могло быть раз навсегда, без перехода в следующие категории. Надо было мыслить себе эйдос так, чтобы инобытие оказалось началом не самостоятельным и вне-эйдетическим, но чтобы оно оказалось ***самим*** же эйдосом, чтобы это инобытие оказалось внутри самого же эйдоса. Одно есть, видели мы, одно иного, но ведь *оно есть в свою очередь иное для этого иного.* Оно — тоже иное. И, значит, синтез уже готов. Одно и есть иное. Надо только подыскать в языке соответствующий термин, который бы указывал на это тождество одного и иного. Таково, видели мы, ***становление.*** В становлении инобытие уже не есть нечто самостоятельное, но тут ***оно — имманентно*** стихии самого эйдоса. Становление — сразу и одно и иное, и сущее и не-сущее, и эйдос и инобытие. В нем эйдос уже не предполагает инобытия как

чего-то отличного от себя, но тут он сам полагает свое инобытие. Тут одно и иное сразу даны как нечто целое. Все это нужно перевести на язык интеллигенции.

b) Стало быть, интеллигенция должна быть *становящейся.* Интеллигенция есть самосоотнесенность. Эта самосоотнесенность должна быть сплошно и алогично становящейся. В познании мы имели твердо очерченный предмет знания. Этот предмет теперь должен мыслиться алогически становящимся и иррационально текучим. В познании познающее было разделенным и твердо очерченным субъектом. Тут, в становящейся интеллигенции, оно должно быть сплошно и неразличимо текучим и непрерывно становящимся. Получается как бы новое отождествление бытия и небытия, одного и иного, подобное экстазу супра-интеллигентного момента, но это тождество тут оказывается ***развернутым***, хотя и не вполне,— ***развертывающимся***; тут уже видно, что́ с чем сливается, и тут именно — ***слияние***, в то время как там не было ни того, что́ сливается, ни самого слияния; там была одна абсолютная и неразличимая точка. Итак, смысл тут вобрал в себя свое инобытие; он как бы сдвинулся с места. В познании инобытие твердой границей окаймляло смысл. В познании мы фиксируем резко очерченные контуры инобытия и резкую границу себя с этим инобытием. Теперь же все слилось вместе, граница между мною и познаваемым предметом стерлась и превратилась в становление. Оказывается, что я сам теперь полагаю для себя свое инобытие, но сам же вместе с ним и уношусь вперед, ибо инобытие устойчивого смысла может быть только неустойчивым становлением. Я полагаю себя, но себя не как противоположность инобытию, а как инобытийного же. Я полагаю в своем самоотнесении для себя свою границу и оформление, но сам не остаюсь как сам, а ухожу, увлекаюсь, расплываюсь в этом становлении себя как самоограниченного. Это значит, что мы от ***познания*** перешли к ***стремлению***, или, в конце концов, к ***воле*** [16]. В познании инобытие оказалось самостоятельно определяющим смыслом. Теперь смысл сам порождает свое инобытие, но все еще центр тяжести остается на этом инобытии. Хотя оно и внутри смысла, но смысл продолжает тут действовать вослед становлению. В ***стремлении*** мы как раз находим себя, но себя вместе со своим инобытием, т. е. себя становящимися. Воля — интеллигенция становления, или становя-

щаяся интеллигенция, в то время как познание есть нестановящийся эйдос интеллигенции, или эйдетическая интеллигенция.

4. Ясно также и то, что четвертый момент тетрактиды,— факт, наличность,— приведет в интеллигентной модификации к *живому телу*, как ***системе*** *органов* познания и стремления, как к телу, которое является носителем живых сил познания и стремления [17]

Как раз в категории стремления и дан как момент самоданности, самоявленности, самоощутимости, самоутвержденности, так и момент самоограниченности, момент полагания, препятствия, границы, момент преодолевания границы и деятельность, тормозящая адекватную самоявленность смысла себе самому. ***Стремление и есть становление самоданности, самоутвержденности*** (или самоявленности, самосоотнесенности), т. е. такое отнесение себя к себе самому, когда относимое и относящее оказываются становящимися или когда относящее полагает себя как становящееся относимое.

Таким образом, тетрактида сама полагает себя и свое иное, сама рождает из себя необходимые для себя категории и — сама знает себя, сама знает себя в адекватном и неподвижном созерцании. Но это как раз и значит, что жизнь тетрактиды заключается в стремлении к самой себе, к влечению к самой себе. Она необходимым образом не только «теоретический», но и «практический» «разум». Тут мы опять видим, *как* диалектика объединяет вообще и как объединяет те сферы, которые обычно в феноменологии остаются не связанными между собою в нерушимую диалектическую связь. Все говорят о теоретическом и о практическом разуме, о познании и воле, но редко кто объединяет их диалектически. А у нас именно — диалектическая связанность, принципиально исключающая из своей сферы всякое метафизически-натуралистическое объяснение [18]

5. а) Однако тут-то как раз мы и подходим к одной из тех последних категорий, которые наконец сделают нам ясным понятие художественной формы. Именно, мы помним, что четвертое начало тетрактиды завершалось категорией выражения. Тетрактида есть, конечно, нечто само по себе, нечто самодовлеющее и ни от чего не зависимое. Она есть 1) абсолютно-единичный и неделимый 4) факт 3) становящегося 2) смысла. Но это-то как раз и значит,

что мы получили уже нечто новое, раз заговорили не только о смысле, но и о становлении смысла и не только о становлении смысла, но и ⟨о⟩ ставшем смысле. Что такое этот ***ставший*** смысл? Что он не есть просто становление смысла,— также ясно, ибо становление относится к сфере смысла, а ставший смысл есть прежде всего не смысл, но факт. Но что такое ставший смысл как смысл? Что такое ставший смысл — как то целое, в котором видны все предыдущие четыре диалектических момента,— одно, эйдос, становление эйдоса и ставший эйдос? Это есть ***выражение*** — как синтез и тождество эйдетического и внеэйдетического, но не становящееся тождество, каким является третий момент, и не ставшее, как гипостазированная вещность смысла, но как ставшее ***смысла***, как в сфере смысла же инобытийно-вещественно и алогически-материально сконструированная природа эйдоса, изваянное тождество логического и алогического — то, что является существенным определением и символа. Эйдос определен через инобытие; становление определено через отождествление эйдоса с инобытием, но инобытие все еще определяет тут эйдетическую сущность; выражение определяется через порождение эйдосом своего инобытия в пределах самого же эйдоса. Или: эйдос определяется, оформляется инобытием, причем сам он внутри себя не содержит инобытия; становление есть эйдос, содержащий внутри себя свое инобытие, но все еще оформляемый только через это последнее; выражение есть эйдос, инобытие которого находится внутри него самого, но так, что и эйдос, и инобытие, взаимно определяя друг друга, оказываются взаимно свободными и самостоятельными. ***Интеллигентная модификация выражения есть чувство*** [19]

b) Чувство отличается от познания тем, что оно ***порождает*** свое инобытие внутри себя, в то время как познание предполагает это инобытие готовым вне себя. (Напомню еще раз, что все эти категории, как и во всей книге, необходимо понимать исключительно диалектически, а диалектика не имеет ничего общего ни с какой натуралистической метафизикой. Напр., маловдумчивый читатель поймет эти слова субъективно-идеалистически. Но в таком случае пусть он лучше не читает мою книгу.) От стремления чувство отличается тем, что оно есть тождество бытия и инобытия, обусловливающих взаимно одно другое при полной собственной свободе, в то время как

стремление есть тождество бытия и инобытия, когда свободно действует только инобытие (дающее тут природу становления), а бытие хотя и отождествляется с ним, но не сохраняет присущей ему устойчивости и уносится вместе с ним в беспредельность становления. Чувство есть: бытие — стало быть, субъект (при интеллигентной модификации), эйдос — стало быть, твердо очерченная единораздельная цельность субъекта, становление эйдоса — стало быть, алогическая текучесть и мощь этого субъекта, а не стационарно-затвердевшие, смысловые его контуры, и, наконец, выражение эйдоса — стало быть, алогическое становление в ***пределах*** первоначальной устойчивости, так что субъект сразу оказывается и жизненной мощью становления, и твердо очерченной смысловой границей. В чувстве поэтому — синтез познания и стремления. В познании предметом является нечто внешнее для познающего, ибо предмет этот получает свое оформление именно от инобытия, а не от познающего. В стремлении предметом является, правда, само стремящееся, но и оно все время относит себя к внешнему, к инобытию, и мыслит себя инобытийно-становящимся. В чувстве субъект является окончательно сам для себя объектом, не уплывая в бесконечность становления, но полагая — самим же собою — границу для этого становления. В чувстве поэтому мы находим как бы круговращение интеллигенции вокруг себя самой, вокруг своего внутреннего сокровенного центра. И тут опять-таки тождество логического и алогического, но тождество развернутое. Тут ясно, что́ с чем сливается, и видим процесс самого слияния. И так как тут оба начала взаимоопределения находятся не в состоянии полной взаимной свободы и несвязанности (хотя, по диалектике, и — зависимости, так что лучше говорить тут не о взаимной свободе, но о взаимном равновесии определяющих друг друга начал), то чувство есть более совершенная стихия раскрытия первоначального супраинтеллигентного экстаза, чем воля и познание, хотя элементы тождества можно находить и там. В чувстве нет ничего внешнего, или, вернее, в нем все внешнее дано как само же оно, чувствующее. Чувствовать что-нибудь — значит переживать его так, как будто бы оно было ты сам. Чувствовать, следовательно, можно только себя или только иное как себя. Чувствовать — значит всегда выражать, пусть хотя бы только для себя, внутри себя, в себе. Чув-

ство есть внутренняя поверхность выражения. Чувство есть видимое изнутри выражение. И если в чувстве отвлечь его структурно-смысловой рисунок и взять его из стихии самосознания и самоощущения, то мы получим ***выражение.*** Чувство есть смысловое тождество алогически становящегося ума, вечно и неизменно стремящегося и влекущегося в бесконечность, и — вечной неподвижной изваянности законченной структуры чистого ума.

Чувство есть, таким образом, смысловое ставшее, смысловой факт становящейся самосоотнесенности, самоявленности, которая тем самым является и круговращением влечения в себе, как устремившееся на иное и вновь оттолкнувшееся от него к себе назад [20].

6. Таковы, следовательно, точные диалектические формулы трех основных моментов интеллигенции (не считая «экстаза» и «живого тела»,— моментов, которыми мы здесь не интересуемся)

Познание ***есть*** 1) ***полагание*** 2) ***смыслом (эйдосом)*** 3) ***себя самого*** 4) ***для себя самого*** 5) ***как определенного через инобытие.*** Тут вместо 1) полагания можно подставить все те пять категорий, которые существенны для всякого полагания. Полагание есть, собственно говоря, покой, или подвижной покой, т. е. тут должны мыслиться все пять категорий эйдоса. Как сущее мы полагали в эйдосе, снабжая его четырьмя другими категориями, так теперь эйдос целиком ***полагаем в сфере*** интеллигенции, т. е. и тут опять повторится та же пятерка. 2-й момент явно может быть также заменен пятью категориями.

Стремление, воля ***есть*** 1) ***полагание*** 2) ***смыслом (эйдосом)*** 3) ***себя самого*** 4) для ***себя самого*** 5) ***как определенного через инобытие*** 6) ***в аспекте своего отождествления с ним.***

Чувство ***есть*** 1) ***полагание*** 2) ***смыслом (эйдосом)*** 3) ***себя самого*** 4) ***для себя самого*** 5) ***как определенного через инобытие***, 6) ***когда он сам порождает и определяет это последнее*** [21].

Такова цельная тетрактидная диалектика интеллигенции.

7. а) Пользуясь всеми этими конструкциями, мы можем теперь установить одну из очень важных категорий мысли и жизни вообще. Это — категория *мифа.* Если во втором начале, вне интеллигенции, мы до сих пор отметили три момента — эйдос, топос и схему — с присоеди-

нением четвертого, выражения, то сейчас мы можем формулировать и пятый его момент — именно интеллигентно-модифицированный. *Миф* и есть *эйдос, данный в своей интеллигентной полноте*, или *выражение как интеллигенция, интеллигентная выразительность*. Миф есть эйдетическая интеллигенция, или интеллигенция как эйдос [22].

b) Чтобы не давать сбивчивой терминологии, условимся сейчас же относительно понимания *символа*. Разумеется, трактовать так или иначе в этом контексте о мифе или символе есть в значительной мере дело условно-терминологическое. Поэтому установим и мы здесь некое терминологическое условие, чтобы не путать категории выражения, символа, мифа и эйдоса. *Эйдос* есть отвлеченно-данный смысл, в котором нет никакой соотнесенности с инобытием. *Выражение* есть соотнесенность смысла с инобытием, т. е. смысловое тождество логического и алогического. Выражение — в этом отношении будет у нас самой общей и неопределенной категорией. Оно говорит только о тождестве логического и алогического, не вникая ни в какие детали и не специфицируя этого тождества и его структуры. *Миф* есть такая выраженность, т. е. такое тождество логического и алогического, которое является *интеллигенцией*; это — интеллигентная выразительность. Наконец, под *символом* я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей. Символ есть смысловая выразительность мифа*, или *внешне-явленный лик мифа* [23] Когда выражение вступает в связь с интеллигенцией, чтобы породить миф, то это взаимоотношение двух разных стихий возможно только тогда, когда выражение начинает нести на себе стихию интеллигенции, а интеллигенция — стихию мифа, ибо два предмета могут отождествиться, вообще говоря, только тогда, когда есть нечто третье, что самотождественно присутствует в обоих предметах и модифицирует их — в целях отождествления — в одном и том же направлении. И вот, выразительность, модифицированная как интеллигенция, есть *символ*, а интеллигенция, модифицированная как выражение, есть *миф*. Символ есть эйдос мифа, миф как эйдос, лик жизни. Миф есть внутренняя жизнь символа — стихия жизни, рождающая ее лик и внешнюю явленность. Уже это сопоставление символа и мифа, т. е. интеллигентной выразительности и выражающейся интеллигенции, требует чего-то третьего, в чем оба они совпали бы и отождествились

бы. Раз требуется *тождество* символа и мифа, то оно не может быть ни просто символом, ни просто мифом, ни просто тем первоначалом, откуда исходила их диалектика (так как теперь мы ищем уже *развернутого* единства, а не абсолютной неразличимости). Это третье есть *личность*, но об этом позже.

Таким образом, миф от вне-интеллигентных построений эйдоса и выражения отличается внутренней живой самоощущаемостью и самосознанием; в этом смысле он ***есть для себя*** вполне все то, что он есть вообще в себе. От интеллигентных построений различных категорий познания, воли и чувства миф отличается как неделимая единичность, являющаяся ***носителем*** этих трех начал; в этом смысле он есть интеллигенция, данная сразу, скрыто или явно, во всех своих диалектических моментах (включая первый). Наконец, от всякого факта и реальной наличности (в том числе и от личности, которая всегда есть фактическая осуществленность мифа) миф отличается тем, что он есть *смысловая* конструкция и *умное* изваяние; в этом смысле он есть нечто уже превосходящее и отвлеченный смысл, и бессмысленный факт, будучи смысловым тождеством того и другого.

с) *Миф есть* 1) ***интеллигентно (т. е. как познающий, волящий и чувствующий) данный,*** 2) ***выраженный смысл (т. е. неделимая единичность подвижного покоя самотождественного различия)*** [1*], ***рассматриваемый в аспекте своего тождества со своим алогическим становлением, или в аспекте выражения, символа.*** Короче: миф есть 1) ***интеллигентно данный*** 2) ***символ*** (понимая под символом максимально интенсивное ***выражение*** со всеми подчиненными эйдетическими моментами).

8. Отсюда ясной делается и та модификация, которую претерпевает миф, когда он начинает мыслиться не в своей чистой смысловой стихии подобно эйдосу, топосу и схеме, но когда мы его рассматриваем как несомого при помощи ***факта***, когда мы берем его как нечто наличное, что именно и характеризуется как миф, т. е. когда мы факт вне-интеллигентной и факт интеллигентной диалектики объединяем в одну целость. Если вместо эйдоса мы получаем вещь, вместо топоса — качество, вместо схемы — количество и т. д., ***то вместо мифа мы получаем личность***, «я».

Таким образом, личность есть факт (или чистая гипостазированная инаковость, осуществленность алогиче-

ского становления единичности, данной как подвижной покой самотождественного различия), факт, взятый с точки зрения стремящейся к себе, утверждающей себя смысловой самоотнесенности, устремившейся также и на иное, но возвращающейся на себя саму, с обогащением моментами самозавершенности и самодовления. ***Короче**: личность есть интеллигентный миф как факт, или — факт, данный как тождество вне-интеллигентного и интеллигентного смысла, или — символически осуществленный миф* [24].

Только теперь мы можем считать выясненными все категории, предшествующие категории выражения как художественной формы и в ней заложенные. ***Выражение***, как видим,— категория довольно поздняя, не близко стоящая от начала диалектического пути и потому требующая выяснения длинного ряда категорий, что мы и сделали. Теперь дадим точнее феноменолого-диалектическую формулу категориальной природы выражения в его целости.

4. КАТЕГОРИАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ЭНЕРГИИ СУЩНОСТИ (А В ЧАСТНОСТИ, И ВЫРАЖЕНИЯ ЕЕ)

1. Мы уже говорили, что выражение в смысле предполагает отнесенность смысла не к самому себе, т. е. не к своим внутренним различиям, но к иному вне себя; это — такая самоотнесенность, которая себя соотносит с собою вне себя, т. е. иное, его окружающее, соотносит с собою, причем имеются в виду возможные различия этого иного, поскольку мыслится его приобщенность к смыслу. Таким определением выражения уже вполне точно намечена та смысловая сфера, откуда мы должны черпать все основные категории, его конструирующие. Ради краткости в словоупотреблении условимся ввести термин ***энергия смысла***, или ***энергия сущности***, с тем самым содержанием, которое получается из смысла, когда он рассматривается в соотнесении с внешней инаковостью, *включая и смысл всех возможных осуществленностей эйдоса в инобытии.* Выражение сущности есть тождество смысла с вне-смысловым. Энергия сущности есть тождество *осуществленного* смысла с вне-смысловым. Энергия эта есть чисто смысловая; и сущность, об энергии которой идет речь, тоже, конечно, чисто смысловая, умная, умно-осуществленная. Так вот, энергия смысловой сущности есть сама сущность в своем соотнесении с иным, если это иное мыслится во всех своих

максимальных возможностях. Энергия сущности, таким образом, и есть вся целокупность ***выразительных*** моментов сущности. Энергия может быть в одном и в другом виде, в одной и в другой степени. Но все это одна и та же общая энергия, неизменная, как и сам смысл, но ввиду разного соотнесения с иным могущая быть представленной в бесконечных по числу видах и степенях. Заметим, что энергия сущности ни в коем случае *не есть само иное, само инобытие.* Наоборот, она — сама сущность. Но она ***может осмыслять*** иное, и это, конечно, нисколько не мешает сущности и ее инобытию быть двумя разными фактами. Сущность и инобытийная сущность — два факта; тем не менее на них может почивать одна и та же смысловая энергия.

2. Таким образом, как в первой тетрактиде факт является носителем смысла и, стало быть, выражения энергии сущности, так и всякий ***иной*** факт может быть носителем той же самой энергии первой тетрактиды или ее определенной степени. И вообще фактов может быть сколько угодно, а энергия сущности их может быть одна и та же. Нас интересует сейчас именно энергия сущности сама по себе, независимо от возможных частичных или полных проявлений и воплощений ее вовне. Смысл самоотносит себя с иным, не переходя фактически в это иное и, следовательно, не раздробляясь, не расчленяясь в ином и даже не переходя в него в условиях адекватно-целостного воплощения. Смысл, самосоотносясь с иным, с несмыслом, ***возвращается на себя, обогатившись знанием своей отличенности от иного и знанием своей единственности и неповторимости.*** Смысл, или сущность, соотнесясь с иным, как бы ***сам дает себе имя***, ибо имя и есть то, чем один предмет отличается в своем выражении от другого. Выражение предмета и его смысла есть имя предмета. Энергия сущности есть выражение сущности, и выражение сущности есть имя сущности. Эйдос знает в мире только себя, и различенность его есть различенность в нем же; сам он — и только он — координированное различие. Личность, как факт мифа, требует только того, чтобы сама она производила различения в себе самой, полагала иное себе в себе же. Имя же, или выражение, есть та стихия эйдоса, мифа и личности, когда они себя самих, со всеми различениями, которые им свойственны, себя самих во всей своей целости ***отличают от окружающего инобытия,***

от внешней инаковости. Там было смысловое, или сущностное, различение и инаковость, тут же вне-смысловое, вне-сущностное различение. И когда мифически-эйдетически личность отличает себя как целое от всего иного, сравнивает себя с ним и, следовательно, осознает себя еще с внешней стороны,— такая полнота интеллигентного самосознания есть имя, а не просто смысл и эйдос; это — выражение и форма, а не просто сущность, хотя бы и мифическая, хотя бы и личностная.

3. Так как энергия есть соотнесенность смысла во всех его видах — в эйдосе, в мифе, в личности — с инобытием, то, припоминая вышеприведенные категории смысла и подставляя их в эту формулу энергии, мы можем получить и полное определение энергии, или формы, вообще. Разумеется, фактически выразительность может быть и неполная и отдельные категории смысла могут оказаться и не выраженными. Это, однако, есть задача фактического и эмпирического обследования той и другой конкретной выразительности и не входит в задачу определения самого понятия энергии. Наше феноменолого-диалектическое понятие энергии должно охватить все возможные детали выражения. Тогда оно предстанет в следующем виде [25].

Энергия сущности, или ее форма, есть 1) *эйдос* (т. е. a) единичность, данная как b) подвижной c) покой d) самотождественного e) различия) 2) во всей своей *алогически становящейся стихии*, 3) *данный как интеллигенция* (т. е. a) с точки зрения полагающей себя, утверждающей себя — в познании — смысловой самосоотнесенности, b) соотносящей себя также и с возможной окружающей инаковостью, где она могла бы проявиться в той или другой степени, или виде, т. е. определяющей себя через самостоятельное инобытие, в аспекте отождествления с ним — в стремлении, c) но куда она не переходит фактически, а возвращается назад на саму себя, обогатившись моментами самодовления, т. е. будучи в конце концов определенной через инобытие, когда она сама порождает это последнее — в чувстве), 4) причем вся эта полнота интеллигенции оказывается *символом* (т. е. она отличает себя саму во всей целостности своих категорий от вне-смысловой, вне-сущностной инаковости, или, что то же, отождествляется с ее алогической стихией), 5) символом, включающим в себя смысл и *прообраз* всех возможных инобытийных осуществленностей эйдоса, или *личностей* (где

впервые дается в отчетливой и развернутой форме перво-единое, являющееся исходным пунктом и эйдоса, и мифа, и символа).

4. а) Таким образом, к вышевыведенным категориям эйдоса сущности, выражения, символа, мифа и личности прибавляется еще новая — *энергия* сущности, отличающаяся тем, что она есть эйдос, символ и миф, т. е., вообще говоря, *выражение самой личности*. Перво-единое, или абсолютно неразличимая точка, сущность, явлена в своем эйдосе. Эйдос явлен в мифе. Миф явлен в символе. Символ явлен в личности. Личность явлена в энергии сущности. И еще один шаг. Энергия сущности явлена в *имени*. Эйдос есть то, чем *стала* неразличимая сущность в своем самовыявлении и становлении. Миф есть то, чем *стал* эйдос в своем смысловом самовыявлении и становлении. Символ есть *ставшее* мифа, и личность есть *ставшее* символа. Энергия есть смысловое, символическое становление личности. Имя есть осмысленно выраженная и символически ставшая определенным ликом энергия сущности. В *имени* сущности, стало быть, явлена 1) *сущность*, 2) через свой *эйдос* 3) ставшая *мифом* и 4) *символически* выразившая 5) свою *личность* 6) в завершенном *лике* своей *предельной явленности*. В эйдосе, в мифе, в символе и вообще в выражении взята выразительная стихия как такая, в своей самостоятельности от исходной перво-единой точки. Последняя, как абсолютная единичность всего и всяческого бытия, для своего выражения и раскрытия требует также и привлечения всех и всяческих инобытийных форм. И вот, эйдос, миф и символ, начиная не просто выражать *себя* и быть в этой самозамкнутости и самодовлеющей закругленности, но начиная открываться и *всему иному* кроме себя, начиная оформлять и освещать, мифологизировать и символизировать и все иное кроме себя, становятся уже энергией сущности, каковая, рассматриваемая в своей новой самодовлеющей завершенности, становится именем [26].

b) Мы имеем вне-интеллигентную диалектическую тетрактиду и интеллигентную тетрактиду. В первом случае — факт алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, данный как единичность. Во втором случае — то же самое с прибавлением влекущейся к себе и влекущейся к иному, но отталкивающейся от него на себя саму самоотнесенности. В первом случае чистый

смысл выразился в эйдосе, во втором случае — в мифе. Но та и другая тетрактида должна быть единой тетрактидой. Этот синтез вне-интеллигентной и интеллигентной тетрактиды дает ***абсолютную*** тетрактиду, которая синтезирует то и другое в единый ***факт*** эйдоса и мифа, или в ***личность***. Но личность, как осуществленный миф, как осуществленная интеллигентность мифа, может в свою очередь далее переходить в свое иное, т. е. рассматривается с точки зрения все новой и новой, уже внешней в отношении к нему инаковости. Миф, данный и рассмотренный с точки зрения инаковости, т. е. рассматриваемый в своем новом, но опять-таки в смысловом вообще и мифическом в частности алогическом становлении, и есть энергийное ***выражение*** и, значит, ***имя***.

c) Таким образом, полное энергийное выражение и миф — одно и то же, хотя и разное. Но миф дан сразу и целиком, энергия же дает его в его мифически-смысловом становлении, почему один и тот же миф, т. е. одна и та же завершенная полнота выражения, может проявиться в бесконечных по числу видах, в бесконечных по числу степенях выраженности. Мифическая энергия есть выражение в пределе. Выражение есть та или другая степень мифичности. Можно выразить, напр., только схему, или только алогическое становление, или только вне-интеллигентную сторону смысла. Когда выражена вся полнота выражаемого, вернее, когда выражаемое выражено как вся полнота выражения (независимо от того, есть ли выражаемое само по себе действительно полнота), тогда мы получаем миф в его энергии и имени.

Можно было бы также сказать, что выражение есть определенным образом ***сознанная***, или ***понятая***, вещь, эйдос, миф и т. д. и т. д., если бы вредные ассоциации не привносили сюда привкуса субъективизма и психологизма. Поэтому я предпочитаю говорить просто о самосоотнесении смыслом самого себя с окружающим его иным. Это гораздо и точнее, и безвреднее.

d) Наконец, отсюда видно, что наибольшая выраженность и, след., наиболее совершенный миф, известный нам в эмпирической обстановке, есть человеческая ***личность*** с ее именем, почему всякое искусство возможно только при условии человечности и только при помощи его. Всякое не-человеческое искусство может быть понято только лишь в результате аналогии с человеческим искусством.

Интеллигенция — в эмпирическом мире есть удел главным образом человека. *Имея* факт — свое тело (но не ***будучи*** им) и ***будучи*** смыслом (но осуществленным в теле) и имея самосознание, ***выражаемое*** им и для себя и для других при помощи тела, т. е., имея ***имя***, человек есть ***личность***. В личности — тождество и синтез тела и смысла, дающих общий результат,— мифическое имя. Поэтому ***личность, данная в мифе и оформившая свое существование через свое имя***, есть высшая форма выраженности, выше чего никогда не поднимется ни жизнь, ни искусство [27].

5. ФЕНОМЕНОЛОГО-ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ КАРТИНА РЕАЛЬНОГО ИМЕНИ, ИЛИ ЭНЕРГИЙНОЙ ВЫРАЖЕННОСТИ

Остается теперь изучить основные принципы не просто понятия выражения, а конкретной выраженности, как она функционирует в реально человеческом мире и в субъекте. Допустим, что есть некоторый факт и что он имеет некоторый смысл и некоторое осмысленное выражение. Допустим также, что существует какой-нибудь определенный человеческий субъект, воспринимающий эту смысловую выраженность факта или творящий ее. Допустим, значит, что эта смысловая выраженность факта ***присутствует*** в человеческом субъекте как таковая. Что для этого необходимо? Какой вид примет эта выраженность, или форма?

1. Пребывание выраженности факта — существующего или несуществующего, неважно — в человеческом субъекте есть одна из форм пребывания смысла данного факта в ***ином***, в инобытии, т. е. одна из бесчисленных его энергий. Допустим, что выраженность дана целиком, т. е. в человеческом субъекте оказывается выраженной вся полнота определения смысла до мифа включительно. Это может осуществиться только тогда, когда человеческий субъект ***сам пользуется*** выражением, или именем, словами, сам испытывает выражение. Это значит, что в нем есть ***чувство*** выраженного предмета, ***устремление*** к нему, ***знание*** его и все это — в отношении к его мифу, эйдосу, топосу и т. д. Можно, разумеется, не ***чувствовать*** предмета, а только, напр., знать его, но это будет выраженность его эйдоса и никак не его мифа. Можно чувствовать не эйдос, а схему предмета; тогда будет выраженность схемного момента в мифе, и т. д. Полное же выражение предмета

предполагает все вышеуказанные категории. Если они были раньше формулированы нами намеренно строго антинатуралистически и мы старались только вскрыть их чистую феноменолого-диалектическую природу, отвлекаясь от всякого субъекта, в частности от человеческого, то теперь, переходя в сферу субъекта, мы видим, что выражение, наличное в субъекте, поскольку оно дано полностью, требует всех этих категорий также в их воплощении в субъекте. Самосоотнесенность смысла при самостоятельности инобытия превращается в стремление человеческого сознания к смыслу. Обращенность на себя и круговращение в себе есть чувство. И т. д. и т. д. И как смысл находит свое полное выражение в имени, так человечески понимаемое, творимое, воспринимаемое и т. д. выражение находит свое полное выражение в ***слове***, если понимать под последним вообще всякое осмысленное выражение.

2. Отсюда намечается, по закону диалектической парадейгматики, и точный феноменолого-диалектический состав имени, или слова,— уже в человеческом смысле. Энергийное выражение есть прежде всего некий факт или, точнее, принцип и прообраз некоей осуществленности личности (§ 4—5-й момент в определении энергии сущности). В применении к реально человеческому выражению это значит, что ***слово имеет*** 1) ***физико-физиолого-психолого-социологическую природу.*** Для слова в обычном смысле это будут звуки, определенным образом реализуемые человеческим организмом, и вся масса переживаний, необходимых для того, чтобы эти звуки издавались человеком, т. е. вся фактическая обстановка реально живущего среди людей слова. В применении к тому слову, которое дается живописью, это будут краски, в применении к музыке — опять звуки с их переживаниями и т. д. Это — первый слой в слове, первый и наиболее внешний; он — только носитель и осуществитель смысловой стихии слова, но не есть сам смысл.— Далее, выражение, сказали мы, есть смысл с его пятью основными категориями — сущего, тождества ⟨и⟩ различия, покоя и движения, т. е. эйдос, и с одной диалектической модификацией — алогическим становлением смысла (наши 1-й и 2-й моменты в понятии энергийного выражения). В реально человеческом слове это — создает его 2) ***смысловую предметность***, создает то именно, о чем слово говорит что-нибудь, то именно, что́ оно выражает, предмет выражения. Так, в словах — греческом

ἀλήθεια, латинском veritas, русском «истина» — выражается один и тот же предмет — «истина»,— общий для всех. Это — то, что выражают данные слова. Так, «Осенняя песня» Чайковского, ария Ленского из «Евгения Онегина», первая песня Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова выражают, скажем, грусть и т. д.— Далее, в смысле мы отметили ту его стихию, которая именуется у нас интеллигенцией, т. е. его самосоотнесенность, или самоявленность себе, самоданность себе, его устремленность на себя и его круговращение в себе в смысле самоотталкновения в своих влечениях от инобытия к себе (момент 3-й). В человеческом субъекте это скажется в том, что выраженный в звуках, красках и пр. предмет будет пережит как отчетливо знаемое и отчетливо чувствуемое, как четкий образ знания, стремления, или чувства. Субъект будет переживать знание, стремление и чувство, рождая из этого четкий смысловой образ осмысленно выражаемого предмета.— Но, наконец, выражение требует, чтобы вся эта стихия смысла, во всей полноте его интеллигентных или вне-интеллигентных данностей, ***отличала*** себя саму от всего прочего, что ее окружает. Мало того что она раздельна в себе, т. е. содержит инаковость в себе, она хочет также содержать в себе инаковость и всего иного, что есть помимо нее. Только этим путем она и может ***сама отличить себя от иного, сама понять себя и дать себе имя.*** Только так и может стать она *понятой* сущностью, *сознанным* смыслом (это наш 4-й момент). Как отразится все это на человеческом выражении? Это отразится так, что смысловая предметность слова, то именно, для выражения чего призвано слово, выражается ***так или иначе***, понимается с той или с другой стороны, сознается ***в одном или другом виде.*** Мы говорим, что энергия сущности в зависимости от разной различенности с иным может иметь бесконечное количество форм и интенсивностей в своих проявлениях. Смысл можно сознавать с бесконечного числа сторон и в бесконечно разнообразной интенсивности. Воплощаясь в реальный человеческий субъект, смысл также продолжает обладать бесконечно разнообразными степенями отличенности и понятости. Другими словами, субъективно-человеческое сознание может 3) ***бесконечно разнообразно понимать один и тот же предмет.*** В этом как раз и проявляется наиболее существенная сторона слова. Слово есть способ понимания пред-

мета и потому также и способ его выражения. Тут как раз вскрывается стихия смысловой предметности, выражаемой в слове, и стихия инаковости, в данном случае стихия человеческого субъективного сознания, которое воплощает на себе эту смысловую предметность и тем выражает ее. Так, ἀλήθεια выражает ***незабываемость*** истины, veritas — ***доверие*** к истине, ария Ленского — ущемленность и болезненную порывность грусти, первая песня Леля — свободу и здоровую растворенность грусти в океане живой и в себе завершенной, блаженной природы.

3. Более четко можно было бы сказать так. В слове мы нашли три основных стихии — 1) смысловую предметность, 2) понимание ее, 3) физико-физиолого-психологическую фактичность, несущую на себе это понимание той предметности. Легко понять, что наибольшего интереса в нашем анализе заслуживает средняя, или вторая, стихия — понимание. В нем мы находим следующее. Во-первых, оно есть а) некая ***арена встречи*** двух энергий, объективной — предметности и субъективной — человеческого сознания. Назовем эту арену встречи ***идеей*** слова. Тут предметность впервые вступает во взаимоопределение с тем ***иным***, которое в данном случае является человеческим сознанием. Предметность оказывается данной уже не вообще, не целиком, но данной ***так-то и так-то***, понятой так-то и так-то. С другой стороны, и человеческое сознание оказывается не просто предоставленным самому себе, но — определенным, оформленным, ограниченным, очерченным так-то и так-то, оказывается носителем чуждой ему, посторонней энергии. В этой идее, как арене взаимоопределения предмета и субъективной инаковости, мы можем выделить тот ее момент, который конструирует образ понимания в готовом и цельном виде, образ, понимаемый тут и являющийся самим предметом в его осуществившейся в нашем субъекте модификации, то, что, собственно, выражено в предмете, то, как, собственно, понят предмет. Это b) ***чистая ноэма слова.*** Эту чистую ноэму мы в дальнейшем относим к определенным звукам, краскам, жестам и т. д., в результате чего она является уже связанной с определенными чувственными выразительными движениями. Тогда мы приходим к с) ***семеме слова***, причем необходима семема и 1) звуков, красок и т. д.— самих по себе (***фонематическая семема***), и 2) звуков, красок и т. д., как обозначающих тот или иной момент понимания

предметности (***символическая семема***), и 3) звуков, красок и т. д., как обозначающих понимание предметности в его целостности (***ноэматическая семема*** [28]).

Теперь, проанализировавши и понятие смысла, или предмета, и понятие понимания, или выражения, мы можем перейти к анализу и понятия ***художественного выражения,*** или ***художественной*** формы.

6. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Художественная форма, или выражение, есть специфическая форма. Не всякое ведь выражение художественно. В чем же спецификум ***художественной*** формы?

1. Давая феноменолого-диалектическую формулу выражения вообще, состоящую из большого числа отдельных величин, мы, в сущности, указали на такие четыре группы этих величин. Во-первых, мы говорили о некоей стихии ***факта***, понимая под фактом чистую инаковость смысла (5-я величина). Во-вторых, мы указали стихию ***чистого смысла***, или эйдоса, с необходимо присущими ему категориями (величины 1 и 2). В-третьих, формула наша содержала категорию ***интеллигенции*** смысла (3-я величина). И наконец, в-четвертых, мы указали на вне-смысловую самоотнесенность смысла и его интеллигенции, или на ***имя, выражение*** в собственном значении этого слова, на тождество эйдетически-логического с вне-эйдетически-алогическим (4-я величина). Беря не факт сам по себе, но условия человеческого творчества и жизни, мы получаем соответственно — 1) физико-физиолого-психолого-социологическую фактичность слова и выражения, 2) его осмысленность, или отнесенность к определенному предмету, 3) его мифологическую природу выражаемого в слове осмысленного предмета и 4) самое выражение, или понимание, мифологически осмысленного предмета, т. е. тот или иной смысловой модус присутствия предмета в субъективном сознании. Сразу же должно быть очевидным, что специфической природы художественного нужно искать в этом четвертом моменте. Действительно, физико-физиолого-психолого-социологическая природа формы не может быть сама по себе как таковая художественной, ибо звуки, цвета, краски и т. д. ***как таковые***, как голые

факты, совершенно одинаковы и в искусстве, и вне искусства. Они могут быть как прекрасными, так и не-прекрасными, и, значит, принцип прекрасного лежит совершенно вне ***фактического*** и есть нечто гораздо более общее, чем оно[29]. Точно так же нельзя искать специфической природы прекрасного в ***смысле*** как таковом, хотя бы даже и в мифологическом. Всякое слово, художественное и нехудожественное, одинаково имеет смысл, и всякая личность, прекрасная и не-прекрасная, есть факт мифа[30]. Стало быть, не смысл как таковой и не миф как таковой конструирует художественно-прекрасное. Остается только четвертый момент,— вне-сущностная инаковость (если брать смысл и сущность как таковые, в их самодовлеюще объективной природе), или ***понимание*** (если брать субъективно-человеческий коррелят этой инаковости),— в сфере которого мы должны искать специфически-художественное.

2. а) Говоря о вне-смысловой инаковости смысла, или об алогической степени логического, т. е. о понимании, мы прежде всего мыслим ***разную степень*** этой инаковости и этого понимания, разную степень отождествленности логического и алогического. Когда даны смысл, эйдос, миф, смысловая предметность как таковые — они мыслятся вне какой бы то ни было степени своей осмысленности и тем более вне какой бы то ни было степени своей выраженности. Они, если брать их как их, их как голый смысл, просто ***суть***, просто суть смыслы, и больше ничего. К ним не применимы никакие категории времени, пространства, выявленности, понимания и т. д. К ***смыслу*** смысла относится его свобода от всякой вне-смысловой инаковости. Есть инаковость и, стало быть, различение, и, стало быть, координированное различение ***в нем самом***, в смысле. И сам смысл не предрешает существования никаких исходящих из него осмыслений чуждой ему, вне-сущностной инаковости. Но вот мы берем смысл, эйдос, миф — в их ***явленности иному***, в их ***выраженности в ином***, в их ***понимании*** иным и иными — в их, словом, вне-смысловой данности и различенности, вне-сущностной осознанности и соотнесенности, в их инобытийно-смысловой ознаменованности. В таком случае ясно, что тут сейчас же возникает вопрос о степени близости явленного смысла к являющемуся смыслу, понимаемой сущности к сущности самой по себе, выраженного мифа к тому мифу, который

существует еще до своего выражения в ином, существует сам по себе.

b) *Художественное выражение,* ***или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность*** *целиком и в абсолютной адеквации,* ***так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом.*** Художественная форма рождается тогда, когда в предъявляемой смысловой предметности все понято и осознано так, как того требует она сама. Художественная форма есть такая форма, которая дана как цельный миф, цельно и адекватно понимаемый. Это — вне-смысловая инаковость, адекватно воспроизводящая ту или иную смысловую предметность. Это — инаковость, родившая целостный миф. Это — такая алогическая инаковость смысла, для понимания которой не надо сводить ее на первоначально данный отвлеченный смысл. И это такой смысл, который понимается сам по себе, без сведения его на его внешнюю алогическую данность. Художественное в форме есть принципиальное ***равновесие*** логической и алогической стихий [31]. Такое определение художественного выражения должно заменить абстрактно-метафизические учения об «идеальном», «реальном», о «воплощении идеального в реальном» и т. д. Разумеется, в этих учениях много правильного, но из них необходимо исключить произвольную натуралистическую метафизику и всякий формалистический и субъективистический идеализм, умерщвляющий живое восприятие действительности. Я — не метафизик, но диалектик и не идеалист, но мифолог.

Будем все время помнить, что столь обычные термины обыденной речи, как «понимание», «миф», «смысл», «иное» и т. д., мы понимаем не расплывчато-обыденно, как это происходит в повседневных разговорах, но в том их строго продуманном и формулированном виде, как это мы наметили выше. Мы даем конструктивно-логическую систему эстетики и говорим только о четко формулированных феноменолого-диалектических категориях, хотя и пользуемся терминами повседневной речи, и такое наше словоупотребление не имеет ничего общего с обычными спутанными и непроработанными понятиями.

3. a) Тем не менее только что данное определение понятия художественной формы не может считаться вполне ясным ввиду слишком большой общности его формулировки. Привлекая раньше данное определение выражения

вообще, мы можем дать несколько более расширенную формулу художественного выражения, хотя и она, конечно, есть скорее план раскрытия этого понятия, впрочем, план совершенно точный. Дадим эту более расширенную формулу, а потом детально обсудим все ее феноменологодиалектическое значение.

Художественная форма есть: 1) факт (или чистая инаковость смысла, т. е. его гипостазированное инобытие) 2) алогического становления 3) единичности (сущего), 4) данной как 5) подвижной 6) покой 7) самотождественного 8) различия (3—8 = эйдос), 9) факт, взятый с точки зрения полагающей себя, утверждающей себя (т. е. самостоятельно отличающей себя от своего инобытия — познание) 10) смысловой самоотнесенности (или интеллигенции), 11) соотносящей себя также и с возможным окружающим инобытием, где она могла бы проявиться в той или другой степени, или виде (т. е. определяющей себя через самостоятельное инобытие, в аспекте отождествления с ним,— стремление), 12) но куда она не переходит фактически, а возвращается назад на саму себя, 13) обогатившись моментами интеллигентной самозаконченности и самодовления (т. е. будучи в конце концов определившейся через инобытие, когда она сама порождает и определяет это последнее — чувство) (9—13 = = интеллигенция), 14) причем вся эта полнота интеллигенции отличает себя саму как целое во всей целостности своих категорий от вне-смысловой, вне-сущностной инаковости (понимание), 15) отличает так, что отличающее и отличенное даются в полной равновесной адеквации и тождестве (или: соотнесение с вне-смысловой инаковостью, т. е. понимание себя, происходит полностью, отождествление логического и алогического происходит полностью). Сводя отдельные группы всех этих моментов в единичные категории, можно было бы короче сказать так. Художественная форма есть факт (1) в своем интеллигентном (9—13) эйдосе (2—8), воспроизводящий его в абсолютно-адекватном (15) понимании, или отображении (14). Еще короче: художественная форма есть факт (1) в его адекватном до полной тождественности и равновесия (15) понятом (14) мифе (2—13). Еще короче: художественная форма есть равновесно-адекватно (15) понятая (14) в своем лике личность, или адекватно воспроизведенная в теле личность (1—13). Совсем кратко: она есть

личность (1—13) *как символ* (14—15) *или символ как личность* [32].

b) Нет нужды оговариваться, что под личностью и телом, хотя в пределе они и мыслятся как человеческие, не нужно обязательно понимать именно изображение человека и его тела. Все это должно содержаться в искусстве как принцип. Пускай какой-нибудь пейзаж в живописи не содержит ни человека, ни его личности, ни его тела; тем не менее, если этот пейзаж есть произведение искусства, он есть всегда нечто «живое», вызывающее в нас внешне определенное состояние чувства, мысли и стремления. В нем есть внешнее, в нем есть внутреннее, в нем есть смысл, есть понимание, есть интеллигенция. Следовательно, он принципиально есть некая живая и разумная личность. Самая рьяная «беспредметная» живопись подпадает под вышеформулированное понятие художественной формы.

Теперь попытаемся дать феноменолого-диалектическое раскрытие этой формулы.

II. АНТИНОМИКА

7. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ДИАЛЕКТИКА ПОНЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ. АНТИНОМИИ ФАКТА

Напомним еще раз, что понятие художественной формы есть весьма сложный и довольно отдаленный от начала диалектический этап мысли, так что оно вмещает в себе много разных других предшествующих категорий, возникших на линии от начала диалектики до момента вывода художественной формы. Как таковые, эти категории, разумеется, для понятия художественной формы совершенно не специфичны, хотя она так же необходимо их предполагает. Как более близкие к исходному пункту диалектики, к понятию чистого бытия, или чистого одного, они всегда шире понятия художественной формы и относятся также ко вне-художественным формам. Поэтому, формулируя все эти категории, не забудем, что специфичным является для понятия художественной формы только наш 15-й момент определения в предыдущем параграфе.

Теперь приступим к последовательному феноменолого-диалектическому анализу.

Художественная форма есть ***факт*** (1). Разумеется, поскольку мы говорим не о выражении вообще, но о реальном факте человеческого творчества, мы должны иметь в виду весь физико-физиолого-психолого-социологический состав произведения искусства, весь, так сказать, эмпирический материал, из которого сделано художественное произведение. Почти очевидной оказывается здесь следующая диалектическая ***антиномия факта.***

I. АНТИНОМИЯ ФАКТА

Тезис. ***Художественный факт*** *тождествен своей художественной форме.*

Вероятно, излишним было бы доказывать этот тезис. Немыслимо никакое художественное произведение, которое бы представляло собою что-нибудь отличное от своей

художественной формы. Слушая музыкальное произведение, мы слушаем не что иное, как его художественную форму. Да и что вообще значит само произведение без формы произведения? Между формой произведения и самим произведением должно быть абсолютное тождество, не просто то или иное объединение или то или иное сходство, но именно тождество, абсолютная неразличимость. Иначе пришлось бы думать, что есть какое-то произведение искусства без выражения, без формы искусства, и форма искусства извне приходит к произведению искусства, будучи, стало быть, в состоянии и не приходить к нему. Это было бы нелепостью.

Антитезис. ***Художественный факт*** *отличен от своей художественной формы.*

Допустим теперь, что художественный факт, или произведение искусства, никак не отличен от своей художественной формы. Это значило бы одно из двух: или художественный факт не имеет никакой формы, или художественная форма не есть форма какого-нибудь факта. В первом случае мы получили бы факт, не имеющий никакого художественного смысла, т. е. вышли бы за пределы художественного факта вообще и, следовательно, за пределы эстетики. Во втором же случае мы получили бы форму, которая никак и ни в чем не выражена и, стало быть, совсем не есть никакое выражение, т. е. не есть и художественная форма, что опять вывело бы нас за пределы искусства и эстетики. Значит, художественный факт не может не быть абсолютно тождествен своей художественной форме. Он — отличен от нее, ибо есть ее реальное явление. Кроме того, растворивши форму, смысл в факте, мы не могли бы одного факта отличить от другого, ибо все вещи суть вообще факты и отличаются между собою не потому, что они факты, но — потому, что — разные факты, т. е. потому, что — осмысленные факты, потому, что на них почиет смысл. С другой же стороны, растворивши факт в смысле, мы получили бы невозможность вообще выйти за пределы смысла, так как тогда все вообще было бы абсолютным смыслом и не могло бы быть никакой вообще ***степени*** смысла и тогда всякий смысл был бы уже по одному тому, что он — смысл, ***художественным*** смыслом, т. е. мы в сущности потеряли бы критерий художественности, ибо последняя предполагает и нечто вне-смысловое, внехудожественное. Наконец, смысл, растворивший в себе

явление, никак не являлся бы, и поэтому, строго говоря, о нем, как о не-являющемся, нельзя было бы ни помыслить, ни что-нибудь высказать. Значит, кроме художественной формы есть и еще нечто от нее отличное. Это и есть сам художественный факт, или произведение искусства, которое, состоя из физико-физиолого-психолого-социологических явлений и вещей, отлично от своей художественной формы. Сколько бы мы ни изучали физическую, физиологическую, психологическую, социологическую основу искусства, мы тем самым еще не изучаем ***самой*** художественной формы. Изучать физические колебания воздушной среды не значит изучать музыку. Изучать физиологические процессы слушания музыки не значит изучать саму музыку в ее собственно музыкальных и художественных формах. И это потому, что музыка не есть физика, но — ***иное*** физики. Музыка не есть мое ухо и слуховой аппарат, но — ***иное*** в отношении к нему и т. д. Наоборот, физико-физиолого-психолого-социологическое изучение искусства ***уже предполагает значение формы*** по существу. Ибо, не зная музыкальной формы данного произведения, как же вы будете изучать то, как она дана физически, физиологически, психологически и т. д.?

Итак, произведение, факт искусства, отлично от своей художественной формы.

Синтез. ***Художественный факт есть качественно ставшая художественная форма, или — форма, вобравшая в себя свой факт, т. е. художественная форма есть факт исторический.***

Художественный факт, как того требует диалектика, одновременно и абсолютно тождествен со своей формой, и абсолютно отличен от нее. Он тождествен с нею в том смысле, что представляет с нею ***один*** факт. Нет никакого особого факта формы, кроме того факта, который дан как произведение искусства. Тут не два факта, но — один. Но форма также и различна с фактом, и различна по своему ***смыслу.*** По ***факту*** форма и факт — абсолютное тождество, по ***смыслу*** форма и факт — абсолютное различие. Но нельзя быть ***только*** тождеством и ***только*** различием. Если две вещи только тождественны, то их нет как двух и, следовательно, нет как вещей: они — неразличимы. Если две вещи только различны, то ни одна из них ни в каком смысле не содержит в себе смысла другой и, следовательно, соотнесенности с другой, т. е. ни одна из двух,

трех и т. д. вещей несчислима с другой вещью, и потому опять-таки нет никаких двух вещей, а есть абсолютно-дискретное множество абсолютно несравнимых и не имеющих никакого отношения друг к другу вещей. Значит, художественный факт не только тождествен с художественной формой и не только различен с нею. Диалектика требует, чтобы они были одновременно и тождественны и различны. Но тут, как мы знаем, залегает как раз новая категория, именно имеющая своим заданием ***совместить*** вышеуказанное противоречие. Это — категория ***становления.*** Художественный факт ***становится*** художественной формой, и художественная форма ***становится*** художественным фактом. В каждый момент становления художественный факт тождествен себе, равен себе, ибо иначе он рассыпался бы в несоизмеримое дискретное множество; и в каждый момент становления он — разный, различный с собою, ибо, оставаясь только собою, как он мог бы быть в становлении? Итак, это становящийся факт. Но что значит для факта становиться? Это значит иметь изменчивую, вечно текучую форму, которая уже не есть та все время неподвижная художественная форма, которая неуничтожима, нетекуча, но которая есть ***чувственное***, или вообще ***фактическое***, ***качество.*** Качество есть инобытие формы. Звуки, краски — иное художественной формы, явленной в этих звуках и красках. Звуки и краски как ***такие*** не имеют никакого специфического отношения к художественной форме из звуков и красок, ибо они — таковы же и вне художества. Значит, фактическое произведение искусства, состоя из становящихся, вечно изменчивых качеств, тем самым совмещает тождество художественной формы и художественного факта с их различием. Ставший факт искусства и именно качественно ставший факт искусства и есть синтез этих категорий тождества и различия. История этой статуи, данная со всей пестротой и случайностью исторического процесса, есть синтез формы и факта. Реальная жизнь искусства есть синтез художественной формы и ее факта. Конечно, здесь имеется в виду внешняя история, а не та история как смысловая категория, о которой будет идти речь в § 11, 2с.

Перейдем теперь к антиномической диалектике следующей основной категории, входящей в понятие художественной формы.

8. АНТИНОМИИ ПОНИМАНИЯ, ИЛИ ВЫРАЖЕНИЯ («МЕТАКСЮ»)

Художественная форма не есть просто факт. Надо раскрыть это сложное понятие, ибо далеко не всякий факт есть факт художественный. Мы говорили, что художественная форма, или выражение, предполагает свою отличенность от вне-смысловых, вне-сущностных оформлений (14). В применении к реально-человеческому творчеству это есть переход сущности уже не просто в иное, но — специально — в человеческое сознание, т. е. это есть ***понимание.*** Тут тоже кроется целый клубок антиномий, распутать который необходимо для отчетливого раскрытия этого понятия.

Чего достигает это «понимание»? Как полнота выражения, вернее, самовыраженности смысла предполагала вне-смысловую инаковость, причем совершенно необязателен был реальный переход в нее и, след., распыление в ней, так и понимание, как реальное воспроизведение смысловой предметности в сознании, не обязательно должно быть частичным или несовершенным. ***Но переходит*** ли реально смысл во вне-смысловую инаковость, является ли понимание полным или неполным, мы можем сказать одно: ***выражение, форма, есть нечто среднее между смысловой предметностью и инаковостью, которая ее воспроизводит.*** Выражение, как проявление предметности вовне, не есть ни только предметность, ни только инаковость. Понимаемая предметность не есть ни только голая предметность, ни только голая инаковость, или принцип понимания. Это есть и то и другое. Это — ***средина*** между тем и другим, «метаксю» того и другого. В расчлененном виде это дает новую группу диалектических антиномий.

II. АНТИНОМИИ ПОНИМАНИЯ

ПЕРВАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма, как выражение той или иной смысловой предметности,*** *тождественна с* ***этой последней.***

Имя не может быть по своему смыслу отличным от того, чего оно — имя. Если выражается нечто — необходимо, чтобы это нечто так или иначе присутствовало

в своем выражении. Допустим, что выражение не тождественно выражаемому смыслу. В таком случае — *откуда* мы знаем, что данное выражение есть именно выражение того-то? Допустим, что по самой художественной форме нельзя судить о том, что́ дано в этой художественной форме. Тут возможны два выхода: или предметность вообще никак не отражается в своей форме, и тогда форма есть форма неизвестно чего и, след., вовсе не форма; или предметность отражается в форме, но так, что, кроме формы, нет никакой еще особой предметности, и тогда форма и есть предметность, т. е. отпадает разговор о ***выражении*** предметности, и, след., термин «форма» является пустым звуком без значения. Скажут: совершенно лишне признавать тождество формы и предмета, достаточно признать, что предмет ***присутствует в*** форме, ***отражается в*** форме, что форма подобна предмету. Однако это возражение основано на непродумывании проблемы до конца. Допустим, что форма ***отражает*** предметность. Это значит, что на ней есть образ предмета. Пусть этот образ не просто тождествен, как это утверждаем мы, а только подобен, похож на него. Из этого само собой вытекает, что образ в некоторых отношениях отличен от предмета. Допустим, что он отличен в пунктах a, b, c. Что же, он — продолжает быть отличным и во всех остальных пунктах? Если — да, то почему тогда говорят, что он подобен предмету? Если же он не везде отличен, то, значит, где-то в нем есть какой-нибудь пункт тождества, который уже не просто подобен предмету, ибо подобие-то и привело нас к различию, но тождествен с предметом. Подобие, отражение, присутствие предмета в его форме предполагает абсолютное *тождество* формы предмета и самого предмета.

Антитезис. ***Художественная форма, как выражение той или иной смысловой предметности, различна с этой последней.***

Допустим теперь, что форма предмета не отлична от самого предмета. Это значит, что или она сливается с ним, растворяется в нем, или он — в ней. В первом случае предмет потерял бы свое выражение и никак не остался бы выраженным; во втором же случае выражение потеряло бы предмет выражения и осталось бы выражение уже не в качестве выражения, а в качестве самостоятельной вещи, подобной всем прочим вещам, т. е. выражение как таковое прекратило бы свое существование. Выражение

необходимым образом отлично от выражаемого и живет только на счет этой антитезы. Выражение требует *иного* для предметности; и если предметность есть смысл, то выражение требует вне-смысловой данности, которая бы воспроизвела, повторила, выразила эту смысловую предметность — с той или другой степенью приближения к первообразу.

Синтез. ***Художественная форма есть становящаяся (и, стало быть, ставшая)***, т. е. *энергийно-подвижная инаковость* ***смысловой предметности***, или смысловая предметность, данная как своя собственная энергийно-подвижная инаковость.

Два противоречащих положения имеют одинаково необходимую значимость, без чего нет никакого понятия ни формы вообще, ни, в частности, художественной. Когда Лермонтов пишет:

Мы пьем из чаши бытия
С закрытыми глазами,—

то ясно, что эта форма, в которой выражена некая предметность, одновременно и тождественна и отлична с ней. Тождественна она потому, что о предметности мы узнаем здесь только из образа чаши, из которой пьет некто, закрыв глаза. Различна же она со своей предметностью потому, что последняя могла быть выражена и еще другими, бесчисленными способами. Эта смысловая предметность, которая отвлеченно могла бы быть здесь обозначена как, примерно, «безотчетное и слепое пользование жизнью, или стремление жить», может быть ***выражена*** тысячью способов, оставаясь везде одной и той же. Ясно, значит, что выражение как ***такое*** отлично от выражаемой предметности. И вот, одновременно возникает тождество и различие, тождество *в* различии и различие *в* тождестве. По общему закону диалектической мысли, мы должны сказать, что всякая конкретная художественная форма есть определенное ***ставшее*** из беспредельно и непрерывно нарастающего ***становления*** смысловой предметности в выражении. Становление синтезирует сущее и не-сущее, предмет и не-предмет, смысловую и вне-смысловую сущность, так что в каждый момент выражения входит все тот же предмет выражения и в каждый момент он — разный. Предмет как бы расцветает в выражении, зацветает во вне-смысловом соотнесении. И всякая конкретная

художественная форма есть один из видов этого становления и зацветания, смысловое *ставшее* определенного рода смысловых *становлений.* В вышеприведенном примере та предметность, которую мы отвлеченно (в «логосе») обозначили как «безотчетное стремление к жизни», совершенно одинаково и самотождественно присутствует и в моменте «пития», и в моменте «чаши», и в моменте «закрытых глаз», и в моменте «бытия». И в то же время «питие» вносит нечто совершенно новое, ни в коем случае не содержащееся в голой предметности «безотчетного стремления к жизни». «Чаша» вносит нечто, ничего общего не имеющее с жизнью и со стремлением к ней. И т. д. Все это — как раз то, чем выражение отличается от предмета. И вот дана цельная форма, в которой предмет и выражение самотождественно переливаются один в другое, взаимопроникаются, и в которой они так же четко и расчленимы, и различимы. Так как под энергией смысла мы как раз условились понимать смысл в смысловом же становлении его выраженности, то поэтому вполне уместно в категории энергийного излучения, или энергийно-смысловой подвижности, видеть именно синтез самотождества и саморазличия предмета в выражении.

Проанализированная антиномия есть антиномия формы и предмета. Но ею еще не вполне вскрывается метаксюйная природа художественной формы, хотя и ясно, что она сюда необходимым образом входит. Как очевидно всякому, необходимо еще определить отношение формы ко второму члену антитезы — к явлению, факту. Только тогда, принявши во внимание обоюдостороннюю взаимозависимость формы (с предметом и с фактом), можно вполне конструировать категорию метаксюйности.

ВТОРАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма*** *тождественна* ***своему художественному факту, или явлению.***

Антитезис. ***Художественная форма*** *отлична* ***от своего художественного факта, или явления.***

Синтез. ***Художественная форма есть осмысленно становящаяся*** **(*и, стало быть, ставшая*)**, т. е. *энергийно-подвижная качественность факта.*

В сущности это — уже знакомая нам «антиномия факта» с некоторой легкой модификацией в зависимости от

заданий диалектики метаксюйности. Там мы говорили об отношении всей формы к факту ее, т. е. к художественному воплощению, здесь же — о взаимоотношении фактически осуществленной и чисто отвлеченной, фактически не осуществленной предметности в сфере самой формы. Поэтому особого доказательства и разъяснения эта антиномия не потребует. Но вот, теперь зададим вопрос: как же можно было бы одной формулой выразить тезис метаксюйности, формулой, конечно, чисто диалектической? На это отвечает —

ТРЕТЬЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть становящаяся*** (*и, стало быть, ставшая*), т. е. *энергийно-подвижная инаковость* ***смысловой предметности.***

Антитезис. ***Художественная форма есть осмысленно становящаяся*** (*и, стало быть, ставшая*), т. е. *энергийно-подвижная качественность* ***факта.***

Синтез. ***Художественная форма есть становящееся*** (*и, стало быть, ставшее*), ***т. е. энергийно-подвижное тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или*** *символическая* ***структура.***

Придя к синтезам первой и второй антиномии метаксюйности, мы сразу же увидели, что эти синтезы должны быть в свою очередь синтезированы, ибо должно быть нечто простое и определенное, что сразу давало бы понятие и об отношении формы к предмету, и об отношении ее к факту. Как это достигается? Тезис новой антиномии говорит о становящейся предметности, антитезис — о становящейся качественности факта. С одной стороны, художественная форма — становящаяся предметность; с другой — она не становящаяся предметность, но — становящаяся фактичность. Разум требует, чтобы было найдено то общее и в то же время само по себе единичное, что объединило бы в себе это противоречие. Ибо если ничего нет общего между тем и другим, то нет и никакого противоречия; уже в одном том эти положения общи, что они одинаково противоречивы. Итак, общее задано. Теперь надо его дать, т. е. формулировать. В чем же общи становящаяся предметность и становящаяся качественность? Они общи прежде всего в том, что и то и другое есть стихия ***смысла.*** Там смысл — осмысленно становящейся предметности;

здесь смысл — осмысленно становящейся фактичности. Но мало и этого. Их объединяет не только [2*] обоюдная приобщенность к смыслу, но и то, что осмысленность, к которой они приобщены, ***одна и та же.*** Смысловая предметность должна как бы несколько спуститься вниз с высот своей отвлеченности и чуждости всякому выражению, в то время как слепая фактичность должна как бы несколько подняться вверх с низин своей неосмысленности и чуждости носительству на себе какого бы то ни было выражения. ***Этот спуск и этот подъем должны быть тождественны.*** Ровно настолько факт становится носителем выражения предмета, насколько предмет выражает себя в этом факте. Всякое малейшее нарушение этого тождества привело бы к тому, что выражение перестало бы выражать и предмет перестал бы быть предметом выражения. Значит, тождество предмета и факта через посредство выражения является необходимым условием художественной формы вообще. При этом наши антиномии уполномочивают нас не просто на тождество, но на становящееся, т. е. энергийно-подвижное, *структурное*, как бы *разрисованное* тождество, так как и предметность была взята в своем становлении, и факт был взят в своем становлении. Но если есть становящееся тождество, то есть и ставшее тождество, ибо если нет ставшего, то что же тогда и становилось?

Синтез этой простой антиномии и дает единую диалектическую формулу метаксюйности как *символической.* Вместо общего и неясного суждения о том, что художественная форма — «посредине» предмета и явления, мы даем развитую и четкую формулу понимаемого символа, развивая все коренящиеся здесь категории и основоположения до полного света сознания [33].

Итак, мы имеем антиномию факта и антиномии метаксюйности, кроющиеся в художественной форме. Мы еще не входили в содержательную диалектику метаксюйности, т. е. символического понимания, как таковой, т. е. мы еще ничего не говорили о самой структуре и содержании понимания, являющегося для художественной формы специфичным. Мы говорили просто о наличии метаксюйности, о том, что форма — «метаксю», «посредине». Мы имели ***факт*** художественного произведения и имеем его ***форму.*** Определивши факт и определивши диалектическое место формы, попробуем теперь продумать категорию формы по

существу, по содержанию. Каково художественное понимание по своему диалектически-категориальному содержанию? Чем заполняется выведенная символическая структура, это «метаксю»? Это приводит нас к ***антиномиям смысла*** (моменты 2—8 в нашем общем определении художественной формы). В выражении есть определенный ***смысл*** выражения, как и в нашей тетрактиде был определенный момент смысла. Чистый смысл, или эйдос, входящий в свое выражение целиком, со всеми своими пятью категориями, которые были выведены нами раньше, со своим алогическим ознаменованием,— должен быть теперь изучен нами в применении к художественной форме. Вот это смысловое содержание формы, параллельное смысловой предметности, данной до выражения, до формы, мы и должны теперь категориально выяснить.

9. АНТИНОМИИ СМЫСЛА

Категории, которые мы будем тут рассматривать, обыкновенно чаще всего привлекаются эстетиками, так как это — наиболее очевидные, свойственные решительно всему и примитивно-необходимые категории. Так, рассуждениями о «единстве», «многообразии», «целости» и пр. полны все руководства по эстетике. Для нас, однако, все это имеет значение лишь в меру диалектичности, а кроме того, «антиномии смысла», как сказано, отнюдь не есть спецификум художественности вообще.

III. АНТИНОМИИ СМЫСЛА

ПЕРВАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма тождественна сама с собой, т. е. она есть неделимая единичность всех своих смысловых моментов.***

Едва ли этот тезис составит какие-нибудь затруднения. Чтобы форма, вообще говоря, была чем-нибудь, она должна быть тождественной сама с собой. В противном случае, она не есть вообще никакой определенный предмет, о котором можно было бы мыслить или говорить. Форма — везде форма; во всех своих моментах она целиком присутствует со всеми своими категориями. Тут мало одного только сходства моментов, или подобия. Сходство

требует тождества. Это после всего вышеизложенного должно быть ясным.

Антитезис. ***Художественная форма*** *различна сама с собою*, т. е. ***она состоит из подчиненных себе как целому отдельных элементов.***

Простое самотождество формы привело бы к ее полной неразличимости и, след., отсутствию. Чтобы быть, надо различаться, надо, чтобы была инаковость. И прежде всего эта инаковость должна быть внутри самой формы. Она должна сама от себя отличаться. Это значит, что она имеет *части*, или элементы. Без этого трудно вообще представить себе, что такое форма или вообще смысл.

Синтез. ***Художественная форма есть делимая единичность, или координированная раздельность, всех своих смысловых элементов, т. е. она есть самотождественное различие с абсолютно твердой границей в отношении ко всему прочему.*** Художественная форма есть *неделимая целость.*

Это ясно вытекает из предыдущих утверждений. Будучи одновременно тождественной себе и различной с собою, форма не может быть вообще ничем, кроме самотождественного различия, ибо тождество необходимым образом должно присутствовать в каждом различающемся элементе. Переходя от одного к другому в пределах формы, мы все время продолжаем стоять на месте, ибо и одно и другое есть тут одно и то же — в их принадлежности к форме. Смысловая стихия целой формы почиет на каждом ее элементе абсолютно самотождественно. Художественная форма, стало быть, есть координированная раздельность [34].

ВТОРАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма абсолютно тождественна со своим вне-художественным, вне-смысловым окружением, или инаковостью, т. е. она есть*** *неделимое самотождество всех ее смысловых и вне-смысловых элементов.*

Чтобы образовался какой-нибудь смысл, надо, чтобы он был чем-нибудь. Чтобы какой-нибудь смысл был, менялся, не менялся, уменьшался, увеличивался и т. д. и т. д., необходимо, чтобы он был чем-нибудь. Пусть что-нибудь существует, т. е. движется, становится, меняется и т. д.,

и пусть я слежу за этими изменениями. Пусть эта вещь *А* перешла из состояния *а* в состояние *b*. Что нужно для этого, чтобы я мог уследить этот переход? Нужно, чтобы: 1) наблюдая *А* в состоянии *а*, я одновременно видел и *А*, и *а*, т. е. чтобы, по предыдущему, *А* и *а* были для меня тождеством; 2) чтобы *А* и *а* в то же время, и притом ***те же самые*** *А* и *а*, были различны между собою и я видел бы их различие; 3) чтобы, наблюдая *А* и *b*, я опять отождествлял бы *А* и *b* и тут же их различал и 4) чтобы самотождественное различие *А* и *а* я тоже отождествлял и различал с самотождественным различием *А* и *b*. Другими словами, куда бы и как бы я ни переходил и какие бы перемены в *А* я ни замечал, везде и постоянно присутствует *А* не только как единство своих смысловых оформлений в моментах *а*, *b*, *с* и т. д., но и как единство всех вне-смысловых (ибо меональных) становлений *А*, т. е. того, что́ именно и приводит его к тому или другому статическому осмыслению *а*, *b*, *с*... Словом, *А* есть абсолютно неразличимая самотождественность. Художественная форма вбирает в себя не только раздельность себя как смысловой данности, т. е. не только как определенную чисто смысловую координированную различенность, но также и как вне-смысловую свою определенность, т. е. как вне-смысловую инаковость, как определенное ***чувственное*** или вообще ***фактическое качество.*** Художественная форма есть абсолютно ***неделимая индивидуальность***, сливающая в одну неразличимую точку всякие свои смысловые и вне-смысловые оформления. Это не просто единство, ибо обычно понимаемое единство есть всегда единство многого, объединенность, множество как единство. Формулируемое нами здесь единство есть, собственно говоря, ***единичность***, сплошь неразличимая точка индивидуальности, некая абсолютная неделимость. В своих мельчайших делениях и изгибах она присутствует вся целиком, и не только, повторяю, в своих чисто смысловых оформлениях, но и во всей целости своих вне-смысловых оформлений, ибо только так каждый момент становящейся формы указует на целое формы и на все другие моменты становления и только так мы избегаем исключительности связи чисто смысловых структур, статических в своем осмысленном оформлении, и даем связь и единство также и алогически-динамических структур смысла.

Более понятной и ощутительной делается истинность

этого тезиса, если мы вложим в понятие инаковости тот смысл, который она фактически приобретает, коль скоро мы заговариваем именно о человечески творимых художественных формах. Тут инаковость смысла, как известно, проявляется в том, что смысл попадает в субъективное сознание человека, т. е. делается ***понимаемым*** и ***сознаваемым*** уже не со стороны себя самого, а со стороны именно «иного», т. е. в данном случае человека. Если мы это примем во внимание, то наш тезис о самотождественности в художественной форме смысловых и вне-смысловых оформлений примет вид тезиса о самотождественности понимания смысловой предметности и разных проявлений этого понимания ее, полной неразличенности понимания смысла от его степеней. Художественная форма есть в этом отношении совершенно неделимая единичность. Когда мы конструировали чистый смысл сам по себе, мы нашли в нем категорию самотождественности. Теперь мы перешли к форме и уже ***форму***, выражение, рассматриваем как некий смысл. Сейчас само понимание рассматривается нами как чистый смысл, т. е. не в его отнесенности к предмету, но как самостоятельная предметность. И вот она, как и всякий смысл вообще, самотождественна. Понимание — абсолютная единичность, неделимая и неразличимая; оно — тождество себя и своих вне-понимательных функций.

Еще ярче выяснится значимость рассматриваемого тезиса, если мы раскроем смысл понятия диалектической «степени» понимания.

Это есть не что иное, как ***чувственное знание***, будь то воспроизводимые образы восприятия или сами ощущения. Чувственное знание — ***становящееся*** умное знание. То, что в уме дано сразу и целиком, в ощущении дано текуче и временно. В этом и заключается диалектическая сущность ощущения. Оно — текучий становящийся ум. И вот наш тезис получает новое содержание. ***Художественная форма***, оказывается, ***есть неделимая единичность и самотождественность*** *умного и чувственного понимания предмета*, такая единичность, что во всех моментах выражения, в осмысленно расчлененных координированных раздельностях и во вне-смысленно-текучих алогичностях, она неделимо и нерушимо присутствует целиком со всеми подробностями. Без этого нет цельного художественного произведения и тем более нет никакого художественного восприятия [35].

Во всей этой проблеме надо иметь в виду, что «одно» не может быть только отличным от «иного». Если оно *только* отлично, то, как мы уже не раз убеждались, перед нами две совершенно дискретные и несравнимые, *безотносительные* вещи. А мы как раз устанавливаем некое *отношение*, говоря, что «иное» есть именно *иное* к «одному». Значит, «одно» и «иное» должны также быть и в каком-то пункте тождественны. Энергия целого, в которое входит и одно, и иное, должна почивать и на одном, и на ином. Вот эта общая энергия и есть пункт их тождества, т. е. неразличимая единичность того и другого.

Заметим также для полной ясности, что тут речь идет о другом *ином*, не о том, какое имелось в виду в первой «антиномии смысла». Там имелась в виду инаковость внутри-смысловая, инаковость смысла в отношении себя самого. Здесь же, во второй антиномии, имеется в виду инаковость целого смысла в отношении к его вне-смысловому окружению. В первом случае имелась в виду раздельность смысловых «частей» внутри смысла, во втором — вне-смысловое становление цельного смысла со всеми его смысловыми частями.

Антитезис. ***Художественная форма абсолютно различна со своей вне-художественной (или иной) инаковостью, т. е. она есть*** *координированная раздельность* ***художественного*** *смысла,* ***предполагающая также*** *внехудожественное и* ***вне-смысловое*** *окружение.*

Мы рассматриваем в «антиномиях смысла» само понимание смысла, или форму как смысл. Это ведет за собой применение и к форме тех категорий, которые выше были выведены для смысла вообще, для вне-выразительного смысла. Мы уже применили к ней категорию тождества. Теперь надо доказать, что художественная форма возможна только тогда, когда ей в ее полном объеме присуща категория различия. В самом деле, возможна ли форма, если в ней нельзя ничего различить, если все слито в ней в нерасчленимую точку, если вся она — сплошная и неосязаемая масса неизвестно чего? Мы уже не раз доказывали, что смысл не может быть *только* самотождественным, что он должен еще и саморазличаться. То же — и относительно художественной формы. Но в чем должна проявляться эта различенность? Во-первых, смысловой процесс различения приводит к некоему как бы очерчиванию смысла, к проведению той или иной смысловой границы. Это зна-

чит, что мы получаем некоторую умную величину, некий умственный образ, который, значит, и един, и множествен; он — и он, и не он; он сам — некое единство себя как множества. Но, во-вторых, процесс различения приводит и к ***иному***, ко вне-смысловому окружению, так как последнее как раз и есть то, от чего отличаясь, смысл стал очерченным, оформленным смыслом. Если художественная форма действительно ***есть***, то она и в себе самой раздельна и предполагает свою раздельность с окружающим, причем это окружающее должно быть или вне-художественным, или художественным иначе. Если есть художественное понимание той или иной смысловой предметности, то и само это понимание содержит в себе координированную различенность, и вокруг этого умно-адекватного понимания располагаются слои менее умного и менее адекватного понимания, чтобы было то, от чего отличалось бы само художественное выражение и понимание и тем получало возможность существовать. Если везде только одно художественное понимание и ничего вне-художественного нет, то нет тогда и самого художественного понимания, ибо ему не от чего отличаться и, следовательно, нет возможности существовать. С другой стороны, если кроме художественного понимания есть еще и разные степени его, напр. те или другие чувственные данности, а в сфере самого понимания нет раздельности одного момента с другим, то тогда и нет никакого художественного понимания, ибо то, что не различно в себе, исключает вообще всякую смысловую инаковость, и уже тем самым становится невозможной и никакая вне-смысловая инаковость.

Синтез. ***Художественная форма есть*** *координированная раздельность,* ***или самотождественное различие, предполагающее отличное от себя*** *смысловое или вне-смысловое* ***окружение, с которым она также*** *тождественна и различна.*

После многочисленных разъяснений предыдущих антиномий этот синтез должен быть понятен без специальных рассуждений. Дело только в том, что, давая «антиномию факта», мы не стали формулировать антитезу факта и смысла по всем пяти категориям смысловой предметности, считая достаточным провести категориальную структуру лишь по категории тождества и различия, минуя подробности чистого смысла и прямо переходя к становящемуся смыслу. Также и в «антиномиях метаксюйности» мы

предпочли остаться в пределах все той же категориальной пары тождества и различия, переходя прямо к категории становления. Теперь же, в «антиномиях смысла», где мы специально получаем как раз самый смысл, т. е. понимание как чистый смысл,— теперь уместно провести диалектику по всем пяти категориям. И потому в синтезе мы приходим не прямо к становлению как синтезу осмысленного и внеосмысленного, но пока только к ***оформлению чистого смысла,*** возникающему на фоне вне-смыслового окружения, и, таким образом, чтобы перейти к становлению, нужно будет пройти еще один диалектический шаг, опущенный нами ввиду ясности проблемы в «антиномии факта» и в «антиномиях метаксюйности». Этот шаг будет нами отдельно зафиксирован в пятой антиномии, где будет дана конструкция в связи с категорией ***сущего.*** Теперь же, ввиду того что имеется задание совместить самотождество и саморазличие художественной формы, мы приходим к тому, что является тождеством и различием сразу, стало быть, самотождественным различием, сводящимся к очерчиванию определенной формы в виде некоей координированной раздельности при условии окружающего вне-смыслового фона, от которого она одновременно и отличается, и не отличается.

Теперь перейдем к третьей «антиномии смысла».

Смысл, под которым мы сейчас понимаем художественную форму, подчиняется категориям тождества и различия. Он тождествен себе и иному и различен с собою и с иным. Но мы видели, что смыслу свойственна также и другая пара категорий — покоя и движения. Мы доказали, что покой и движение — необходимые категории смысла. Соответственно с этим порождается еще две «антиномии смысла».

ТРЕТЬЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма*** *покоится сама относительно себя.*

Художественная форма есть самотождественное различие, или координированная раздельность. Но этого мало. К понятию смысла относится также его ***неподвижность и неизменчивость, положенность и утвержденность.*** Координированная раздельность должна быть неподвижной, чтобы быть вообще. Какой бы элемент мы ее ни взяли, везде целое должно присутствовать ***одинаковым*** образом.

Что оно вообще должно в своих элементах присутствовать, это доказала уже первая «антиномия смысла». Но что оно должно присутствовать одинаково и, таким образом, быть неизменчивым, сколько бы мы ни двигались в его 3* сфере, это доказывает настоящая, третья антиномия. Художественная форма возможна только как ***целое***, а целое немыслимо без одинаковой подчиненности всех частей этому целому, сколько бы мы по нему ни двигались. Целое везде однородно [36].

Антитезис. ***Художественная форма*** *движется* в ***смысловом отношении*** *сама относительно себя.*

Это — чрезвычайно важное утверждение. Невозможна никакая художественная форма, которая только ***одинакова*** во всех своих элементах. Это было бы тупой неподвижностью, чуждой всякого живого устремления. Художественная форма возникает именно тогда, когда ***по-разному*** присутствует в своих элементах, когда она ***меняется*** при переходе от одного элемента к другому. Тогда художественная форма играет переливами жизни и есть нечто трепещущее и живое, ибо она — нечто везде разнообразное и везде подвижное. Старое учение о «единстве в многообразии», насколько скудно и бедно в качестве исключительно-монопольного принципа, настолько же необходимо, если ему указать его собственное место. У нас оно — один из многих принципов. Однако необходимость его все-таки неоспорима и едва ли требует особых доказательств. Необходимо, чтобы каждый момент художественной формы ***требовал*** перехода ко всякому другому ее моменту [37].

Синтез. ***Художественная форма есть*** *подвижной покой чистого смысла,* ***или смысл, покойно, неподвижно пребывающий в своем смысловом движении.***

Синтезирование необходимо ввиду того, что художественная форма есть всегда нечто целое. Какие бы различия в ней ни возникали, сама она покоится в себе со всеми различиями. Как бы разнообразна ни была музыкальная пьеса, все же она есть в себе нечто неподвижное, совершенно отчетливо пребывающее в полном покое. Это — условие самого осмысления пьесы.

Но, продумывая диалектику смысла до конца, мы неизбежно приходим еще ко второй антиномии смысла на основе категорий покоя и движения, подобно тому как нам пришлось прибегнуть к двум антиномиям и в случае с категориями тождества и различия [38].

ЧЕТВЕРТАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма*** *покоится* в ***смысловом отношении*** *относительно всякого вне-смыслового окружения.*

Для понятия художественной формы, как мы увидим дальше, такое учение весьма важно. Всмотримся в другие данности, к которым также применим этот тезис. Сравним любую физическую вещь и какое-нибудь понятие, напр. число. К ***сущности*** вещи относится ее изменчивость и текучесть. Если говорить о реальных вещах, то они в силу одного только того, что они — вещи, необходимым образом текучи в том или другом виде или отношении. Возьмем теперь ***число.*** К числу совершенно неприменимы никакие категории текучести. Число, правда, меняется само в себе; два может «измениться» в три. Но всякому ясно, что это — совершенно другое изменение и движение, отнюдь не ***вещное.*** Это — изменения, происходящие в недрах самого ***смысла.*** Это — ***чисто смысловые движения.*** В противоположность этому вещь меняется и течет во всей вещной субстанциальности. Двойка всегда есть двойка, куда бы вы ее ни применяли и как бы о ней ни думали. Даже если вы скажете, что двойка не есть нечто постоянное, что она на Земле одна, а на Марсе — совершенно иная, то и в этом случае, по закону диалектики, вы ее мыслите неизменной и в сущности говорите только о ее различных функциях в связи с той или иной местной обстановкой. К ***смыслу*** числа относится его абсолютная неподчиненность внесмысловому изменению и текучести. Число — вне времени и не зависит ни от каких времен. Оно также и вне пространства, ибо самое пространство возникает только тогда, когда есть число, т. е. когда можно что-нибудь противопоставлять и считать. И вот художественная форма также нетекуча и неизменна, она — вечно покоится сама в себе относительно всего иного; к ней абсолютно неприменимы никакие категории перемены или течения. Разумеется, каждое художественное произведение было когда-то, кем-то, при таких-то обстоятельствах создано. Но к ***смыслу*** художественного произведения, т. е. к его художественной форме, совершенно не имеет никакого отношения то обстоятельство, что оно было создано, что оно появилось. Ребенок должен, конечно, пройти большой путь умственного развития, чтобы уметь считать, но число само по себе

отнюдь не имеет на ***своем смысле*** указание на детское развитие и на свое психологическое происхождение. Такова же и художественная форма. Пусть она фактически была ***создана.*** Собственно говоря, если быть феноменологически точным, можно говорить лишь о создании художественного ***произведения***, художественного факта. Относительно же художественной формы, хотя она фактически не существовала до определенной суммы творческих актов художника в качестве формы именно данного произведения, нужно необходимо думать, что сама она совершенно не была никем создана и к смыслу ее отнюдь не относится ее созданность. Точно так же, несмотря на то что картины блекнут в своих красках, лупятся, наконец, уничтожаются и гибнут, художественная форма их сама по себе не гибнет и не уничтожается, не блекнет, как равно и не создается, не рождается, не становится, не меняется. Она — ***покоится*** относительно всего иного. Она — покой среди всяких вне-смысловых течений, становлений и т. д., вообще среди вне-смысловой инаковости. Художественные формы суть вечные числа, не рождающиеся и не гибнущие, а лишь сияющие своим художественным блеском. Это — неподвижные знаки ума, устойчивое сияние умного света [39].

Антитезис. ***Художественная форма движется*** в ***смысловом отношении*** *относительно всякого вне-смыслового окружения.*

Чтобы усвоить себе это не менее важное утверждение, надо четко представлять себе, что такое «вне-смысловое окружение». Это — все тот же вопрос об «одном» и «ином». Что такое иное? Это — ни новая субстанция, ни качество, ни смысл, ни масса и т. д. Это — только ***иное.*** Но что, собственно говоря, противоположно ***одному***, что есть ***иное*** для него? Конечно, не-одно. Но не-одно не должно быть субстанцией, качеством и т. д. Остается еще быть ***становлением***, в котором субстанцией продолжает быть все то же самое одно (и, таким образом, не возникает никакой новой субстанции «не-одного»), и тем не менее это не просто одно, но все время еще и иное. Таким образом, если художественная форма есть некий смысл, то вне-смысловым окружением ее будет алогическое становление ее самой как смысла. И вот теперь наше положение гласит, что художественная форма относительно своего вне-смыслового окружения ***движется.*** Что это значит? Тут же у нас прибавлено: «в смысловом отношении» дви-

жется. Если принять это во внимание, то получается учение о том, что художественная форма есть смысл всех своих вне-смысловых становлений. Ясно, что мы переходим здесь к тому, что выше назвали ***качеством.*** Картина хранит в себе неподвижно покоящуюся среди всех своих пространственно-временных становлений, пониманий и т. д. и т. д. художественную форму. Но картина хранит в себе также и следы пространственно-временной обстановки и познается в условиях того или иного ее [4*] понимания. Без этого нет реального отношения к картине. Картина бывает новой, старой; картина понимается специалистом, профаном, ребенком, взрослым, культурным, некультурным человеком и т. д. и т. д. В зависимости от всех этих условий художественная форма, реально запечатленная на картине, приобретает бесконечно разнообразные формы. Она — на поводу у своего вне-смыслового становления и меняется с каждой минутой, с каждым часом, с каждым годом. Она отражает на себе смысл своих вне-смысловых становлений. Она — невосприимаема без этой обстановки. И тут спорить невозможно [40].

Синтез. ***Художественная форма есть*** *подвижной покой* ***смысла в отношении его*** *вне-смыслового* ***окружения.***

Тут простое и несомненное объединение разъясненных только что истин тезиса и антитезиса.

Легко заметить, что все эти четыре «антиномии смысла» не являются вполне законченными антиномиями. Желая дать их со всей подробностью, мы не спешили с переходом одного в становление, когда оно диалектически сопрягается с иным. Синтезы всех четырех антиномий в сущности не были синтезами в полном смысле, а только как бы намечали план и место возможного синтеза. В сущности они были более или менее внешним соединением своих тезисов и антитезисов. Однако они и не должны были давать всю полноту диалектического объединения смысла со своим иным, так как эту функцию выполняет пятая антиномия, конструируемая на основе категории ***сущего***, или ***единичности***. И это понятно — почему. Категории тождества, различия, покоя, движения говорят не о чем-то определенном в смысле законченного смысла, но говорят о разных моментах и об их взаимоотношении уже в ***сфере*** этого определенного чего-то, или, как мы говорим, ***сущего*** (ибо существовать — и значит быть определенным и резко очерченным, иметь свою смысловую

границу). Пятая категория, наоборот, уже отвлекается от всяких частичных элементов целого и от их взаимоотношения, отвлекается и от всяких элементов и их взаимоотношения в сфере инаковости. Она берет смысл как таковой и иное как таковое. Мы говорили, напр., о тождестве и о различии. Мы предполагали, что целое не есть сумма своих частей, что не части создают целое, но целое создает свои части. Мы думаем, что есть нечто, в сфере чего происходят взаимоотношения целого и части и частей между собою. Но если мы так думали, то это и должно быть теперь зафиксировано. И вот, категория ***одного***, ***единичности***, ***индивидуальности***, ***сущего*** и есть та пятая категория, которая завершит диалектику, сконструированную на основе предыдущих четырех категорий.

ПЯТАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть*** *единичность,* ***данная в отношении*** *себя самой* ***как подвижной покой самотождественного различия.***

Что художественная форма есть самотождественное различие в отношении своего инобытия, об этом гласит синтез четвертой антиномии. Что художественная форма есть подвижной покой в отношении себя самого, об этом гласит синтез третьей антиномии. Но тождество не есть еще тождественный с чем-нибудь предмет, и различие не есть еще различный с чем-нибудь предмет. Если есть тождество и различие, то должно быть и то, что́ именно тождественно и различно. Равным образом немыслим покой без того, чтобы было нечто, что́ именно покоится. Так же — и относительно движения. Но если так, то художественная форма должна быть совершенно неделимой индивидуальностью, отдельным, неповторимым ликом, который был раз и уже больше никогда не будет, как никогда его и не было в прошлом. Эта смысловая, умная индивидуальность художественной формы обязательно всегда имелась в виду, сознательно или бессознательно, эстетиками и теоретиками искусства, и каждый как умел старался выразить ее в своих построениях. Однако сделать это в полном виде редко кому удавалось, как по причине того, что этот принцип слишком переоценивался наперекор прочим принципам, так и потому, что исследователи редко применяли диалектический метод, единственно обеспечи-

вающий точность и полноту суждений. Только теперь, пройдя немалый диалектический путь антиномий, мы можем раскрыть диалектическое содержание этого загадочного принципа индивидуальности, неповторимости, какой-то всесильной самодоказанности, собственного своеобразия и оригинальности. Это — единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия.

Антитезис. ***Художественная форма есть*** *единичность,* ***данная в отношении своего вне-художественного окружения, или инобытия, инаковости, как подвижной покой самотождественного различия.***

Как и тезис этой антиномии, антитезис предполагает уже синтезы третьей и четвертой антиномии. Тут мы обращаемся в сторону ***иного***, инаковости. Художественная форма, доказали мы, также тождественна и со своим вне-художественным окружением, и тут мы получаем какую-то особую, нерасчленимую единичность. Она, доказали мы, также и движется относительно этого окружения, следуя его вне-художественным судьбам. Разумеется, будучи единичностью смысла в себе, художественная форма должна и категорию единичности принимать в ее связанности и тождественности с иным, с вне-единичностью. Она требует, чтобы ее рассматривали как единичность ее самой с тем, что не есть она сама. Как только мы расслоим единичность нашего восприятия музыки на отдельное восприятие звуков и отдельное восприятие художественного смысла музыки, не отождествляя их одновременно в их нераздельной общей единичности, так гибнет восприятие музыки, и мы начинаем или слышать бессмысленные, немузыкальные звуки, или думать об абстрактных, немузыкальных понятиях ритма, симметрии и т. д. (причем надо заметить, что, хотя сам ритм — музыкален, ***понятие*** ритма — отнюдь не музыкально, а есть научная абстракция, и потому размышление о ритме ничего общего не имеет со слушанием ритмической музыки).

Синтез. ***Художественная форма есть*** *единичность,* ***данная как*** *алогическое становление* ***подвижного покоя самотождественного различия.***

Давно искомый синтез наконец найден. По общему диалектическому правилу мы переходим от сущего смысла и не-сущего вне-смыслового окружения к смысловому становлению смыслом вне-смыслового окружения. Когда композитор писал свою пьесу, он употреблял для этого

разные промежутки времени, он — менялся, и создаваемая им пьеса нарождалась, изменялась и исправлялась, *становилась.* Но вот пьеса закончена, и отныне она отразила всю эту алогическую длительность становлений у композитора и в пьесе как некую единичность подвижного покоя самотождественного различия [41].

Так мы приходим к концу нашего диалектического анализа понятия художественной формы как некой осмысленности.

10. АНТИНОМИИ МИФА

До сих пор мы изучили понятие художественной формы: с точки зрения ее *метаксюйности*, обнаруживши, что она есть нечто среднее между предметностью и фактом, т. е. что она есть понимание; с точки зрения ее *фактичности*, обнаруживши, что к своему факту она относится как к своему вне-смысловому окружению; и, наконец, с точки зрения чистого *смысла*, обнаруживши, что она есть такое вне-фактичное понимание смысловой предметности, которое является как единичность, данная в виде алогического становления подвижного покоя самотождественного различия. Все это еще далеко до специфически-художественного. Прежде чем перейти к этому последнему, нам надо раскрыть еще не один, а целых два необходимых слоя в художественной форме. На очереди сейчас ***мифологическая*** природа художественной формы, занимающая в нашем основном определении формы 9—13-й моменты. Ведь не всякий смысл есть художественный смысл, и не всякое понимание есть художественное понимание. Мы же до сих пор изучили форму только со стороны ее голого смысла, как будто бы всякий смысл уже есть художественный смысл. Постепенно ограничивая сферу смысла, мы, однако, можем прийти и к художественному смыслу, т. е. к форме в полном смысле этого слова. Мы сказали: форма — смысл, и не просто смысл, но — смысл метаксюйный, понимание. Теперь же говорим: и не просто метаксюйный смысл, или понимание, но — ***мифологически-метаксюйный смысл, или мифологическое понимание.*** Стало быть, если «антиномии метаксюйности» только констатировали наличие «метаксю», понимания, в художественной форме, то «антиномии мифа», к которым мы теперь переходим, вскрывают диалектическую сущность понимания по его ***содержанию.***

IV. АНТИНОМИИ МИФА

ПЕРВАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть смысловая предметность, независимая от понимания и ничего нового от него не получающая.*** Или короче: ***художественная форма есть нечто*** *бессознательное.*

С подобным утверждением мы уже имели дело в первой «антиномии метаксюйности». Основным аргументом тут является то, что одна и та же смысловая предметность может быть выражена бесконечным количеством форм. Это одно уже доказывает, что предмет как таковой не зависит от своего выражения и не нуждается в нем, так как он все равно остается тем же самым во всех своих выражениях. Как мы ни стали бы понимать данное произведение искусства, оно все же остается чем-то общим, что объединяет все понимания. И иначе не может быть, ибо тогда было бы вместо одной симфонии столько же симфоний, сколько и ее пониманий [42].

Антитезис. ***Художественная форма не есть просто смысловая предметность, независимая от ев понимания, но впервые возникает лишь в качестве понимаемой предметности, так что понимание, внося нечто новое, и создает самую форму предметности.*** Или короче: ***художественная форма есть нечто*** *сознательное*, т. е. ***относится к сознанию.***

Об этом тоже мы говорили уже не раз. Цельная форма, согласно нашим основным определениям, никак не может быть простой и голой предметностью. Тогда опять получается старая нелепость: всякий предмет уже по одному тому, что он предмет, есть уже художественный предмет. Только понимание и создает в эмпирической обстановке художественность, подобно тому как соотнесенность с иным создает для сущности вообще ее имя, ее форму. Нельзя воспринять художественную форму, не *поняв*ши ее, как нельзя воспринять и почувствовать алгебраическую формулу, не поняв ши ее [43].

Синтез. ***Художественная форма есть становящееся*** (***и, стало быть, ставшее***) ***понимание предметности, или энергийно-подвижной в своем понимании предмет.*** Или короче: ***художественная форма*** есть *бессознательно возникающее сознание,* или *сознательно возникающая бессознательность.*

Это — следствие общего правила о переходе «одного» или «иного» в «становление» и в «ставшее».

Однако, если припомним, самопротивопоставление, или самосоотнесение, было только тезисом мифа. Весь миф противостоит вне-мифическому эйдосу как интеллигенция. Но вот мы уже в сфере самой интеллигенции. Тут тоже своя диалектика. Тезис гласит о самоотнесенности и в нашем случае — о понимании просто. Мы берем чистую энергийность понимания как тезис и смотрим, что получается дальше [44].

ВТОРАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть смысловая предметность, независимая от устремления на нее, от влечения к ней инобытия, инаковости, и ничего нового от нее не получающая.*** Или короче: ***художественная форма есть*** *необходимо* ***данная предметность****, не подчиняющаяся никакой свободе выбора.*

Антитезис. ***Художественная форма не есть просто смысловая предметность, независимая от устремления на нее, от влечения к ней инаковости, но впервые возникает лишь в качестве предметности стремления, или влечения, так что последнее, внося нечто новое, и создает саму форму предметности.*** Или короче: ***художественная форма есть*** *свободно создаваемая предметность.*

Тут перед нами тоже одно из очень важных положений эстетики, отмечавшееся не раз даже в слепой позитивистической науке. Вспомним понятия «подражание», «внутреннее подражание», «мимика» и т. д. Художественная форма предполагает повторенность, и повторенность адекватную, так что происходит как бы внутренняя мимика вослед самой предметности. Форма есть миметическое воспроизведение предметности. Она неизменно стремится пройти те же этапы, которые отвлеченно содержатся в самой предметности. И в форме дана эта пройденность предметных путей и устремленность к смысловым очертаниям предмета. Если же художественная форма дана в субъекте, т. е. если субъект воспринимает или творит художественную форму, то тогда ***субъект*** должен проделать все внутреннемимические движения, которые идеально совершаются в предметности и в ее форме. Он должен пережить влечение и устремленность к воспроизведению

смысловых очертаний выраженной предметности и проделать последовательно то, что мгновенно и целиком дано в выражении. Это — необходимое условие эстетического сознания, и творческого, и воспринимающего.

Синтез. ***Художественная форма есть становящееся (и, стало быть, ставшее) стремление, или влечение, к предметности, или энергийно-подвижной в своей привлекательности предмет.*** Или короче: ***художественная форма есть*** *свободно возникающая необходимость, или необходимо сущая свобода.*

Вся эта антиномия есть полная параллель к предыдущей антиномии и не требует особых разъяснений. Заметим только, что стремление к форме, констатированное нами в понятии художественной формы, может иметь ту или иную степень, тот или иной вид; оно может быть более интенсивным и менее интенсивным, более совершенным и менее совершенным. Это — само собой разумеющееся утверждение и имеется в виду в синтезе второй антиномии [45].

Обе антиномии в свою очередь синтезируются в новую «антиномию мифа», в третью.

ТРЕТЬЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть становящееся (и, стало быть, ставшее) понимание предметности, или энергийно-подвижной в своем понимании предмет.*** Или короче: *она есть тождество сознания и бессознательного.*

Это — синтез первой «антиномии мифа».

Антитезис. ***Художественная форма есть становящееся (и, стало быть, ставшее) стремление, или влечение, к предметности, или энергийно-подвижной в своей привлекательности предмет.*** Или короче: *она есть тождество свободы и необходимости.*

Это — синтез второй «антиномии мифа».

Синтез. ***Художественная форма есть энергийно чувствуемая предметность, или тождество бессознательного сознания и свободной необходимости,*** т. е. ***бессознательная необходимость свободы сознания, или сознательная свобода бессознательной необходимости.*** Короче говоря, ***художественная форма есть*** *тождество субъекта и объекта* [46].

Мы уже знаем из диалектики интеллигенции (§ 3),

что знание, или самосоотнесенность, объединяясь с интеллигентным стремлением, дает интеллигентное чувство. Анализируя мифологическую природу художественной формы, мы приходим здесь к тому же. ***Художественное понимание должно быть мифологическим пониманием.*** То, что оно имеет в виду, должно быть им понимаемо с затратой своего влечения к нему. Художественная форма есть законченный миф, т. е. живое существо, самосоотносящее и самочувствующее. В этом диалектическая разгадка той таинственной, загадочной одухотворенности, которой полно всякое произведение искусства. Простые и малоинтересные вещи повседневного употребления — стулья, диваны, лампы,— становясь предметом искусства, необходимым образом одухотворяются, становятся живыми, ***превращаются в миф.*** И вот, мы раскрыли диалектическую тайну этой мифичности. Одухотворенность изображенного в искусстве предмета есть, во-первых, его самосоотнесенность. Красиво отделанная ручка или спинка кресла сама себя с собою же соотносит. Это значит, что она выражает некий смысл, предполагающий ***самосознание.*** Спинка или ручка кресла (беру намеренно неодушевленный и подчеркнуто прозаический предмет) становится монументально-созерцательной, игриво-простодушной и т. д. Музыка есть всегда что-нибудь грустное, веселое, энергичное, подавленное, созерцательное, настроительное, грозное, нежное, грубое, гордое, скромное и т. д. и т. д. Это все признаки того, что в искусстве мы имеем не просто вещи, которые можно рассматривать только с их вещной же стороны, но имеем соотносящиеся вещи, т. е. их смысл предполагает некое самосознание или его степень. При этом раз мы не субъективисты и не психологисты, то это самосознание должно нами трактоваться как черта самой предметности.

Во-вторых, мифичность диалектически требует кроме самосоотнесенности как устойчивой данности еще и увлекаемости, влечения, стремления [5*] формы самой к себе (что́ воспринимающим всегда должно пониматься как *его* собственное стремление и влечение к форме). Самосоотнесенность сама полагает себя как нечто осмысленное, и вот это полагание и есть влечение — к самой же себе. Так, наивно-простодушная или величаво-торжественная музыка ***творится*** как таковая. Рассуждая эмпирически-психологически, надо сказать, что мы должны ее прослушать,

проделавши все необходимые внутренние движения — во всей той их связности, какая требуется со стороны изображаемого предмета. Наконец, в-третьих, мифичность предполагает, как того и требует синтез третьей антиномии, и связанность первых двух интеллигентных принципов. Я знаю себя целиком. Но знать себя — значит знать свою границу, свое очертание, свое отличие от иного. Стало быть, мое знание себя уже предполагает какое-то чуждое мне иное. Но иного ничего нет в моем знании о себе. Иное не есть новый факт, который бы стоял рядом со мною. Иное — момент во мне же, это — тоже я. Стало быть, зная себя, я тем самым полагаю и свою границу. Я полагаю себя и свою границу. Я знаю себя и ставлю сам же границу для этого знания. Это значит, что я ***стремлюсь*** к себе. В стремлении я именно полагаю и себя, и препятствие для себя. Но кто такое тогда *Я*? Это уже не то *Я*, которое только знало себя. Это — *Я*, которое и знает себя, и стремится к себе. Значит, это — гораздо более богатое *Я*. Я, устремившийся на себя, привлеченный к себе, стал тем самым уже ***чувствующим*** себя. Чувство и есть знающая себя устремленность к себе. Это значит, что я — миф. Я — сам для себя объект. Художественное понимание, или форма, знает себя, стремится к себе, чувствует себя, и потому она — миф. Она — полная одухотворенность. Вот почему нет поэзии без мифологии. Вспомним хотя бы из Пушкина: пустыня — «***чахлая и скупая***», природа — «***жаждущих*** степей», ⟨или из Лермонтова:⟩ «тучки небесные» — «***вечные странники***» и т. д. Везде тут предмет изображен так, что он сам себя или знает, или чувствует, или стремится к себе. И потому наше понимание, если оно художественно, оно или знает, или чувствует, или стремится, или тут — всё вместе. Полный миф требует именно законченного, завершенного в себе чувства. Поэтому независимо от того, какова выражаемая предметность сама по себе, выражение и понимание ее должно быть чувством.

Необходимо к этому прибавить, что надо именно строго различать между одушевленной предметностью и одушевленным выражением. Сама по себе предметность не есть задача искусства. Задача искусства — дать ***выражение*** предметности. Собственно говоря, предметность в отвлеченном смысле слова может быть какой угодно, одушевленной и неодушевленной, мифичной и немифичной. Но ***выражение*** предметности в поэзии обязательно должно

быть мифичным. Для ясности нужно сказать еще и то, что одушевленность предмета отнюдь еще не обусловливает одушевленности выражения. Так, о человеке можно сказать, что он скуп и зачахнул в своей скупости. Тут будет идти речь об одушевленном предмете, о мифе, и в то же время не получится никакого поэтического момента. Но вот тот же Лермонтов говорит:

Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,—

и уже чувствуется, что те же самые одушевленные предметы, люди, в которых нет ничего поэтического как в таковых, вдруг понимаются поэтически. Или — у него же:

Как ранний плод, лишенный сока,
Душа увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Можно сомневаться, если угодно, в поэтичности этих образов, но нельзя сомневаться в их мифологичности (последняя, конечно, вполне совместима с не-поэтичностью, так как мифическое значительно шире поэтического, равно как и миф шире формы).

Наконец, напомним еще раз, что все эти рассуждения о знании, стремлении и чувстве не имеют ничего общего с установками традиционной психологии. Последняя рассуждает или по крайней мере хочет рассуждать чисто эмпирически, не выходя за пределы слепо констатируемых фактов. Наше же построение не психологическое, и оно не основано на множестве наблюдаемых фактов. Это — чисто конструктивно-логическое, диалектическое исследование, происходящее без опоры на опыт и его реальное многообразие. Поэтому я и не привожу тут примеров из показаний художников о бессознательной сознательности, о свободной необходимости и т. д. Этих примеров — бесчисленное множество. Диалектика, конечно, в них не нуждается, так как она — реальнее и фактичнее самих фактов. И если бы этих примеров было бы не тысячи, а только десятки, то, конечно,— «тем хуже для фактов»; диалектика от этого не пострадала бы.

11. АНТИНОМИИ АДЕКВАЦИИ

Чтобы двигаться дальше, будем все время помнить направление нашего пути. Установивши свое отношение к факту, мы определили сферу, где надо искать специфически художественное. Это[6*] — сфера «метаксю», выражения, понимания. Но этим еще ничего не было сказано по содержанию, а только намечена сфера, где надо искать категориально-эйдетическое содержание. Далее мы перешли к этому содержанию. Мы рассмотрели смысловое (вне-интеллигентное), или эйдетическое, содержание выражения. Мы рассмотрели далее и его мифическое (интеллигентное) содержание. Ясно, что как в первой тетрактиде был диалектически необходим переход от мифологии к именословию, к выражению, так и здесь, после эйдоса и мифа в выражении, мы должны рассмотреть выражение ***как выражение*** же, т. е. изучить его спецификум. Об этом и трактует последний из оставшихся неизученным момент нашего общего определения понятия формы (15). Однако ясно и раздельно формулировать вырастающие на этой почве антиномически-диалектические конструкции можно только после некоторых разъяснений.

О какой адеквации тут может идти речь? Что художественная форма адекватна предмету — это сейчас нас не может интересовать, так как это уже разъяснено у нас в тезисе первой «антиномии понимания», и для этого не требуется новой категории адеквации, а достаточно было уже категории «метаксю». Далее, что художественная форма адекватна чувственной инаковости, факту,— об этом также трактовалось в тезисе второй «антиномии понимания». В чем же дело? О какой адеквации тут идет речь? Тут мы вплотную подходим к диалектической тайне художественной формы вообще.

Зададим себе вопрос: чего достигает теория «метаксю»? Она заставляет смысловую предметность *являться*, т. е. соотноситься с вне-смысловой инаковостью, и заставляет вне-смысловую, напр. чувственную, инаковость осмысляться. Как же это происходит, если мы получаем художественную форму? Это происходит так, что смысловая предметность выявляется ***целиком***, что ни один ее момент не остается невыраженным, что в ее выражении не прибавлено и не убавлено ничего, что, таким образом, мешало бы адеквации выражаемого с выраженным. Дру-

гими словами, кроме той смысловой предметности, которую мы имели до сих пор и которую именовали отвлеченной, мы получаем новую предметность, а именно предметность, ***целиком выраженную***, которая и является как бы ***целью*** произведения, его маяком, его направляющим принципом, его критерием и его масштабом. ***С ним-то и должна быть адекватна фактическая художественная форма.*** Во всякой смысловой предметности уже содержится в потенции ее адекватная выраженность. Всякая предметность уже предполагает свою соотнесенность со всеми своими вне-смысловыми моментами: она есть, уже раньше фактического ее выражения, некий план, или задание, отвлеченный принцип своего выражения. И, создавая художественное произведение или воспринимая его, мы все время как бы вслушиваемся в эту идеальную выраженность, в эту адекватную соотнесенность предмета с его вне-смысловыми моментами и — выравниваемся с точки зрения этой заданной выраженности, ***сравниваем*** с ним конкретно создаваемую или воспринимаемую художественную форму и, наконец, все время решаем вопрос, соответствует ли это той идеальной выраженности или противостоит ей. Из этого и складывается и художественное творчество, и художественное восприятие. Такое учение об идеальной выраженности или, говоря короче, о ***первообразе*** содержит в себе несколько антиномий, которые необходимо раскрыть.

V. АНТИНОМИИ АДЕКВАЦИИ

ПЕРВАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма предполагает некоторый первообраз, независимый от нее и служащий для нее прообразом.***

Мы уже знаем, что художественная форма есть средина между отвлеченной смысловой предметностью, будь то эйдос, логос или миф, и вне-смысловой, вне-предметной инаковостью, напр. чувственностью. Оно — тождество того и другого. Но как это может быть достигнуто? Ведь и всякая вещь есть средина между чистым смыслом и пустой инаковостью и есть тождество того и другого. Необходима какая-то вполне определенная спецификация. Художественно сформированная вещь и имеет ту специфи-

кацию, что она предполагает для себя ***первообраз***, т. е. цельнодостигнутую выраженность ее предметного смысла, в то время как прочие вещи не требуют для себя такого первообраза и довольствуются просто первообразами, данными с той или другой степенью приближения к полной выраженности предмета. При этом самая сущность художественной формы требует, чтобы этот первообраз был ***независим*** от нее. Он не может зависеть от нее, если сама она выравнивается по нему, имеет его своим критерием. Попробуйте отбросить при слушании музыки эту идеальную мерку — и вся художественность музыки для вас разрушится. Слушая музыку, мы все время сравниваем фактически воспринимаемую музыку с каким-то первообразом ее, который логически ей, конечно, предшествует. Художественное переживание необходимейшим образом есть всегда сравнение, и — сравнение с какой-то как бы уже признанной мерой. Художественная форма сама в себе содержит указание на свой первообраз. Она — не просто факт, смысл или еще что-нибудь однородное. Она всегда двоится. Она — всегда самооценка, всегда требует, постулирует свой первообраз и необходимым образом ориентирует себя на нем. В то время как всякая вещь оценивается только лишь с точки зрения ее самой, т. е. с точки зрения вещности, художественная форма оценивает себя саму с точки зрения совершенно иного начала, что уже не есть она сама и что выявляет ее сущность со стороны той полноты, которая совершенно не нужна ей как реальной вещи мира. С другой стороны, всякий чистый смысл оценивается со своей чисто логической стороны: он оценивается именно как смысл. Художественная же форма оценивается и не как вещь, и не как смысл и оценивается не в силу своих вещных или чисто смысловых свойств. Она оценивается с точки зрения того единства вещи и смысла, когда в вещи ничего нет, кроме ее чистого смысла, а в смысле нет ничего, кроме чистой вещности. Это значит, что ею руководит некий отличный от нее первообраз, одобряющий или отвергающий ее художественность.

Легко исказить понятие первообраза, наделивши его различными метафизически-натуралистическими характеристиками. Нужно отчетливо знать, какова категориальная, конструктивно-логическая природа первообраза, предоставляя метафизикам решать вопрос о значимости

ее в более широком смысле. Категориально мы имеем здесь: 1) предметность; 2) вне-предметную, вне-смысловую инаковость; 3) всецелую данность этой предметности в этой инаковости. Каждая вещь предполагает только одно свое полное и совершенное выражение, понимая под вещью, конечно, все разнообразие признаков, о котором мы раньше говорили. Вещь, напр., может быть мифической. Вот этот мифический смысл имеет свою единственную форму выявленности, если брать последнюю в ее полноте и совершенстве. Такой принцип, конечно, не нов в эстетике, но мало кто умеет выразить его во всей его категориальной прозрачности, сбиваясь на метафизику и на субъективные восторги перед глубинами искусства [47].

Антитезис. ***Художественная форма*** *не предполагает никакого предшествующего и предопределяющего ее первообраза,* ***но сама впервые*** *создает* ***этот свой первообраз.***

Было бы нарушением диалектической чистоты и ниспровержением всего диалектического метода в этой проблеме, если бы мы признали только одно исключительное предшествие первообраза форме. Что значит, что форма ***имеет*** первообраз? Это значит прежде всего то, что форма имеет на себе печать первообраза, что она — образ этого первообраза. Можно ли считать, что между «образом» формы и «первообразом» нет ничего общего? Такое предположение привело бы к тому, что «образ» не был бы образом «первообраза» и «первообраз» не был бы первообразом «образа». Значит, между ними есть нечто общее. Но это общее по неоднократно излагаемому нами диалектическому закону необходимо должно быть ***тождеством.*** Никакой общности, никакого сходства, никакого подобия не может быть без тождества. Итак, форма тождественна своему первообразу. Но если так, можно ли сказать, что она ***предполагает***, и притом предполагает логически, предшествующий и независимый от нее первообраз? Если сама она и есть этот первообраз, можно ли допустить, что есть какой-то еще один первообраз, существующий *до* нее? Разумеется, допускать этого невозможно. Пока не создана художественная форма, не может быть и речи о первообразе. Пока художник не кончил своего произведения, нет ничего на свете такого, что могло бы дать понятие о соответствующем образе. Первообраз только и можно выразить в художественной форме, не иначе. И если нет художественной формы, то нет представления и об ее

первообразе. Зато когда создана художественная форма, то вместе с нею дается и первообраз. Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз. Художник творит что-то одно определенное, а выходит — две сферы бытия сразу, ибо творимое им нечто есть как раз тождество двух сфер бытия, образа и первообраза, одновременно [48].

Синтез. ***Художественная форма есть*** *творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой,* ***или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом.***

Художественное произведение и предполагает предшествующий свой первообраз, и не предполагает его. В диалектическом синтезе отсюда вытекает становление формы в качестве первообраза, или становление первообраза в качестве формы. Диалектический ход мыслей здесь обычный и не требует никаких новых доказательств. Но получающаяся в результате этого синтеза истина заставляет глубоко задумываться над сущностью искусства. Мне кажется, только в этой «антиномии адеквации» и только в этом ее синтезе мы впервые касаемся спецификума художественности в полном смысле этого слова. Только тут начинает приоткрываться для диалектического ума тайна загадочной самостоятельности художественного бытия, ее полной самообоснованности и самодоказанности. Музыка, оказывается, есть то, что само себе и ставит задание, и решает его. Поэзия есть то, что само себя творит как нетворимое, само себя создает в качестве несозданного. Искусство сразу — и образ, и первообраз. Оно — такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно — такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет само себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом, и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности — основа художественной формы. Отныне она уже не просто синтез чувственного и разумного, но — чувственность, во всей своей чувственности адекватная разуму, и — разум, во всей своей разумности адекватный чувственности [49].

Эта первая «антиномия адеквации» есть антиномия

бытия и небытия первообраза в художественной форме (ясно, что более подробное изложение привело бы к проведению антиномии адеквации и по остальным четырем категориям смысла — по тождеству, различию, покою и движению). Но точно так же необходимо рассматривать взаимоотношение первообраза и художественной формы и с точки зрения интеллигенции, равно как и с точки зрения, наконец, *выраженного* первообраза. Расчленим же по этим пунктам и диалектику первообраза.

ВТОРАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, который дан как бессознательный для нее критерий ее конструкции.***

Раз первообраз формы существует отдельно от нее, до нее, помимо нее и независимо от нее (а в том мы уже убедились), то логическим следствием из этого является то, что самая сущность художественной формы оказывается существующей *до* нее и, следовательно, *бессознательно для нее.* Еще никто не понял и не выразил данного первообраза и никто его не осознал, а он уже существует как универсальный критерий, как критерий самого себя и подчиненной ему инаковости. В этом своем качестве он, конечно, есть нечто бессознательное, непонимаемое, никем не самосоотнесенное, интеллигенция без того, чтобы кто-нибудь ее интеллигентно отображал. Это — стихия бессознательно-первообразующей силы.

Антитезис. ***Художественная форма не предполагает никакого предшествующего ей, предопределяющего ее, бессознательно для нее сущего первообраза, но сама впервые создает себе этот свой первообраз в полном сознании своей зависимости от него и в полном сознании своей структуры как отображенной от него.***

Развернутая и законченная художественная форма во всяком случае предполагает сознание и понимание. Для нас это тоже не может быть новостью (вспомним «антиномии мифа»). Не понимая художественной формы, мы не воспринимаем ее. Кто «чувствует», и только «чувствует», а не «понимает», тот едва ли и чувствует художественную форму, ибо чувство есть уже некоторого рода понимание и, значит, предполагает, что есть понимание

вообще. Художник, создавая и развертывая свои бессознательные идеи, также не может не понимать творимых им форм. Если бы это было не так, то как же, спросим, он мог бы вообще творить, как он мог бы придумывать одно и отбрасывать другое, как он мог бы исправлять созданное им — в целях улучшения и приближения к «первообразу» и т. д.? Сознание и понимание — необходимейшее условие художественной формы. Сознательная оценка, или по крайней мере оценка сознательно воспринятых форм и элементов произведения искусства, только и делает возможным восприятие этого произведения как именно художественного.

Синтез. ***Художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой (образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, ставший своим собственным первообразом), данный как*** *бессознательно ставшее сознание первообраза,* ***или как*** *сознательно ставшая бессознательность первообраза.*

Диалектически этот синтез — обычен. По содержанию же своему в данном месте он предполагает весьма вдумчивое отношение к проблеме художественной формы в целом. Художника необходимо представлять себе как среду и проводник бессознательных стихий, клокочущих где-то вне его или в каких-то темных глубинах его собственного существа. Эта стихия бьет по совершенно неопределимым законам, она — своенравна и не подчиняется никакой закономерности, которую мы могли бы точно учесть. Поэты много говорят об этих тайных глубинах и загадочных источниках вдохновения, и говорят недаром. Тут есть великая правда. Мы никогда не поймем ни художника, ни художественной формы, если не учтем всей стихийной природы этих бессознательных глубин и станем их рационализировать, сводя на те или иные точно формулируемые закономерности. Нет, эта стихийная бессознательность, эта одержимость ничем не связанными стихийными порывами, эта непосредственная и безотчетная, бессознательная воля к творчеству, к форме, воля к самоутверждению формой самой себя в качестве первообраза — это все должно войти в наш анализ как нечто единое, неделимое и неопределимое. Для диалектики достаточно уже одной той определенности, что мы именуем это начало неопределенным и бессознательным. Это ведь тоже вполне определен-

ная значимость и смысл — быть неопределенным и бессознательным. Но наряду со всем этим, наряду с иррациональной стихией бессознательной первообразности, наряду с темными глубинами не знающей себя и не знающей своего пути творческой воли, мы наталкиваемся во всякой художественной форме на ясный и даже ослепительный свет сознания, на четкость и как бы мраморную извивность очертаний, на резкость и отчетливость всей этой художественной изваянности, из которой состоит форма. Бессознательные глубины зацветают яркими, пестрыми символами. Стихийная, сама не знающая ни себя, ни своих целей воля вдруг покрывается блеском образов, как бы напрягается до формы, сгущается в форму, делится и концентрируется, получает строй и меру, из темного хаоса делается светлым телом космоса. И, созерцая этот художественный космос, нет возможности отвлечься ни от темных бессознательных глубин хаоса, творящего всю эту блестящую, солнечную образность, ни от сознательной мерности, упорядоченности и гармонии, без которой самый хаос остался бы или совсем непознанным, или неплодотворным. Диалектика учит, как нужно мыслить эту сознательную бессознательность и бессознательное сознание художественной формы. Пусть метафизики будут искать каких-нибудь новых объяснений и даже новой терминологии, удивляясь тому, как мы одновременно признаем взаимно противоречащие утверждения. Для нас все это теперь должно стать вполне ясным. Если кто-нибудь действительно удивится, как это реально возможно бессознательное сознание, или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или прослушает любое художественное произведение слова или звука. Любая соната, любая симфония — ответ на этот вопрос и на это удивление. Можете ли вы сказать, формулировать, понять до конца, до самого последнего конца, все затаенные мечты, бури, страдания, радости такой великой души, как Бетховен или Вагнер? Осмелитесь ли вы сказать, что тут нет ничего такого, что по существу своему бессознательно и непонимаемо, нерасчленяемо, что ни с какой стороны, никогда, ни при каких условиях не станет понятным и ясным, закономерным? Но с другой стороны, можно ли отрицать всю статуарность и законченность музыкальной формы, музыкальных образов, созданных Бетховеном и Вагнером? Можно ли сомневаться в точености и монументальности этих форм, которые даже наша молодая наука о музыке

уже умеет расчленять и классифицировать и которые со временем она, конечно, будет знать в совершенстве? Так бессознательная стихия первообраза и сознательное ее воплощение остаются навеки отождествленными во всякой художественной форме, и они неразъединимы ни в реальном восприятии искусства, ни в отвлеченной его теории, если только она захочет придерживаться не абстракции, а реального творчества и реального восприятия. Сознание и бессознательность совершенно просто, по элементарному закону диалектики, синтезируются в становящееся сознание, или, что то же, в становящуюся бессознательность, причем в первом случае становление идет в сторону бессознательного, т. е. сознание становится тут бессознательным, или бессознательно, во втором же — становление идет в сторону сознательного, т. е. бессознательность становится тут сознательным, или сознательно. Это понятно диалектически, понятно в реально-жизненном восприятии и творчестве. Какой же еще тип понятности надо искать?

Мы помним, как диалектика интеллигенции разрешала антиномии познания. Синтез познания мы нашли в становящемся понимании, или в стремлении, влечении. Равным образом дальнейшим синтезом было чувство. Отсюда еще две «антиномии адеквации» — стремления и чувства.

ТРЕТЬЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, который дан как необходимый критерий для нее, исключающий всякое свободное его изменение со стороны, и который, следовательно, в своей структуре зависит только от себя.***

Во всяком художественном произведении есть некая необходимость, продиктованная законами, стоящими выше него самого. Художественная форма требует своей над-форменной, вне-форменной обусловленности и причинности. Художник — медиум сил, идущих через него и чуждых ему. Вероятно, всякий испытывал во время сильных художественных впечатлений то, что услышанное им в музыке или прочитанное в слове как бы совершенно не зависит от автора, от композитора или писателя. Этот удивительный факт должен обязательно быть осознан до конца. Слушая музыку, уже забываешь, что это — Бетховен,

или Вагнер, или Скрябин; уже неважным делается, что это кем-то и когда-то было написано, что кто-то старался и трудился и кто-то употреблял те, а не эти приемы и т. д. При настоящем художественном впечатлении ***вы убеждены***, что не Вагнер писал «Тристана» и не Скрябин — «Прометея». Не просто вы забываете это или не принимаете во внимание, а именно ***вы убеждены***, что Вагнер тут совершенно ни при чем, что Скрябин тут совершенно не автор. Кто такие Вагнер и Скрябин? Если речь идет именно о Вагнере и Скрябине, тогда вы должны иметь в виду, что у первого был роман с Матильдой Везендонк, а второй жил в Москве на Арбате и тщательнейшим образом мыл свою голову, гораздо чаще и тщательнее, чем это делают обычные опрятные люди. Сказано ли об этом в «Тристане» или в «Прометее»? Я, по крайней мере, этого там не услышал. А раз так, то где же авторы «Тристана» и «Прометея», на что они мне нужны и есть ли они вообще? Я утверждаю, что реальное художественное восприятие ***требует***, ***чтобы для художественной формы не было никакого автора***, ***чтобы художественная форма переживалась как нечто творящее себя саму***, чтобы не было никакого еще нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял. Художественная форма самочинна, самообусловлена, ни от чего и ни от кого не зависит. Никто не в силах изменить ее хоть на йоту и внести в нее что-нибудь новое. Это — универсальный и совершенно непосредственный факт, характерный для художественной формы вообще. Как только вы начали рассуждать о ней как о чем-то несамостоятельном, так рушится вся чистота вашей диалектической конструкции. Разумеется, если бы не было авторов с их возлюбленными и с их туалетами, то никто бы и не создавал искусство, и оно отсутствовало бы. Но так же и математика отсутствовала бы, если бы не было людей, которые бы ее обдумывали и писали; а раз люди необходимы, то, значит, необходима и вся та пестрота, и разнообразие жизни и поступков, свойственные этим людям. Однако никакая философия и никакие доказательства никогда меня не убедят, что геометрические теоремы, доказанные данным математиком, говорят мне своим логическим содержанием о личности этого математика, о его возлюбленных или о его туалетах. К подлинному ***смыслу*** теоремы относится то, что она никем не доказана и не зависит ни от какой личности и ни от какого факта. Если я говорю: «Сумма углов треугольника рав-

няется двум прямым», то я высказываю тут то, что не зависит ни от меня, ни от вас, ни от тех моментов времени, в которые я это думал, доказывал или говорил, ни от большинства людей, думающих так, ни от того меньшинства, которое это математически точно понимает, и т. д. Это — нечто по самому своему ***смыслу*** общезначимое, всеобщее и совершенно необходимое. И если наука говорит, что это не везде, не во всяком пространстве так, то эта же наука говорит о том, как можно перейти от одного типа пространства к другому, т. е. она не отменяет ***общезначимость*** этой теоремы, а лишь суживает ее логическое содержание, причем это суженное содержание продолжает оставаться все так же общезначимым. Вот эта независимость ни от какого авторства, эта полная и абсолютная самопричинность и самообусловленность, эта неподчиненность ничему временному, пространственному и фактическому,— это и есть то, без чего немыслима художественная форма. Красота как бы льется целыми потоками через художника, пользуется им как бы неким орудием, магистралью, проводником, чтобы проявиться в мире. Сам художник — пассивное и механическое орудие ее велений. Он тут ни при чем. Он — бесконечно наивен и сам не понимает, что́ это такое и откуда появилось. Неожиданно, неотразимо, в буквальном смысле насильственно отрывается человек от своей повседневной жизни, от службы, от занятий, от забот о существовании, насильственно повергается в сферу творчества, и тут он уж сам не свой и сам за себя не отвечает. Биографии и мемуары художников слишком полны описаниями этих состояний творчества, чтобы мы стали их тут приводить. Да кроме того, нас совершенно не интересует здесь психология творчества как таковая. Нас интересует творимый художником предмет, т. е. художественная форма. И вот оказывается, что она никак не творима, что художник не есть ее автор, что она — в смысловом отношении сама для себя первосила и первопричина, и роль художника сводится только к приобретению максимума пассивности, для того чтобы быть проводником первообраза в состояние образа. Сущность творчества художественной формы заключается в максимуме пассивности автора ее, чтобы художественная форма потерпела минимальное количество нарушений себя со стороны автора и авторов, чтобы она осталась нетронутой и чистой в своей самодовлеющей и самодовольной стихии. Сущность твор-

чества — уметь вовремя быть максимально пассивным. Творческая воля художника — великая пассивность и бесконечное самоотдание.

Антитезис. ***Художественная форма не предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом первообраз, так что*** *она сама для себя свободно устанавливает свой первообраз,* т. е. ***критерий и норму, будучи в своей структуре совершенно свободной самопорожденностью, не зависимой ни от каких других образов и первообразов.***

Антитезисы «антиномий адекваций», быть может, являются наиболее понятными во всей диалектике адекваций. В самом деле, вот создана Чайковским его «Шестая симфония». Была ли художественная форма этой симфонией до создания самой симфонии? Конечно, нет. Знал ли кто-нибудь о первообразе, послужившем для конструкции формы этой симфонии? Конечно, нет. Наконец, существовала ли симфония до того, как Чайковский ее замыслил и создал? Смешно и спрашивать. Значит, Чайковский — подлинный автор этой симфонии и о «первообразе» ее можно судить только по ней самой, до нее нельзя было судить. Художественная форма есть творчески созданная форма, и на ней запечатлен дух автора с его высокими и низкими порывами и весь дух эпохи с его более мелкими и более крупными чертами. Каждый штрих в художественном произведении говорит о том или ином творческом напряжении автора, говорит о творчестве, об исканиях и нахождениях, об усилиях родить и создать. Сущность творчества — в максимальном напряжении воли автора, в полной устремленности внимания на художественный объект и сосредоточенности усилий на одной творческой и художественной цели. Художественная форма не есть просто результат проявленности чего-то, помимо автора; это — такой тип самопорожденности, который в то же время являет только себя, и художник — ответчик за малейший штрих, допущенный им в художественном произведении.

Синтез. ***Художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз ее самой, данный как*** *свободно существующая необходимость первообраза,* ***или как необходимым образом свободно существующий первообраз.***

Антиномия необходимости и свободы разрешается в синтез необходимости и свободы. То, что для абстрактной

мысли есть противоречие, для диалектики есть жизнь. Художественная форма — синтез необходимости и свободы. Допустим, что она есть только необходимость. Допустим, что есть какой-нибудь первообраз, который ее и обусловливает до последнего момента. Значит, мы видим только одну причинную обусловленность. Но тогда спросим: а что же обусловливает саму первообразность? Если везде только необходимость, то это значит, что *a* зависит от *b*, *b* — от *c*, *c* — от *d* и т. д. Тут два исхода: или этот ряд конечен, или он уходит в бесконечность. Если он — конечен, то, стало быть, где-то есть некоторый *x*, который сам уж ни от чего не зависит и, стало быть, свободен. Если же этот ряд причин и действий бесконечен, то спросим: что такое сама причинность? Есть ли она что-нибудь самостоятельное и самодовлеющее, или она сама зависит от чего-нибудь иного? В первом случае необходимость будет в том, что утверждает себя само и ничем не обусловлено, т. е. будет свободной, а во-втором — опять или конечный ряд обусловленностей, или бесконечный, т. е. опять остается нерешенным вопрос, что же такое сама причинность. Кроме того, если все — только причинность, то тогда нет ничего свободного, т. е. нет ничего такого, от чего она как таковая отличалась бы. Но тогда ее нельзя и называть причинностью. Если для меня везде и при всех обстоятельствах воспринимаем только один белый цвет и больше нет никаких цветов, то тогда для меня нет и белого, а есть просто отсутствие всякого цвета. Если белый цвет действительно существует, то тогда должно быть и что-нибудь не-белое. Иначе цвета нет вообще. Так и здесь. Если причинность есть, она должна требовать, чтобы было что-нибудь непричинное, т. е. свободное. Если же везде только одна причинность, то тогда нет и ее самой, а есть то, что и не причинно, и не свободно, и, следовательно, нечего тогда и доказывать приоритет причинно-механических объяснений. Или тогда всеобщая причинность, как то, что истинно и единственно только и существует, является зависимой только от себя самой, т. е. сама будет свободой. То же самое относится и к тому случаю, если под причинной обусловленностью в нашей проблеме понимать обусловленность не со стороны первообраза, а физико-физиолого-социологических фактов. Все эти аргументы должны быть повторены и здесь. С другой стороны, нельзя также допустить, что существует только одна свобода и нет никакой

причинной обусловленности. Опять-таки если свободно *а*, свободно *b*, свободно *с* и т. д., то или мир рассыпается на совершенно немыслимую абсолютную дискретность отдельных, абсолютно независимых друг от друга вещей; или все эти *а*, *b*, *с*... как-то между собою связаны. Если мы признаем абсолютную дискретность вещей, то [7*] уже одно то, что мы их в таком виде утверждаем, говорит о том, что мы их ***считаем***, сопоставляем, т. е. что они не абсолютно дискретны. Если мы говорим, что *а* абсолютно дискретно в отношении *b*, то такое наше утверждение предполагает, во-первых, что первое есть нечто ***одно*** и второе есть нечто ***одно***; во-вторых, тут мы предполагаем, что *а* есть одно, а *b* есть ***другое*** и т. д. Другими словами, категория единства ***одинаково*** причастна этим дискретным *а* и *b*, категория различия ***одинаково*** причастна им обоим и т. д. Следовательно, они уже далеко не дискретны, а вполне ***тождественны*** в очень многих, и притом основных, категориях. Значит, абсолютной дискретности нет и все сущее связано в себе. Но если все связано, то как же можно говорить об абсолютной свободе каждого *а*, *b*, *с* и т. д.? Если они связаны, значит, они взаимно обусловлены и, значит, подпадают под категорию причинности. Далее, если все свободно, то откуда мы возьмем что-нибудь не-свободное, которое требуется для определения свободы? Это опять повсеместный, ровный, абсолютно неразличимый в себе белый цвет, т. е. отсутствие цвета.

Обобщая все изложенное, необходимо сказать, что причинная обусловленность требует свободы, а свобода требует необходимости. Живая вещь в одно и то же время, в одном и том же смысле и свободна, т. е. сама себя обусловливает, и причинно зависима, т. е. обусловлена другой вещью. Такова жизнь. Как ни странно и ни нелепо это для формальной логики и абстрактной метафизики, но — такова жизнь и ее диалектика. Такова же и диалектика художественной формы. Если считать, что первообраз свободен в проявлении в художественной форме, тогда последняя, равно как и художник, ее создавший, суть нечто необходимо обусловленное. Можно считать, что художественная форма и ее автор — свободны, тогда — первообраз будет связан с ними и причинно ими обусловлен. Однако ни та, ни другая возможность не выдерживает критики в отдельности. Живая жизнь искусства и живое его восприятие говорят о том, что художественная форма

есть синтез свободы и необходимости. Она чарует нас этой синтетической слитостью, и в этом диалектическая разгадка той непринужденности и блаженной самодовленности художественной формы. Это-то и волнует нас в искусстве; и, воспринимая это, мы сами погружаемся в необычный для нас мир, где мы сами свободно полагаем свою ограниченность и обусловленность и где мы сами по необходимости — свободны. Оттого так легко дышится в этих сферах, и оттого уходим мы из концертного зала с небывалыми мечтами о свободе и о ее необходимости.

ЧЕТВЕРТАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма предполагает, что существует некоторый независимый от нее и служащий для нее прообразом*** *первообраз,* ***который дан в качестве*** *нечувствуемого ею* [8*] *критерия ее конструкции.* Короче, ***художественная форма есть*** *первообраз как объект.*

Антитезис. ***Художественная форма не предполагает никакого предшествующего ей и определяющего ее нечувствительно для нее сущего первообраза, но сама впервые создает себе этот первообраз, будучи чувством себя самой как своего первообраза.*** Короче, ***художественная форма есть*** *первообраз как субъект.*

Синтез. ***Художественная форма есть энергийно становящееся чувство себя самого как собственного первообраза, т. е. сверх-чувствительное чувство самодовления и чувствительная сверх-чувствительность самодовления. Короче говоря, художественная форма есть первообраз как тождество субъекта и объекта,*** т. е. ***такой первообраз, который*** *сам для себя и субъект, и объект.*

Эта антиномия — прямая параллель трем вышеизложенным антиномиям, и потому, быть может, не стоит ее специально разъяснять. Скажу только или, вернее, напомню о самом понятии чувства и, следовательно, сверхчувствительного. В чувстве я нашел (§ 3) синтез самоотнесенности, или познания, и становящейся самоотнесенности, или стремления. В чувстве есть возвращение на себя, ограничение себя собою же, окончательное определение себя как себя. После чувства диалектически остается еще одна ступень, это — имя, которое есть абсолютное определение себя не только как себя просто, но и всего иного. В чувстве же мы вполне знаем и окончательно

знаем себя, ибо знаем себя в своем собственном самоопределении и в последней близости к себе. Художественная форма в этом смысле есть тоже чувство. Это значит, что предмет, данный в художественной форме, сам соотносит себя с собою же, но так соотносит, что остается при себе же, не уходя в иное и не рассеиваясь в нем. Здесь художественная форма как бы вращается сама в себе, в своей интеллигентной стихии. Художественная форма есть смысл. Но мы уже диалектически доказали, что этот смысл должен сам себе являться во всей своей полноте, сам с собой соотноситься, сам себя созерцать во всей своей абсолютной смысловой данности. И вот, переходя из этой статической созерцательной самоданности к становлению, т. е. к динамически-подвижной самоданности, смысл завершает эту самоданность в моменте ограничения такого становления, т. е. в моменте возвращения на себя, возвращения к своему исходному пункту. А так как выявление себя и становление неизменно продолжаются дальше и дальше и возвращение на себя продолжается все дальше и дальше, то и получается, что интеллигенция, т. е. живая стихия самосознания, как бы вращается в себе, круговращается вокруг себя. Художественная форма вечно взбухает и стремится беспредельно расширяться и растягиваться, но тут же, наталкиваясь на саму себя, на свою смысловую определенность, возвращается назад, сжимается, конденсируется, вращаясь в себе. Это приводит к тому, что в ней все время слышится как бы равномерное живое дыхание интеллигенции, как бы пульс жизненных отправлений интеллигенции. Художественная форма есть чувство себя. Но не просто так. Она также и не есть чувство себя, ибо, как доказано, она предполагает независимый от себя первообраз, а значит, и независимое от себя чувство. Другими словами, она предполагает, что первообраз есть чувство, а что сама она не чувство, а только лишь результат первообраза как чувства. Но тогда синтез этого противоречия как раз и говорит о ***становящемся*** чувстве, об энергийно переливающемся в само себя чувстве в форме. Форма и рождает свой первообраз, и не рождает его. Поэтому она и чувствует его, и не чувствует его. В результате перед нами самопорожденная нерожденность и самочувствуемая сверх-чувствительность, или, что то же, самонепорожденное рождение и самонечувствительное чувство. В художественной форме мы чувствуем то, что выше чув-

ства; соотносим с собою нечто, считая его за себя самих, в то время как оно — вовсе не мы, а особый первообраз, которому нет дела ни до нас, ни до формы. И в этом чудном противоречии и игре с самими собою мы и наслаждаемся художественной формой, которая предстоит нам как нечто исполненное радостями блаженной игры — с самим собой. Это — то, что всякий чувствовал, слушая музыку. Но только диалектика способна сделать эти общеизвестные чувства ясными и четкими для анализирующей мысли [50].

Наконец, необходимо формулировать последнюю «антиномию адеквации», диалектически необходимо вытекающую из вышеприведенных антиномий. Первая «антиномия адеквации» противопоставляла и объединяла первообраз и образ в форме как вне-интеллигентные данности, как просто известного рода смыслы. Вторая, третья и четвертая «антиномии адеквации» противопоставляли и объединяли их как интеллигентные данности. Но мы знаем уже, что в развернутой интеллигенции уже содержится стихия выражения, которой до сих пор мы не дали соответствующего диалектического места среди нашей системы антиномий. Окинем одним взглядом пройденный путь.

Мы начали с «антиномии факта». Тут мы не анализировали самой художественной формы, а только определили ее отношение к ее же факту, т. е. отношение художественной формы к самому произведению как факту. В «антиномиях понимания, или метаксюйности», мы перешли уже к анализу самой художественной формы, отбросивши ее факт, но ограничились здесь констатированием той общей сферы, куда она относится. Эта сфера есть сфера «средняя» между отвлеченным смыслом и его инобытием, то, что является тождественным между тем и другим. Чтобы обрисовать теперь самую структуру этой «средней» сферы, мы посмотрели на нее сначала как на некий смысл вообще, как на эйдос просто, так как этот момент, согласно антиномии метаксюйности, содержится там необходимо. Итак, в «антиномиях смысла» мы обрисовали художественную форму как эйдос вообще. Эта диалектика отвлеченного эйдоса не была, однако, доведена тут нами до степени выразительного эйдоса, так как мы задались целью конструировать тут художественную форму пока просто как отвлеченный, т. е. и как вне-выразительный и вне-интеллигентный, эйдос. Далее, в «антиномиях» мифа мы углубили анализ художественной формы диалектикой интеллигенции. Одна-

ко уже тут пришлось захватить и стихию выражения, так как развернутая интеллигенция, как мы видели в § 3, предполагает чувство, что, как мы видели там же, есть интеллигентная изнанка выражения, интеллигентный аналог и внутренняя сторона выражения. Значит, на стадии «антиномии мифа» мы имели художественную форму как интеллигентно выраженный эйдос. Но разумеется, тут должна была наступить пора формулировать структуру «средней» сферы, найденной при помощи «антиномий метаксюйности», уже в ее существе, что должно было повести к антиномийно-синтетическому анализу выражения уже не только с его интеллигентной стороны, но и в его полной самостоятельности. Это и привело нас к «антиномиям адеквации». Художественная форма как выражение и понимание есть нечто «среднее» между отвлеченным смыслом и инобытием. Отвлеченный смысл мы углубили и развили до степени эйдоса и мифа. Значит, вопрос теперь стоит об отношении мифического эйдоса к своему инобытию. Разрешен этот вопрос, как мы только что видели, в том смысле, что указана та специфическая структура, которая является ареной встречи мифического эйдоса со своим инобытием, та общая область, отвлечением от которой является и миф, и эйдос, и их инобытие. Эта сфера — ***первообраз.*** Неясная «средняя» сфера «метаксюйности» теперь получила ясное содержание: она — первообраз. Но какой и чего первообраз? Это — первообраз и для отвлеченного смысла (включая эйдос и миф), и для их инобытия. Теперь, в свете первообраза, заново конструируется и мифический эйдос, и его инобытие. Эта новая конструкция художественной формы как отвлеченного смысла и эйдоса дана в первой «антиномии адеквации», и она же как ⟨конструкция⟩ мифического смысла и эйдоса — в антиномиях 2—4. Теперь остается дать соответствующую модификацию и инобытия, и только после этого, как видим, можно говорить о раскрытии общей и малоопределенной сферы «метаксю».

Однако что такое инобытие? Когда я беру две вещи и объединяю их в некое единство, то я имею: 1) первую вещь как такую; 2) вторую вещь как такую; 3) то, что их объединяет; 4) соответствующую модификацию первой вещи, т. е. первую вещь в свете общего; и 5) соответствующую модификацию второй вещи, т. е. вторую вещь в свете общего. Только так и можно говорить о «соединении» и «отождествлении» двух вещей. В художественной форме в

качестве главной стихии мы нашли ***выражение***, которое есть тождество логического и алогического (смысла и его инобытия). То, что их объединяет и преображает, есть первообраз. Значит, необходимы еще отвлеченный смысл в свете первообраза и его алогическое инобытие в свете первообраза. Отвлеченный смысл в свете первообраза есть самопорождающаяся стихия смысла, данная как первообраз для себя самой. Чтобы точно указать инобытие ***такого*** смысла, уже нельзя говорить просто ни о том внешнем факте, который представляет собой всякое произведение искусства как некая физическая вещь и о котором мы говорили в «антиномии факта», ни о том отвлеченном инобытии, которое в виде диалектической категории было постулировано нами в «антиномиях метаксюйности». Это — художественно выработанное инобытие — такое бытие, которое, не будучи ни самим первообразом, ни первообразным ознаменованием отвлеченного смысла, есть все же некая художественная материя для первообразного смысла. Ясно, что это есть *сама художественная форма как совокупность художественно обработанных фактов и вещей*, отличная, конечно, и от этих вещей, и тем более от отвлеченной категории инобытия. Но отсюда еще одна «антиномия адеквации».

ПЯТАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма предполагает, что существует некоторый*** *невыразимый первообраз, независимый от того выражения, которое она сама собой представляет,* ***и не служащий для нее прообразом.***

И это положение есть одно из самых несомненных достояний всякого художественного опыта. Попытаемся доказать его мыслимость и, следовательно, необходимость. Художественная форма есть образ первообраза, как мы говорили. Иначе можно сказать еще и так. Художественная форма есть раскрытие первообраза. В раскрытом первообразе мы находим ту или иную структуру раскрытия. В отношении к этой структуре первообраз есть отсутствие структуры. Ему свойственна ***своя*** структура, но сейчас речь не о ней, а о структуре раскрытия. И таким образом, собственная структура первообраза есть нуль в отношении структуры раскрытия. Этот первообраз со всей структурой,

которая принадлежит ему в собственном смысле, необходимым образом присутствует в каждом малейшем моменте структуры раскрытия целиком. Он везде один и тот же и потому нерасчленим и неразделим. Он — ***невыразим.*** Допустим, что в первообразе есть раздельность (тогда только и может быть выразимость). Это значило бы, что «образ» первообраза в форме перестал бы существовать как единственный и один и, следовательно, прекратила бы свое существование и форма. Абсолютно необходимо, чтобы во всех мельчайших моментах структуры любого предмета присутствовала только ***одна*** цельность. Пусть она состоит из скольких угодно моментов, но она должна быть сама по себе чем-нибудь целым, т. е. одним, должна быть неделимой единицей. Если же мы и эту единицу заменим множественностью, хотя бы и объединенной в единстве, то тогда и конкретная вещь, о которой мы говорим, будет уже не просто одна, но объединенностью многих различных вещей. Следовательно, надо строжайше различать единство как единичность, т. е. как неделимость, и единство как объединенность множества, т. е. как делимое единство. Художественная форма есть нечто. Значит, она есть единство в обоих смыслах, и прежде всего в первом. Художественная форма есть абсолютная единичность, неделимая и нерасчленимая: она — абсолютная индивидуальность. Но единичность — чего? Конечно, единичность выражения первообраза. Форма указывает на первообраз, но указывает на него как на неделимую единичность. Неделимость же в смысловом отношении есть неразличимость. А неразличимость требует невыразимости. Как можно выразить то, в чем ничего нельзя различить? Следовательно, художественная форма, художественное выражение требуют невыразимости своего предмета, невыразимости своего первообраза. Сказать, что первообраз выразим полностью,— это значит признать, что выражения нет в качестве единственной и единичной данности. Это значит отвергать индивидуальность формы, т. е. отвергать ее своеобразие и отличенность от прочего. Это значит просто не признавать существование выражения и формы [51].

Антитезис. ***Художественная форма предполагает, что для нее существует некоторый выразимый первообраз, но этот последний есть не более как ее же собственное самовыражение, так что помимо нее и нет никакого выразимого или невыразимого первообраза.***

Нельзя остаться при мысли, что первообраз *только* невыразим, как равно нельзя остаться при мысли, что первообраз насквозь и целиком выразим. И то и другое одинаково убивает художественную форму. Она потому и есть раскрытие первообраза, что она — раздельна. Но она сама есть выражение. Она сама выражает себя. Она — первообраз себя. Следовательно, она — выраженный первообраз себя. Это — необходимое следствие из антитезисов предыдущих аксиом [52].

Синтез. ***Художественная форма есть энергийно-подвижная выразимость себя как своего собственного невыразимого первообраза, или энергийно-подвижная невыразимость себя как своего собственного выразимого первообраза; короче, художественная форма есть символ.***

И тут — не больше как диалектическая фиксация того, что без всякой диалектики переживается каждым, кто хоть когда-нибудь прикасался к искусству. Вся сладость искусства — в его невыразимой выразимости и в его выразимой невыразимости, и стоит ли об этом долго говорить? Я думаю, это — истина слишком прописная и слишком банальная, чтобы ее стоило здесь доказывать. Я ограничиваюсь поэтому лишь диалектической фиксацией этого несомненного факта опыта. Замечу только кое-что о понятии символа. Если угодно меня понять, надо отбросить все то, что писалось и думалось о символе вообще, и принять этот термин так, как я его интерпретирую. Потом уже возможны будут сопоставления этого понимания с другими и, быть может, полное или частичное совпадение. В понятии символа я вижу следующие моменты. 1) Символ есть ***выражение.*** 2) Символ есть выражение некоего ***первообраза*** (напомню, что под первообразом в начале «антиномий адеквации» я понимал *всецелую* выявленность, т. е. максимальную сличенность с иным отвлеченно-смысловой предметности). 3) Символ есть ***адекватное*** выражение некоего первообраза. 4) Символ предполагает, что ***первообраз***, отображением которого он является, неразличим и, следовательно, ***невыразим.*** 5) Символ предполагает, что в нем раскрывается и ***выражается*** это невыразимое, т. е. получает структуру в зависимости от окружения. 6) Символ есть совпадение невыразимости и выразимости первообраза в ***энергийно-выразительной подвижности невыразимого и в энергийно-невыражающей подвижности выразимого первообраза.*** 7) ***Символ есть сам для себя первообраз***, т. е.

отдельно и независимо от себя сущий первообраз он понимает так, как будто бы это был он сам. Таким образом, в краткой формуле ***символ есть тождество выраженности*** (5) ***и невыраженности*** (4) ***адекватно*** (3) ***воспроизведенного*** (1) ***первообраза*** (2), ***данное как энергийно-смысловое излучение*** (6) ***его самоутвержденности*** (7). Еще короче можно сказать, что символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, на интенсивности выражающего и на невыразимости выражаемого [53].

12. АНТИНОМИИ ИЗОЛЯЦИИ, ИЛИ ИЗОЛИРОВАННОЙ АВТАРКИИ

Всеми предыдущими пятью группами антиномий проблема диалектической антиномики художественной формы может считаться исчерпанной. Нового я больше уже ничего не прибавлю к той диалектике, которая построена. Я только хотел дать еще одну группу антиномий, которая, не внося ничего нового по существу, дает, однако, весьма полезную, на мой взгляд, комбинацию предыдущих аксиом, почему я и считаю ее наиболее адекватно выражающей основной предмет нашего исследования.

«Антиномии адеквации» для художественной формы специфичны. Они вскрывают подлинное содержание категориальной природы формы, в то время как «антиномии смысла» и «мифа» обладают более общей приложимостью, почему для формы они лишь подчиненные и более абстрактные моменты. Но мы говорили еще об «антиномиях понимания», т. е. определяли как бы диалектическое место формы, не вскрывая еще ее категориального содержания. Теперь, раскрывши это последнее, мы, естественно, должны смотреть на наше голое «метаксю» совершенно иными глазами. Если мы соединим диалектический анализ формы, зафиксированный в «антиномиях понимания», с диалектическим анализом формы, зафиксированным в «антиномиях адеквации», то получим несомненно более совершенную формулировку спецификума художественной формы, в глубине которой, как основные скрепы всего здания, будут виднеться «антиномии смысла» и «мифа» в отличенности последних от «факта». Повторяю, что в получаемых таким путем новых антиномиях нова только комбинация мыслей, мысли же продолжают оставаться в границах сконструированных выше пяти групп антиномий. Однако эта комби-

нация приводит к более краткой и насыщенной и более выразительной формуле специфически художественного.

Итак, наша задача — рассмотреть «антиномии понимания» в свете «антиномий адеквации». Что из этого может получиться?

VI. АНТИНОМИИ ИЗОЛЯЦИИ, ИЛИ ИЗОЛИРОВАННОЙ АВТАРКИИ

ПЕРВАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть*** *тождество смысловой предметности (эйдоса) и первообраза.*

Вспомним тезис первой «антиномии понимания». Он гласил: «Художественная форма, как выражение той или иной смысловой предметности, тождественна с этой последней». Но мы также доказали в антитезисе первой «антиномии адеквации», что художественная форма тождественна первообразу. Ясно, что художественная форма есть сразу и смысловая предметность и первообраз, т. е. тождество их.

Антитезис. ***Художественная форма возникает в результате*** *различия между смысловой предметностью (эйдосом) и первообразом.*

Это выводится из сопоставления антитезиса первой «антиномии понимания» и тезиса первой «антиномии адеквации».

Синтез. ***Художественная форма есть адекватно с первообразом энергийно-ставшая смысловая предметность (эйдос), или*** *чувственно данный смысл во всей своей полной смысловой чистоте.*

Выход из анализа взаимо-тождества и взаимо-различия смысла и первообраза к категории становления (смыслового или первообразного), или к энергийности,— обычен. Стоит отметить только то, что в силу «антиномии адеквации» мы получаем необходимость мыслить чувственное (или, вообще, инобытие) так, что в нем не оказывается ничего специфически чувственного. Художественная форма есть такая чувственность, в которой смысл дан ***во всей*** своей ***полной*** смысловой чистоте. Это значит, что, хотя данное произведение искусства и сделано из чувственного материала, относимся мы к нему тем не менее не как к чувственному, а как к смысловому, к умному. А что такое смысл?

Смысл не есть прежде всего факт, с которым можно было бы вступить в причинно-силовое взаимодействие. И действительно: вот нарисован на картине лес, а войти в него я не могу; вот нарисовано море, а поплыть по нему я не могу; вот тоскует кто-то в слушаемой мною пьесе, а утешить его я не могу, да и не знаю, кто же, собственно, тоскует; и т. д. Затем, если я нарисованное яблоко переживаю с точки зрения своей заинтересованности в нем как в факте, я уже воспринимаю его не-художественно. Если я пользуюсь красиво сделанным креслом исключительно как вещью, я пропускаю мимо глаз ту красивость, которая ему свойственна. И сесть в красивое кресло я могу не в силу того, что оно — красиво (это для сидения как такового безразлично), но в силу того, что оно — известный факт пространственно-временного мира. Если я, слушая драму, плачу потому, что мне жаль того или иного героя, то мое восприятие драмы в этом смысле не-художественно, так как я отношусь к герою не как к чисто смысловой структуре, а как к живому существу, т. е. вхожу с ним в жизненное, заинтересованное общение. Первое условие всякого восприятия художественной формы есть видение в чувственности только одного умного смысла. Чувственность дает новую структуру отвлеченной смысловой предметности, и тем не менее чувственности мы не увидим, а только ту модификацию смысла, которая энергийно становится первообразом, будучи выражена в чувственности. ***Это и есть наш первый тезис изоляции***, заключающийся в том, что чувственность в художественной форме вдруг теряет смысл чувственности и начинает рассматриваться совершенно изолированно от обычно чувственного, т. е. рассматривается как стихия чистого смысла. Смысл есть значимость, независимая от факта. И картина есть значимость, независимая от того, в каком виде, хорошем или плохом, вы ее сохраняете. Смысл есть эйдос. И картина есть вне-вещественный эйдос, т. е. несет на себе все те пять категорий, которые мы нашли в эйдосе. Краска, напр., как краска, как ***факт*** краски, есть нечто ***только различное*** с звуком, с ***фактом*** звука. Отождествлять их можно было бы только по их смыслу, по их выражению. По факту они — только разное. Тем не менее в драме «слышимые» нами «звуки» и «видимые» «краски» абсолютно и совершенно как ***различны***, так и ***тождественны***. И это потому, что художественной формой может быть только чистый смысл, а чистый смысл, или эйдос, содержит в себе необхо-

димо и различие, и тождество. И следовательно, в драме мы «видим», но — умом, а не глазами, хотя ***фактически*** (по «факту») и при помощи их, и слышим не ушами, но — умом, и — не краски, но их эйдосы, и не звуки, но — эйдосы, мифы, формы, т. е., короче, смыслы красок и смыслы звуков. Таким образом, для художественной формы чувственность необходима, но только — поскольку она сыграла роль приведения смысла к первообразу. Ведь чувственность есть инаковость смысла, смысл в своем инобытии. Инобытие разрисовывает его, выводит его из сферы отвлеченной самозамкнутости. И вот, когда чувственное инобытие воспроизвело его целиком и адекватно, тогда мы получаем при смысловом созерцании полученной разрисовки художественную форму. Значит, если к тому, что мы наблюдаем в чувственности, применимы категории смысла, мифа, интеллигенции, выражения и адеквации, т. е., короче говоря, смысла во всей его полной смысловой чистоте, то это есть произведение искусства, это, скажем, прекрасно. Забудем в чувственности о чувственном, а пусть будем видеть только умное и умом: тогда, при условии нашего пребывания в чувственности и ее полной подчиненности умному, мы переживаем художественно-прекрасное.

ВТОРАЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть*** *тождество инобытийного факта, или чувственности, и первообраза.*

Это вытекает из сопоставления тезиса второй «антиномии понимания» и антитезиса первой «антиномии адеквации».

Антитезис. ***Художественная форма возникает в результате*** *различия между инобытийным фактом, или чувственностью, и первообразом.*

Синтез. ***Художественная форма есть*** *адекватно с первообразом, энергийно-ставшая инаковость смысла* (*или инобытие смысла*), *т. е. чувственность,* ***или, другими словами, чувственность, данная в смысловом отношении во всей своей полной чувственной чистоте.***

Мы уже много раз убеждались, что чувственность в художественной форме необходима. Синтез второй антиномии точно раскрывает содержание этой необходимости. Художественная форма есть чувственность. Однако эта чувственность должна быть взята во всей своей смысловой

чистоте, без привнесения каких бы то ни было посторонних смысловых моментов. Это — такая чувственность, которая дана во всей чистоте своего осмысления как чувственности. Пусть я хочу изобразить заходящее солнце. Несомненно, это — чувственный факт. И таковым я его и должен изображать. Но кроме того, я должен изобразить его так, чтобы ни один штрих моей картины не остался не соотнесенным с тем пониманием заходящего солнца, которое я захотел воплотить. Надо, чтобы чувственность была дана в своем полном осмыслении. Ведь все чувственное имеет некоторый смысл и нечто выражает. Так вот, для художественной формы необходимо, чтобы это чувственное было дано не в той или другой степени своего осмысления, но в полной и самоадекватной. Как раньше, в предыдущей антиномии, мы говорили, что в чувственности необходимо должен быть дан чистый смысл, так сейчас утверждаем, что в чистом смысле должна быть дана чистая чувственность, т. е. чистая инаковость смысла, чистая соотнесенность его с вне-смысловыми моментами. Для художественного воплощения берутся только те предметы, которые так или иначе даны чувственно, и только ставится задача дать эту чувственность во всей ее выявленности. Обычная обстановка комнаты, не обладающая элементами красоты, есть собрание чувственных вещей, которые далеко не вполне выражают всю свою чувственность. Так, ковер, который не красив и не безобразен и который есть только обычная вещь повседневного обихода, выражает, в сущности, только абстрактное понятие «вещи, служащей в качестве подстилки» или «вещи, служащей в качестве покрытия другой вещи» и т. д. В этом качестве мы только и имеем дело с ковром, и с этой — чисто абстрактно-смысловой — стороны он только и важен для нас. Выражается ли этим его чувственная природа как таковая? Конечно, нет. Она выражается здесь лишь постольку, поскольку это необходимо для функционирования в сфере чувственности только что указанных отвлеченных смыслов ковра. Другое дело — когда мы имеем дело с ковром как с художественно выполненной вещью. Тогда оказывается, что в ковре выражается не абстрактный смысл ковра и имеем мы дело с ковром не потому только, что это — ковер, который можно подостлать под ноги или которым можно покрыть диван или сундук, но в ковре выражается, и ***адекватно*** выражается, ***чувственно*** данный ковер, и мы начинаем к нему отно-

ситься как к адекватно выраженной чувственности, как к выраженной чувственности во всей ее полноте и силе, и тогда оказывается, что уже не утилитарные соображения влекут нас к ковру, а — созерцательные и любовные.

В предыдущей антиномии мы видели, что первообраз возникает как выражение смысла. Теперь мы видим, что первообраз возникает как выражение чувственности.

В самом деле, и смысл, и «иное» есть абстрактные моменты и вещи как в целом. Смысл — зряч, но бесплотен; «иное», или факт,— плотен, но слеп. Реальная вещь есть осмысленная вещь, или вещь смысла. В таком качестве она получает уже новый смысл, не отвлеченный, но выраженный. Сущность ***художественного*** смысла заключается в том, что тут перед нами ***вполне и целиком выраженный смысл.*** А с какого конца вы начинаете наблюдать эту выраженность,— неважно. Можно начать со смысла. Тогда художественная форма есть такой смысл, который адекватно выражен, т. е. такая чувственность смысла, которая целиком вместила в себя всю чистоту данного смысла. Можно начать обсуждение адеквации выраженности с чувственности. Тогда художественная форма есть такая чувственность, которая адекватно выражена, т. е. такое осмысление чувственности, которое целиком вместило в себя всю инаковость, т. е. всю чистоту и полноту данной чувственности. И в этом и в другом порядке наших мыслей руководителем будет первообраз, и художественная форма — только оформителем чувственности и рассудка с точки зрения подведения под этот первообраз.

Однако оба порядка мыслей, т. е. синтезы первой и второй антиномии, при сравнении их друг с другом оказываются сами в антиномическом отношении. От этого получается третья, и последняя, «антиномия изоляции» — конструируемая в параллель к третьей «антиномии понимания».

ТРЕТЬЯ АНТИНОМИЯ

Тезис. ***Художественная форма есть адекватно с первообразом энергийно-ставшая смысловая предметность, или чувственно данный смысл во всей своей полной смысловой чистоте.***

Антитезис. ***Художественная форма есть адекватно с первообразом энергийно-ставшая инаковость смысловой***

предметности, или осмысленно данная чувственность во всей ее полной чувственной чистоте.

Синтез. ***Художественная форма есть энергийно-ставшее адекватно с первообразом тождество чувственности смысла, когда последний дан в ней во всей своей смысловой чистоте, и смысла чувственности, когда последняя дана в нем во всей своей чувственной чистоте, так что художественная форма представляет собою*** *изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергийной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности* [54].

Художественная форма есть смысл, данный в чувственности целиком. Но в то же время эта чувственность и есть единственно осмысляемая здесь вещь. Таким образом, в художественной форме смысл проявляется как чувственный смысл, но сама чувственность и есть единственно допускаемая осмысленность. Я выражаю себя в чувственном, но оказывается, что я и есть не что иное, как чувственность. Или: я выражаю себя в том или ином чистом осмыслении, но оказывается, что я и есть не что иное, как чистая осмысленность. В художественной форме чувственность берется постольку, поскольку она воплощает чистую и не-чувственную осмысленность, и в то же время осмысленность здесь берется постольку, поскольку она есть осмысленность чисто и насквозь чувственной вещи. Таким образом, происходит как бы круговращение смысла в чувственном, когда он, блуждая по ней, оказывается, своим блужданием только утвердил себя как себя и тем вернулся к себе, или, что то же, происходит как бы круговращение чувственности в смысловой сфере, куда она, осмысляя и оформляя себя и переставая быть чистой чувственностью, оказывается, своим отходом от себя только утвердила себя как себя, вернулась к себе, выразила себя целиком и насквозь.

Все это круговращение смысла в чувственной сфере и чувственности в смысловой сфере совершается под руководством первообраза, который все время присутствует и в рассудке, и в чувственности, направляя их друг к другу и заставляя первый как бы чертить на второй рисунок, а вторую, по свойственному ей смыслу становления, растворять, разносить, размывать отвлеченный смысл и тем самым быть для него материалом исходящего от него смыслового рисунка. Разумеется, и это распределение смысла в сфере становящегося, и само это становление соверша-

ются не как попало (иначе получилась бы обыкновенная чувственная вещь), но по закону первообраза, т. е. так, чтобы получилась адеквация энергийно-возникающего смысла и первообраза. Выражаясь иначе, это есть *игра* — понятие, которое давным-давно заметили эстетики и ввели в свою науку, хотя и не вполне понимали всю диалектическую необходимость этого понятия. Несомненно, художественная форма есть игра, ибо первообраз, оставаясь самим собою и не нуждаясь ни в чувственном становлении, ни в рассудочном осмыслении (ибо он уже есть все это и дальше гораздо больше этого), тем не менее при воплощении в конкретное произведение искусства вздымает опять целые вороха чувственного материала и осмысленных связей и с легкостью подчиняет их себе, так что как будто бы и нет ничего, кроме этого первообраза, хотя мы видим, что есть что-то и оно — произведение искусства. Первообраз производит массу перемен в чувственном и рассудочном мире, мобилизирует огромные силы там и здесь, рождает целые бури в этих мирах. Но, вглядевшись, мы видим, что все это, все эти перемены и даже бури, есть не больше как зеркально-чистое отражение первообраза, т. е. пребывание первообраза в самом себе, в своей умноблаженной тишине. Гром и рев вагнеровского оркестра есть не больше как умный и вечный покой в себе увиденных гением прообразов.

Это и значит — игра. ***Игра есть изолированная и от отвлеченного смысла, и от вещной чувственности автаркия той или иной выраженно-смысловой предметности прообраза, когда она тем не менее рассматривается и с точки зрения отвлеченного смысла, и с точки зрения вещной чувственности.*** Игра как искусство предполагает лишь *адекватно* выраженную смысловую предметность в качестве прообраза.

13. РЕЗЮМЕ ФЕНОМЕНОЛОГО-ДИАЛЕКТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПОНЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Теперь, продумавши все диалектические детали художественной формы, попробуем свести весь наш анализ к немногим положениям.

1. Вот перед нами картина, вот прослушанная пьеса, прочтенное поэтическое произведение. Что есть тут художественная форма? Она — само это увиденное, услышан-

ное, прочтенное, ибо не может же она быть чем-то не связанным с ним. Она — по ***факту*** — тождественна с самим произведением. Другими словами, нет никаких двух ***фактов*** — самого произведения *и* его художественной формы. Фактов — не два, а один факт, самотождественный. Однако в то же время мы прекрасно знаем и чувствуем, что музыка — вовсе не просто физические звуки и живопись — вовсе не просто физические краски, ибо сама звучность и сама красочность еще не есть красота. Мало ли всяких звуков и красок? Значит, художественная форма отлична от художественного произведения. Но ведь мы только что сказали, что они тождественны. Как же это примирить? Примиряется это вполне естественно на том основании, что тождественными они являются по ***факту*** (т. е. существует один и единственный факт данного художественного произведения, носитель данной художественной формы), но они различны по ***смыслу*** (т. е. ***смысл*** произведений иной, чем смысл его художественной формы, ибо краски, звуки и т. д., не будучи красотой сами по себе и будучи, значит, по ***смыслу*** отличными от художественной формы, должны получить какое-то новое оформление, чтобы превратиться в художественную форму). Поэтому, если мы захотели бы перейти от художественной формы к самому художественному произведению, факту, мы должны были бы рассматривать ее как качественно, т. е. *чувственно* качественно, становящуюся или ставшую. Таково взаимосоотношение художественной формы и художественного факта («антиномия факта»).

2. Определивши диалектическое взаимоотношение формы [9*] и факта искусства, обратимся к изучению формы. Факт имеет тот или иной определенный смысл, но имеет и определенную форму. Отграничим форму от смысла.— а) Разумеется, она прежде всего тождественна с ним. И все по той же причине возникает это тождество. А именно, у них — ***один и тот же факт***. Один и тот же факт несет на себе и отвлеченный смысл, и художественную форму. Один и тот же факт и говорит о том, что тут нарисован лес или море, и говорит о том, что это художественно исполненный лес или море. По факту они тождественны, смысл и форма. Но опять-таки ***по осмыслению*** своему они различны. Одно осмысление дает стихию отвлеченного смысла, и совершенно другое — дает художественную форму. И значит, они тождественны по факту и различны по осмыслению.

И потому, чтобы перейти от отвлеченного смысла к художественной форме, надо мыслить первый не в его собственной значимости, но в его инобытии и надо эту его инаковость мыслить энергийно-подвижной. Тогда — ***возможно*** и для диалектики, следовательно, ***необходимо***, что среди энергийно-подвижных становлений этой инаковости мы найдем художественную форму.

b) Точно так же устанавливается отношение художественной формы к чувственному качеству вещи. Прежде всего они — тождественны, ***по факту*** тождественны. Но они и различны, и различны по своему ***смыслу***, как это вполне понятно. Значит, чтобы из чувственного факта получить художественную форму, надо, оставаясь на почве того же чувственного факта (т. е. пользуясь все теми же чувственными красками и звуками), перейти к особому, новому ***смыслу*** этого факта, или мыслить его энергийно-осмысленно становящимся фактом. Тогда среди этих энергийных осмыслений факта мы найдем и его художественную форму.

c) Из всего вышесказанного леко заметить, что художественная форма вещи занимает среднее место между отвлеченным смыслом вещи и ее чувственным качеством. Будучи по ***факту*** своему тождественной с ними, она отлична и от первого, и от второго. Смыслу надо как-то энергийно сдвинуться с места, распространиться, разрисоваться, а чувственному качеству тоже нужно как-то в смысловом отношении измениться, энергийно преобразоваться, умно эволюционировать. Поэтому, отграничивши художественную форму от факта, мы теперь отграничили ее и от отвлеченного смысла, и от чувственного качества и говорим, что она — энергийно-подвижное (в своих смысловых различиях) тождество (по факту) смысловой предметности и чувственного качества («антиномии понимания»).

3. Но будем продолжать наши поиски специфически художественного в форме, ибо до сих пор мы указали только общую сферу, где его надо искать, и еще не нащупали его целиком.— В какой бы сфере мысли и бытия мы ни принуждены были искать художественную форму, она есть прежде всего некий предмет мысли вообще и потому необходимым образом подчиняется общим категориям диалектической мысли. Их мы также должны принять во внимание. a) Согласно этому, художественная форма единична, т. е. индивидуальна, неделима, хотя, с другой стороны,

и делима, раздельна; другими словами, по ***факту*** своему она — одна, единична, и делима по смыслу. То и другое объединяется в необходимость для художественной формы быть самотождественным различием, или координированной раздельностью всех своих смысловых моментов. b) Далее, художественная форма, раз она выделяется из инаковости, должна быть также тождественной с этой инаковостью, так как и форма, и инаковость ***одинаково*** соотносятся между собою в мысли. Но с другой стороны, они не могут не быть различны, ибо форма, ни от чего не отличаясь, не имела бы никакой границы себя самой, т. е. не была бы формой. Тут, стало быть, также тождество по ***факту*** (ибо инаковость есть только очерчивание, определение смысла) и различие по ***смыслу***. Объединяется то и другое в самотождественное различие, тождественное и различное со своим окружающим фоном. c) Далее, художественная форма покоится относительно себя и иного, так что является подвижным покоем смысла в отношении и себя и иного. d) Наконец, она — единичность, данная в отношении себя самой и в отношении своего иного как алогическое становление подвижного покоя самотождественного различия. Все эти свойства, несомненно, содержатся в художественной форме, и о них много, хотя и неясно, говорят в виде разглагольствования о «цельности», «единстве» и т. д. Ясно, что свойства эти далеки от спецификума формы («антиномии смысла»).

4. До сих пор художественная форма определена нами в виде энергийно-подвижного тождества смысла и качества, данного как единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, т. е. она есть энергийно-подвижное тождество эйдоса и его инобытия. Если мы заговорили о стихии смысла в художественной форме, то должны рассмотреть всю эту стихию полностью. А смысл, эйдос есть еще миф, не просто смысл, полагаемый и понимаемый неизвестно как и кем. a) Смысл ***понимается***, т. е. прежде всего понимает сам себя. Разумеется, к его ***факту*** понимание ничего нового не прибавит, так как пониматься будет все тот же факт, который раньше только осмыслялся. Но по ***смыслу*** понимание привносит нечто новое, сознательно соотнося его с инобытием. Значит, чтобы перейти от смысла к художественной форме, надо не просто мыслить этот смысл энергийно-подвижным, как это мы только что приняли, но надо мыслить его энер-

гийно-подвижным в смысле ***понимания***. Это энергийно-подвижной в своем понимании предмет. b) Точно так же художественная форма есть энергийно-привлекательный смысл, предмет энергийного влечения. c) Наконец, подобная же антиномия приводит к необходимости мыслить художественную форму как энергийно-чувствуемый предмет. Все это — категории интеллигенции, интеллигентного смысла, категории самосоотнесенности, или самопонимания, самосозерцания, самоявленности. Они превращают отвлеченный смысл в самосознающий, самопривлекающийся, самочувствуемый смысл, или, что то же, в ***миф***. Художественная форма есть миф в том точном значении этого слова, которое мы здесь намечаем («антиномии мифа»).

5. Итак, художественная форма — тождество отвлеченного смысла и чувственного качества, энергийно-данная уже не просто как эйдос, но — как миф, в котором мы ясно различаем смысловые скрепы и структуру в виде единичности алогического становления подвижного покоя самотождественного различия. Этим мы исчерпали вне-художественную основу художественной формы, необходимую для нее, но недостаточную. В чем же спецификум художественного? ***Спецификум заключается в адекватной выраженности смысла, или в адекватной соотнесенности смысла с вне-смысловым фоном.*** Назовем эту совершенную выраженность смысла ***первообразом.*** Значит, спецификум художественной формы заключается в той энергийной подвижности понимания смысла (или интеллигенции, мифа), когда она есть адекватное понимание этого смысла, адекватное проявление его в инобытии. Тут вскрываются весьма важные диалектические детали. Художественная форма, по ***смыслу*** тождественная первообразу (ибо адекватно отражающая его) и по ***факту*** различная с ним (ибо последний вполне мыслим и без нее), есть энергийное становление первообразом самой себя. Далее, она, в силу того же самого, есть энергийное становление самой себя в качестве собственного ***интеллигентного*** первообраза, и потому она — синтез сознательного и бессознательного (так как она есть сознательное становление неосознаваемой глубины и смысла первообраза), свободы и необходимости (ибо она — свободно отдающий себя в послушание первообразу проводник), чувства и сверх-чувствительности и, наконец, выразимого и невыразимого. Все это делает

художественную форму также ***символом*** («антиномии адеквации»).

6. В свете достигнутых определений наконец делается понятным и то серединное положение художественной формы между смыслом и фактом, о котором мы говорили раньше. Художественная форма теперь оказывается не только отвлеченным смыслом, но и первообразом, т. е. энергийно-ставшим в качестве первообраза смыслом, или чувственно данной чистотой смысла. Художественная форма также оказывается теперь не только чувственным качеством, но и первообразом, т. е. энергийно-ставшей в качестве первообраза чувственностью, или осмысленно данной чистотой чувственности. Смысл и чувственность как бы переливаются своими энергийными токами, подчиняясь в этом объединении закону первообраза, который и воплощается в них. Отсюда и последнее определение художественной формы как арены игры первообраза с самим собою, когда он энергийно изливается на самого себя, порождая тождество чувственности чистого смысла со смыслом чистой чувственности.

Из всего вышеизложенного мы видим, в чем диалектическая разгадка художественной формы. Она — в ее *первообразе*. Чтобы четко понимать первообраз, необходимо прежде всего: 1) понимать стихию чистого ***смысла*** (в отличие от стихии факта); 2) далее, необходимо понимать, что́ такое ***выражение*** смысла; оно, как мы видели, есть соотнесение смысла с вне-смысловыми содержаниями, т. е. тождество логического и алогического; 3) далее, необходимо понимать проблему адеквации смысла и его выражения. Оно — полнота и цельность соотнесения смысла с вне-смысловыми моментами, так что ни один момент смысла не остается несоотнесенным. 4) Наконец, необходимо понимать отношение первообраза ко всякому его чувственно-осмысленному образу. Тут возникают понятия автаркии, игры и изоляции. Видя, как первообраз остается самим собою, в то время как все, что есть в художественной форме помимо него, всецело подчиняется ему, так что он пребывает в самодовлении среди этой чувственности и этого осмысления, затраченных на его воплощение, мы созерцаем ***автаркию*** первообраза, а вместе с тем и самой художественной формы и даже автаркию нас самих, если мы всецело отдадимся ему. Видя, как чувственные качества и смысловые данности оформляются под влиянием первооб-

раза, оставаясь во всей своей полноте и нетронутости и качествами, и смыслами, мы созерцаем эту удивительную ***игру*** в художественной форме, где все становится первообразом и не становится им, чувствуется как первообраз и не чувствуется как первообраз и т. д. Наконец, все это так далеко от растрепанной, жалкой, непостоянной текучести чувственных фактов с их нуждами, их потребностями, волей, желаниями и пр. и от абстрактных, затверделых, мертвых понятий с их системой, наукой, формулами и пр., что художественную форму с полным правом нужно назвать ***изолированной*** сферой смысла. Поэтому в результате мы получаем изолированную и самодовлеющую автаркию и игру первообраза с самим собою в его проявлениях в окружающей и воспринимающей его действительности [55].

III. ПЕРЕХОД К ЧАСТНОЙ ЭСТЕТИКЕ

14. КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ: а) ВИДЫ ЭЙДЕТИЧЕСКИЕ

1. Кто следил внимательно за ходом всех предыдущих рассуждений, тот не может не отметить следующего обстоятельства. Во-первых, «антиномия факта», определивши отношение художественной формы к факту, уступила место антиномиям, которые отныне уже не обращали никакого внимания на этот факт, т. е. на факт, на произведение искусства. Мы ведь сосредоточились исключительно на сфере смысловой, где мы сначала нашли «метаксю», потом это «метаксю» охарактеризовали детально. В нем мы нашли 1) отвлеченную смысловую предметность, или эйдос, 2) ее инобытие — тоже как отвлеченную категорию, 3) первообраз, 4) модификацию эйдоса в свете первообраза, 5) модификацию материи и инобытия в свете первообраза. ***Факт***, как видим, который мы покинули после первой антиномии, так и остался вне нашего рассмотрения. Теперь, когда смысловые детали художественной формы нами разработаны более или менее детально, мы можем и должны уже не просто определять отношение художественной формы к факту искусства, но и по существу говорить о том, что же делается с фактом, когда он сопрягается с так понимаемой нами формой. Во-вторых, весь предыдущий диалектический анализ художественной формы отнюдь не может считаться законченным и сам по себе. Вспомним наше определение художественной формы в § 6. В отличие от понятия энергии сущности, или выражения просто (§ 4), мы ввели сюда еще момент ***факта***, физической как бы осуществленности выражения (1-й момент). Разумеется, художественная форма как выражение может быть замыслена и выполнена в мысли в таких деталях, которые дадут полное осуществление художественного предмета и без привлечения физического и всякого иного материала. Однако если «художество» для нас есть не только мысленное занятие, но и некое физико-физиолого-психолого-социоло-

гическое осуществление замысленного, то «***художественной*** формой» в полном смысле этого слова должна явиться не просто энергия сущности и не просто выражение сущности, что было бы не столько сферой художественной, сколько чисто эстетической, но и ***фактическая осуществленность и воплощенность этой энергии и этого выражения***. Мы должны рассматривать именно факты художества, художественные факты, и только тогда это будет рассмотрением подлинно художественных форм.

До сих пор мы все время отталкивались от фактов и доказывали, что искусство — не факт, но смысл. Это, говорили мы, та или иная модификация в сфере смысла. Но это нужно было нам только для того, чтобы ***понять факты***. Смысл нужен только для того, чтобы понять факты, ибо подлинный смысл есть всегда реальный смысл, смысл ***факта***. И вот, только теперь возвращаемся мы к наивной действительности, которую покинули ради отвлеченной мысли, необходимой для понимания этой действительности. Только теперь мы вновь можем не бояться фактов, но уже не потому, что мы наивны, а потому, что видим эти факты в разуме. Так диалектика становится реальным и живым восприятием наивной действительности, и так философ возвращается к свежести и простоте детских переживаний, где нет различия между фантазией и действительностью. Эта антитеза для нас теперь не существует; и мы уже знаем, как жутко реальна иная фантастика и как фантастична и феерична самая обыкновенная и повседневная действительность. Нет отличия ***личностей***, живых и мертвых, от ***символов***, и потому художественную форму, как образец наивного восприятия живой и наивной действительности, мы и определили в § 6 простыми, хотя и полученными в результате сложной диалектики, словами: она есть ***символ как личность***, или ***личность как символ***.

2. а) Вот к ***факту*** искусства мы и подошли, и отныне нас ничто не должно интересовать, кроме фактов. Факты искусства и есть его подлинные художественные факты. Следовательно, прекращается могущество и сила одной чистой диалектики, а начинается эмпирический анализ реальных фактов исторических искусств, хотя фактов — и это заметим твердо — именно ***искусств***, а не чего иного. Нет нужды, конечно, повторять, что этот эмпирический анализ, как и всякий иной, может производиться только под руководством все того же феноменолого-диалектиче-

ского метода. Из того, что художественная форма есть личность, не следует, конечно, что мы стали слепыми эмпириками и забыли свои философские цели.

Все наши общие рассуждения о понятии художественной формы, построенные исключительно феноменологодиалектически, должны вплотную подойти к эмпирическому материалу искусств. То, что конструировалось до сих пор, есть все-таки категориальные условия не чего иного, как конкретно данного искусства. Поэтому мы должны посмотреть, что нужно сделать для реального перехода от общекатегориальной феноменологической диалектики художественной формы к эмпирическому ее анализу. Это — *проблема перехода от общей эстетики к частной.* Общая эстетика должна подвести к частным видам эстетики, напр. к поэтике, или музыкальной эстетике, поручая им на основании выработанных ею понятий и методологии эмпирически-эстетический анализ. Частная эстетика, как видим, и есть наука о реальных воплощениях художественных форм.

b) В двух отношениях наше предыдущее исследование должно получить восполнение. Во-первых, анализ художественной формы, данный в предыдущем, преследовал цели исключительно логической полноты, невзирая на способы эмпирического существования реального произведения искусства. Но как только мы переходим к этой эмпирии, так тотчас же мы сталкиваемся с фактом ***раздельного и уединенного существования тех или других моментов художественной формы.*** В форме, взятой как такая, как законченное целое, все подчиненные моменты объединены нерушимой связью и расчленимы только в порядке намеренной философской абстракции. Однако ничто не мешает тому, чтобы ***эмпирически*** в искусстве функционировал то один, то другой момент, та или иная их комбинация. Воплощаясь в своей отдельности, каждый момент порождает и особый тип искусства, или особый его вид, особую художественную форму.

c) Во-вторых же, поскольку мы теперь хотим говорить именно о ***факте*** искусства, о реальных ***произведениях*** искусства и поскольку реальным фактом может быть только факт ***социально-исторический***, постольку всякая художественная форма должна нами трактоваться и как социально-историческая структура. В синтезе «антиномии факта» мы уже видели всю необходимость трактовать ху-

дожественную форму как бытие социальное, но тогда это было для нас только заданием, так как мы еще не знали тогда, что такое художественная форма вообще. Теперь мы знаем это, и потому теперь пора перейти и к социальной структуре формы. Всякое бытие, природное, научное, художественное, философское, не говоря уже о физическом, физиологическом, психологическом и натуралистически-причинно-социологическом, всякое даже индивидуально-человеческое бытие является в сравнении с бытием социальным чистейшей абстракцией. Больше того. Все, что мы знаем о природе, науке и пр.,— все это несет на себе необходимо социальную структуру. Бесконечный, абсолютно механический мир новейшего естествознания есть, как я уже не раз указывал (напр., в «Философии имени», § 24), настоящий миф, и уже по одному этому можно говорить об его социальной структуре. Я уже не говорю о других космологиях, которые содержат в себе социальную основу сознательно и с самого начала. Для меня не история есть момент в природе, в космосе, но космос и природа есть момент в истории, в некоей социально-исторической обстановке. Поэтому если мы хотим продолжать нашу эстетику дальше, то мы должны перейти уже к социологии искусства в широком смысле слова, или к реальной истории искусства вообще. Раньше мы отвергли всякие социологические объяснения как предполагающие за собою определенного рода абстракцию и натуралистическую метафизику. Теперь же всю эту социальность художественная форма вобрала в себя саму, и этим спаслась сразу и чистая диалектика, и необозримое богатство эмпирии формы. Мы теперь обращаем свои взоры на историю искусства и его художественных форм и начинаем видеть ***диалектику самой истории искусства***, или, говоря более общо, философию истории искусства. Отныне для нас, как для диалектиков, история искусства неотделима от философии истории искусства, и, даже больше того, она совершенно тождественна с философией истории искусства. Однако заниматься социологией искусства в настоящем труде я не буду. Это — задача других отделов моей эстетики. Сейчас же я укажу только на удивительные образцы философско-исторического и социально-исторического построения теории искусства у ***Гегеля.*** Вместо всяких бесконечных предварительных и методологических разглагольствований о социологии искусства он прямо дает анализ всей истории ис-

кусства, и такие его установки, как деление искусства на символическое, классическое и романтическое, или, напр., вся характеристика классического искусства и пр. останутся навсегда недосягаемыми образцами диалектически-исторического анализа реально существующего искусства. Откладывая всю эту социологию до другого своего труда, я, однако, хочу в настоящей своей работе дать определение тех частичных форм искусства, о которых я говорил раньше и которые в своем раздельном воплощении дают каждый раз особого рода художественные формы.

3. Мы конструировали понятие художественной формы. Естественно спросить: какие вообще возможны художественные формы? Это и должно привести нас к специальной эстетике. Чтобы разрешить сейчас вопрос о видах художественной формы, необходимо принять во внимание те основные смысловые данности, на которых она покоится. Такой данностью является сам смысл, или эйдос. На нем нанизан миф; на мифическом эйдосе нанизана сама форма, или выражение. Значит, беря эйдос с разных его сторон, мы можем получить и разные виды форм вообще.

Что такое эйдос? Это — единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия. Привлекая дальнейшее усложнение этого понятия, усложнение, не вносящее ничего нового, а лишь детализирующее его основную диалектическую значимость, мы говорили об единичности алогического становления, данной как подвижной покой самотождественного различия. Мы можем, следовательно, базироваться на первом определении, привлекая, где надо, и второе.

а) Во-первых, мы можем рассматривать эйдос с точки зрения его ***единичности*** (т. е. смысла как индивидуально-сущего), отвлекаясь от прочих категорий. Разумеется, полного отвлечения быть не может, так как указанные категории необходимым образом присутствуют везде, где есть хоть какой-нибудь предмет мысли. Однако, выдвигая одну категорию наперекор другим, мы, не устраняя этих последних, ***подчиняем*** их выбранной нами категории. Так, мы берем в эйдосе его единичность, его неделимый смысл, и на отдельные категории смотрим лишь как на необходимое сопровождение. Если мы будем иметь в виду художественную форму и выдвинем в ней категорию ее единичности, т. е. ее неделимого смысла, то ясно, что это будет худо-

жественная форма ***слова***. Слово как раз и есть та конструкция, которая воспроизводит единичный, неделимый смысл предмета. Разумеется, слово захватывает и все прочие категории, но оно подчиняет их себе.

b) Во-вторых, мы можем рассматривать эйдос с точки зрения его ***самотождественного различия***, отвлекаясь от всех прочих категорий эйдоса. Мы тут не обращаем внимания ни на единичный смысл предмета, ни на его покой или движение, а просто смотрим, какие различия он в себе содержит. Художественная форма, данная и рассмотренная с этой стороны, есть художественная форма ***качественно наполненного пространства***. Разумеется, всякое пространственное качество и единично, и покоится (или движется). Однако от этого мы тут отвлекаемся и говорим только о самотождественном различии.

c) В-третьих, мы можем рассматривать эйдос с точки зрения ***подвижного покоя***, отвлекаясь от всего прочего. Художественная форма, возникающая на так построенном и понятом эйдосе, будет формой ***качественно наполненного времени***.

d) Наконец, в-четвертых, мы можем, переходя к четвертому началу тетрактиды, говорить о ***факте***, ***гипостазированности*** эйдоса, ⟨относиться⟩ к эйдосу как ***телу*** и тогда получим, очевидно, телесную, или, говоря более общо, ***тектоническую***, художественную форму.— Так мы получаем четыре основных вида художественной формы по ее эйдосу: ***словесную***, ***живописную***, ***музыкальную и тектоническую***. Но тут необходимы некоторые уточнения.

4. Именно, между чистым эйдосом и фактом стоит алогическое становление эйдоса, или, как мы говорили вначале, третий момент тетрактиды. Он вносит существенно новую структуру в эйдос (ср. таблицу категорий в § 2). Он превращает *эйдос*, как мы видели в § 2, в *величину, пространство и время*. Следовательно, то, что мы только что назвали словесной, живописной и музыкальной формами, есть нечто сложное, куда, однако, слагаемыми входят соответственно категории величинной, пространственной и временной форм. Что же это за формы и что получается при вычете их из трех основных эйдетических?

a) Что значит принцип чистой величины в применении к *словесной* форме? Это значит, что словесная форма ***интенсивна***, что в ней разная степень «форменности», выразительности. Другими словами, тут имеется в виду разная

степень значимости того алогического содержания, которое в ней существует. Ясно, что в отношении художественного слова его алогическим содержанием, т. е. материалом, по существу своему не имеющим никакого отношения ни к какой поэзии, но в данном случае именно осуществляющим замысленную художественность, является самый ***образ*** («чаша», «глаза» в вышеприведенном примере из Лермонтова). Если мы хотим говорить об алогической интенсивности словесной художественной формы, мы должны выделить именно ее внешний образ, картину, которая является носителем всего художественного содержания. Образ в метафоре есть ее алогическая величина. Значит, в словесной художественной форме мы выделяем голую образность — как тоже своеобразную форму. Она, т. е. этот принцип образности, может годиться и не только для словесной формы, хотя и получен из нее. Есть искусство ***безóбразное***, какова чистая лирика или чистая музыка. Есть — образное. В образности важна именно эта единичность, т. е. смысловая индивидуальность, хотя она и мыслится здесь в алогическом ознаменовании. Но что же получится в результате вычета из цельной словесной формы ее образного момента? Очевидно, останется то ***значение*** этой формы, которое хотя и отвлеченно (по удалении образа), но ознаменовано этим образом (ибо это — значение не того отвлеченного смысла, который только еще воплощался, но значение именно воплощенного смысла). Этот смысловой, ***индивидуально-смысловой***, момент и будет тем остатком в словесной форме, который получится при удалении алогической образности. Так, в вышеприведенном примере из Лермонтова таким отвлеченным значением будет, примерно, «безотчетная жажда жизни», в то время как без ознаменования воплощенного здесь отвлеченного смысла со стороны соответствующей алогической образности мы имели бы указание просто на факт человеческой жизни, без дальнейших деталей.

b) Далее, в ***живописной*** форме таким же точно методом получается ***чисто пространственная*** форма, состоящая, очевидно, только из взаимоотношения пространственных величин. Это — то, что, наполняясь более реальным содержанием, красками, и дает живописную форму. По выключении ее в живописной форме останется лишь ***комбинация*** пространственных отношений, что также есть своеобразная художественная форма. Разумеется, полу-

ченное таким образом чистое пространство должно иметь свое собственное, уже не качественное, а чисто пространственное же оформление. И тут мы получаем категорию ***симметрии*** как форму пространственной же упорядоченности чистого пространства в противоположность ***красочности и цветности*** его заполнения.

c) Наконец, тот же метод алогического ознаменования в *музыкальной* форме дает ***чисто временную*** форму, напр. ***темп*** (который ведь сам по себе отнюдь не есть нечто обязательное только для музыки) и ***ритм*** (который также необязательно музыкален). Полная же музыкальная форма предполагает все эти как бы пустые формы (ритма, темпа и пр.) качественно наполненными, т. е. данными в звуках. Как и чистое пространство, чистое время также содержит в себе свое ***собственное***, чисто временное же оформление. Раздельность моментов чистой длительности, как длительность и объединенность этих моментов в самостоятельную форму, есть ***ритм***. Все прочие оформления в этой области — уже производного характера. Поэтому алогическое становление полной музыки и оформление чистой длительности как длительности дает именно ***ритмическую*** форму, в то время как заполненная ритмическая форма дает реально протекающие ***звуки***, т. е. всю мелодико-гармоническую стихию музыки.

d) Итак, мы имеем:

a. для чистого эйдоса — взятого без алогического заполнения —
   1) по категории единичности (сущего) — ***словесно-смысловую*** художественную форму;
   2) по категории самотождественного различия — ***качественно-оптическую*** (т. е. световую и цветовую);
   3) по категории подвижного покоя — ***качественно-акустическую*** (т. е. мелодико-гармоническую);

b. для алогического становления эйдоса —
   1) по категории единичности (сущего) — ***словесно-образную*** форму;
   2) по категории самотождественного различия — *чисто* ***пространственную***, или ***симметрическую***;
   3) по категории подвижного покоя — ***чисто временную***, или ***ритмическую***;

c. для алогически заполненного эйдоса —
   1) по категории единичности (сущего) — (полную,

т. е. качественно заполненную) ***словесную*** художественную форму;

2) по категории самотождественного различия — (полную) ***живописную***;

3) по категории подвижного покоя — (полную) ***музыкальную*** [56].

5. a) Теперь, в свете разработанной категории эйдоса художественной формы, выясняется и сложный характер четвертого начала тетрактиды, или ***факта***, ***гипостазированности*** в форме. Именно, в § 2 (см. таблицу категорий) мы отличили в четвертом начале — «воплощенность» первого начала, что и есть спецификум для него (ибо воплощенность первого начала в любой категории есть ее спецификум), от воплощенности в нем второго и третьего (вспомним основной диалектический закон: каждая категория несет на себе все предыдущие). Словесная, живописная и музыкальная формы, очевидно, суть воплощенности второго в третьем. Они не имеют никакого отношения к спецификуму четвертого начала. Что же такое сама-то тектоническая форма, если ее также понять раздельно по отдельным диалектическим моментам? Тут мы будем иметь:

d. для алогически ставшего эйдоса как чистого факта —

1) при воплощенности ***первого*** начала — ***архитектурную*** форму;

2) при воплощенности ***второго*** начала — ***скульптурную*** форму;

3) при воплощенности ***третьего*** начала — ***кинетическую*** форму (всякое искусство движения, напр. танец).

b) Разумеется, тут многое требует пояснения, но всем этим я специально занимаюсь в частной эстетике, и тут мне важны только лишь голые принципы. Замечу только то, что последние три вида формы резко отличаются от всех предыдущих как раз тем, что они базируются на категории ***тяжести***, веса, в то время как предыдущие в этом смысле суть некие изображения, более или менее невесомые, но только видимые, слышимые, понимаемые. Это обеспечивает им их точную диалектическую локализированность в сфере именно инобытийно-гипостазированного эйдоса, т. е. в четвертом начале тетрактиды.— Важно уяснить себе и различие, царящее между ними самими. Что ***кинетическая*** форма тектонизма противостоит другим двум именно

с точки зрения становления тяжести,— это ясно само собой. Искусство движения предполагает, очевидно, ***время и пространство*** прежде всего, а во-вторых, заполняет эти обе формы ***тяжестью и весом.*** Это — очевидно. Но сомнения могут возникнуть относительно формулировки диалектического различия между скульптурной и архитектурной формами. Что и то и другое относятся принципиально к сфере тяжести, это, мне кажется, также очевидно. Нельзя считать раскрашенность, напр., существенной для статуй или зданий, ибо в живописи это налично в гораздо большей мере, а тем не менее в ней нет того, что есть в скульптуре и архитектуре,— тяжести и осязаемой телесности. Нельзя считать существенной для статуй и построек — фигурность, образность и т. д. и т. д. Единственно, чем не обладают прочие искусства,— это только телесность и тяжесть. Далее, какое же различие между скульптурной формой и архитектурной? Сказать, что разница тут по материалу,— нелепо и странно. Сказать, что в одной изображаются люди, а в другой — защита людей от атмосферных осадков, также нелепо, ибо в скульптуре можно дать черты защиты от атмосферных осадков, а в архитектуре можно изобразить живое существо, нечто вроде знаменитого троянского коня. В чем же разница? Я ее вижу только в том, что архитектура организует чистую материальность, т. е. ***массу***, объем и ***плотность***, чистую фактичность и положенность, утвержденность. Этого нет в скульптуре. Архитектура дает весовую обработку чистой материальности, *массивно-объемно-плотного пространства*, дает пространство как силовое поле. Отсюда и — отнесение архитектурной формы к первой диалектической категории в общей сфере тектонизма, к категории, которая ведь только и говорит о чистом полагании, о чистой потенции, о едином, которое как таковое выше всякого оформления, ибо ***полагает***, ***порождает*** это оформление. В своей отраженности на четвертом начале этот принцип дает, как мы видели в § 2, категории массы, объема и плотности. Архитектура есть искусство чистой массы, чистого объема и чистой плотности и их всевозможных оформлений и комбинаций. И самое главное — то, что четвертое начало у нас мыслилось, как мы помним, только как ***носитель***, ***вместитель*** смысла, сам по себе не осмысленный, а только полагающий, реально утверждающий умную стихию чистого смысла. Архитектурная форма поэтому есть всегда форма ***носителя***, ***вместили-***

ща чего-то другого, более внутреннего. Не потому архитектурное произведение есть архитектурное, что оно есть жилище, храм и пр., но потому, что диалектическое место его — в сфере чистой гипостазированности и положенности смысла, откуда и ясно, почему оно есть всегда ***вместилище.*** Скульптура же не занимается пространством как таковым, т. е. распростертостью самой по себе. Ей важна не сама весовая распростертость в своей качественной природе, а то, ***что́ именно распростерто***, те единичности, которые весовым образом распростерты в пространстве. Если архитектурное произведение есть всегда вместилище, то в скульптуре мы видим уже то, ***что́ именно вмещено в тело***, хотя и — не без тела, ибо иначе это была бы живопись, поэзия или музыка. Отсюда и — отнесение в моей классификации этой формы к категории воплощения в четвертом начале именно ***второго.*** Второе начало, эйдос, есть как раз ***смысловое «что»*** всякого воплощения в сфере тектонизма.— Такова диалектическая структура скульптурной и архитектурной формы [57].

6. Чтобы понять эту классификацию художественных форм, совершенно необходимо яснейшим образом представлять себе все те категории, которые мы диалектически вывели раньше, в § 2. Без этого нельзя и подойти к пониманию истинной классификации художественных форм. На основании такой диалектической структуры мы получаем, следовательно, такие основные типы художественной формы.

Словесная художественная форма («поэзия») есть такая художественная форма, которая из своего эйдоса как единичности подвижного покоя самотождественного различия конструирует специально выделенную единичность («сущее», «нечто») со всем своим алогическим заполнением. Отсюда — она оперирует *понятиями, категориями, смыслами, суждениями* и пр.

Живописная художественная форма есть такая, которая из своего эйдоса конструирует специально выделенное самотождественное различие со всем его алогическим заполнением. Отсюда — она оперирует *пространством и его качествами.*

Музыкальная художественная форма есть такая, которая из своего эйдоса конструирует специально выделенный подвижной покой со всем его алогическим заполнением. Отсюда — она оперирует *временем и его качествами.*

Все эти три типа художественной формы могут быть

даны в своем содержательном, алогически заполненном аспекте, так сказать в своей качественной определенности, но могут рассматриваться и в аспекте чистого алогического становления соответствующей категории эйдоса. Тогда мы получаем следующее.

Словесно-образная художественная форма есть та, которая из своего эйдоса конструирует специально алогическое становление чисто смысловой единичности. (Что такая образность далеко не обязательна для всякой поэзии — об этом уже говорилось. Ср. чистую лирику.)

Чисто пространственная, или *симметрическая*, художественная форма есть та, которая из своего эйдоса конструирует специально алогическое становление чисто смыслового самотождественного различия. Отсюда это — искусство чистых пространственных отношений, и симметрия есть живопись без красок.

Чисто временная, или *ритмическая*, художественная форма есть та, которая из своего эйдоса конструирует специально алогическое становление чисто смыслового подвижного покоя. Это — музыка, из которой удалены звуки со всеми их качествами, и ритм есть музыка без звуков.

Словесно-смысловая художественная форма есть та, которая из своего эйдоса конструирует специально чистую, алогически незаполненную единичность («сущее», «нечто», индивидуальную данность).

Оптическая художественная форма есть та, которая из своего эйдоса конструирует специально чистое, алогически незаполненное самотождественное различие. Она может быть обща всем искусствам.

Акустическая художественная форма есть та, которая из своего эйдоса конструирует специально чистый, алогически незаполненный подвижной покой. Она может быть обща всем искусствам.

Тектоническая, или телесная, художественная форма (в специфическом смысле) есть та, которая свой эйдос конструирует в виде факта, или чистой гипостазированной данности, причем а) ***архитектурная*** форма — та, которая гипостазирует чистое полагание и вмещение, ⟨b)⟩ ***скульптурная*** — та, которая гипостазирует эйдос, и ⟨c)⟩ ***кинетическая*** — та, которая гипостазирует алогическое становление эйдоса.

15. КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ: b) ВИДЫ МИФИЧЕСКИЕ И c) ПЕРСОННЫЕ

1. Теперь обратимся совсем к другой плоскости рассмотрения художественных форм.

Мы знаем, что эйдос, хотя и представляет собою основной стержень художественной формы, не есть единственная ее характеристика. Эйдос превращается еще в ***миф.*** Какое деление художественных форм можно было бы дать с точки зрения мифа?

Это — новая классификация художественных форм, вытекающая из самого существа нашей диалектики и тоже подводящая нас вплотную к специальной эстетике.

a) Что такое смысл как миф? Это, как мы видели (§ 3), есть, прежде всего, самосоотнесенность. Смысл сам себя до конца понимает, созерцает. В художественной форме это значит, что смысл ее понимается, созерцается во всей своей эйдетической данности. Если мы выдвинем на первый план ***эту*** сторону мифа, то получим ***эпическую*** художественную форму, которая, очевидно, может существовать в любом искусстве, не только в поэзии, как это обычно понимается. Стало быть:

эпическая художественная форма есть та, в которой конструируется миф с точки зрения чистой самосоотнесенности его смысла, когда он определен инобытием, т. е. как *внеличная данность*, или, что то же, миф с точки зрения его чистого понимания. Когда в мифе имеется в виду только взаимосоотнесенность и взаимосвязанность его смыслов, это будет эпическая форма.

b) Далее, в мифе мы отметили вторую необходимую диалектическую ступень, это — становление самосоотнесенности, или ***стремление.*** Выдвигание этой стороны мифа создает ***драматическую*** художественную форму. Стало быть:

драматическая художественная форма есть та, в которой конструируется миф с точки зрения становящейся самосоотнесенности смысла, или с точки зрения чистого стремления, т. е. определенная [10*] через инобытие в аспекте отождествления с ним, иначе — как *лично становящаяся внеличная данность.*

c) Наконец, в мифе мы находим третий диалектический момент — ставшую самосоотнесенность, или ***чувство.*** От-

сюда рождается *лирическая* художественная форма. Стало быть:

лирическая художественная форма есть та, в которой конструируется миф с точки зрения ставшей самосоотнесенности, или чистого чувства, т. е. определенная [11*] через инобытие, когда она сама порождает и определяет это последнее, иначе — как *лично ставшая внеличная данность*.

Разумеется, и в мифической стороне формы возможны разнообразные комбинации. Так, возможна лирическая поэма, напр., в стиле байроновских; возможна лирическая драма, в стиле чеховских, и т. д. и т. д. Рассмотрением и анализом этих комбинаций должна, однако, заниматься не общая, а специальная эстетика, т. е. поэтика [58].

2. а) Раньше, в диалектике интеллигенции (§ 3), мы видели, что дедукция мифа требует своего завершения в категории *личности*. Личность есть *осуществленный* миф, гипостазированный миф. Миф же сам по себе есть все-таки только еще смысл, идея, хотя и данная со всем своим внутренним содержанием, с самосознанием, самочувствием и т. д. Нужно, чтобы было не просто познание, воля и чувство, но нужно также, чтобы и был *кто-то*, кто *имеет* эти познания, волю и чувства, кто их *осуществляет* в себе, *носит* на себе. Отсюда, видели мы, диалектическая необходимость категории личности. Это — не просто *факт*, как это мы имели во вне-интеллигентной диалектике в виде четвертого начала, но именно интеллигентный факт и потому — личность. И в ней мы опять различаем положенность всех прочих предшествующих ей моментов. Она может мыслиться как такая, она же может мыслиться и как некая смысловая структура, которую мы в § 4 назвали именем, так как имя, будучи энергией сущности вещи, несет на себе смысл и всех личностных ее осуществлений. Что же все это дает в сфере художественной формы? В чем заключается и чем характеризуется художественная форма как *личностная* осуществленность эйдоса, как выражение *гипостазированной интеллигенции*? Что такое художественная форма, если она направлена специально на то, чтобы выразить и конструировать не эйдос и не миф, но *личность*, гипостазированность мифа, осуществленность интеллигенции? Тут мы входим в сферу, вообще говоря, *исполнительскую, театральную, актерски-творческую*. Однако при всей суммарности нашего изложения мы не можем не детализировать этой весьма сложной художественной сферы.

b) Данность осуществления есть не что иное, как ***исполнение***, и данность личностного осуществления есть личностное же и исполнение, т. е., широко говоря, актерское искусство. Но мы говорили о художественном осуществлении личности, а личность есть осуществление мифа, миф же — только определенная модификация эйдоса. Стало быть, каковы различия в эйдосе, таковы при определенной модификации и различия в осуществлении. Эйдос есть единичность, которая в своем художественном выражении дает словесно-поэтическую форму. Интеллигентно-мифически осуществление этой категории приводит к ***драматически*** (или словесно) ***театральному*** спектаклю. Эйдос есть самотождественное различие, дающее в художественном выражении форму живописную. Интеллигентно-мифическая модификация этой категории дает, очевидно, ***пантомиму***, где как раз дело не в словах и не в движениях как таковых, но в чисто зрительной значимости немых и — возможно — даже недвижущихся фигур. Эйдос есть подвижной покой, т. е. в художественном выражении музыка. Рассматриваемая модификация музыки приводит к ***музыкально-театральному*** спектаклю (напр., опера). Наконец, гипостазирующие модификации эйдоса дали нам архитектуру, скульптуру и кинетическую форму. Явно, что интеллигентно-мифическая модификация этих форм приводит к ***театральной постановке***, причем: первая форма удобно служит в виде декорации и обстановки, соответствующей данному спектаклю; вторая форма специально есть форма ***игры актера***, поскольку он движется и живет на сцене в виде некоей живой личности, с реальным телом и душой; и, наконец, третья из указанных форм диалектически обосновывает специально ***балетную*** форму искусства, так как ***балет*** есть именно искусство движения, но данное средствами живой личности.

c [12*]) Ко всем этим формам необходимо присоединить также и те, которые тоже получаются в результате личностного осуществления эйдоса, или мифа, но которые говорят не о самом осуществлении, но только конструируют ***смысл и идею*** этого осуществления. Можно ведь не только осуществить драму в театральной постановке и поставить, таким образом, центр тяжести на самой постановке, но можно взять драму в ***свете*** театральной постановки и ударение поставить именно на самой драме. Можно не только дать театральный спектакль в свете живописи и тем полу-

чить пантомиму, но можно живопись понять как театральный спектакль, и тут получится, несомненно, особая художественная форма. Так мы приходим к ряду форм, о которых также необходимо упомянуть здесь, хотя и кратко. Осуществление слова, т. е. театр как слово, поэзия, есть обычное драматическое представление. ***Слово*** как театр, поэзия как театр есть ***декламация.*** Осуществление живописи, т. е. театр как живопись, есть, сказали мы, особая художественная форма, наиболее ярким выразителем которой является пантомима. ***Живопись*** как театр, картина как личностное осуществление, театр как чисто зрительная, а не иная (не слуховая, не телесная) конструкция есть ***кинематограф.*** Осуществление музыки, т. е. театр как музыка, есть музыкальный спектакль (опера, оперетта и пр.). ***Музыка*** как театр, ***музыка*** как такое осуществление, есть всякое ***чисто музыкальное исполнение*** (пение, игра на инструментах). Легко представить себе также и три тектонических искусства в свете театрального осуществления (вместо театрального осуществления в свете этих искусств), где мы получаем разные виды вне-драматического, вне-словесного искусства ***телодвижений***, ***мимики***, ***изящной*** гимнастики и пр.

3. а) Все эти виды художественной формы, и в особенности тот ряд, который говорит о самом осуществлении, о театральности в более узком смысле, являются, быть может, наиболее сложными формами. Театр не есть ни искусство слова (ибо понимать поэзию и создавать ее художественно можно и без всякого театра, и написанная драма нисколько не становится более художественной от театральной постановки), ни искусство света и цвета, звука, тела, движения и т. д. Все это мы имеем без театра. Театр не есть также и искусство мифа, ибо мифология — художественна и без театра и в нем нисколько не нуждается. Если говорить действительно о спецификуме театральной формы, то надо брать в ней то, чего нет нигде в другом месте, то, что нигде не является специфичным и что никакое искусство не может дать в столь совершенной форме. Этот спецификум есть сфера ***личности. Театр есть искусство личности.*** Его художественная форма есть форма живущей, самоутверждающейся личности. Конечно, всякое искусство есть в том числе и искусство личности. Но поэзия имеет в виду специально не личность, но ее духовное содержание, идеи; философическая поэзия — очень хорошая

поэзия, в то время как философический театр большею частью скучен, так как присущая ему сфера не используется философией нисколько, ибо философия в ней не нуждается. Музыка также говорит собственно не о личности, но о переживаниях личности. Скульптура говорит не о личности, но о той сфере ее, где духовная и материальная стороны ее совпадают в неразличимое целое. И т. д. и т. д. Только театр дает личность человека с его живой душой и телом, и потому только личность и может быть актером; только он сам со всей своей душой и ***телом*** и может быть на театральных подмостках. Стихотворение можно ***написать***, статую можно ***слепить***. Но актер театра должен ***себя самого*** написать на себе же, ***себя самого*** слепить из себя же. Заговорят в результате его творчества не немые слова, написанные им и усвоенные каким-нибудь читателем, но заговорит он ***сам***, живыми словами, как будто бы он продолжал жить в обыденной обстановке, как живет всегда. Этот спецификум театральной формы накладывает неизгладимый отпечаток и на все прочие формы, так или иначе связанные с личностным осуществлением, и мы видим всю диалектическую ясность места этого искусства в иерархии искусств вообще [59].

b) Заметим только еще одну деталь. Чисто драматическая (не театральная) форма, которую мы вывели раньше, была антитезисом к эпосу и синтезировалась с ним в лирике. Та же драматическая форма, о которой мы говорим сейчас, является совершенно особой категорией. Прежняя драма мыслилась нами в сфере чисто интеллигентной, т. е. чисто смысловой, и она, конечно, должна быть обсуждаема как такая, потому что нисколько не нуждается ни в каком театральном исполнении и есть сама по себе вполне законченная и закономерная художественная форма. Драма же как театральная постановка, во-первых, не есть специально искусство воли и стремления (тут возможны любые стороны личности и дело не в этих сторонах как таковых, а в самой личности, которая может быть и мало действующей). Во-вторых же, она тем самым не есть и антитезис к эпосу. Она есть, в-третьих, самостоятельный синтез всей интеллигенции как такой (т. е. и эпоса, и лирики, и ***драмы*** в прежнем смысле) ***с ее осуществлением в виде личности.*** Поэтому если в одном смысле драматическая форма есть нечто среднее между эпосом и лирикой, то в другом смысле она есть синтез искусств вообще, принципиально

синтетическое искусство, поскольку хочет конструировать осуществленность всех вообще категорий, предшествующих категорий личности [60].

16. КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ: d) МОДИФИКАЦИОННО-ПЕРСОННЫЕ ВИДЫ

1. Художественная проблема осуществления мифа не ограничивается сферою эпоса, лирики, драмы и многоразличных театральных форм. Тут кроется еще ***три*** ряда художественных форм, которые нам предстоит вскрыть. Сама осуществленность привела нас к театральной форме. Но личность, будучи осуществлена, может, во-первых, рассматриваться в смысловом качестве этого осуществления. Во-вторых, это смысловое качество может в свою очередь быть сопоставляемо со ***своим*** инобытием, т. е. мы можем мыслить еще дальнейшие осуществления этого качества личности. В-третьих, раз мы заговорили об инобытии смысла и от мифа перешли к его инобытию, которое привело миф к гипостазированию, т. е. к осуществлению, то тем самым мы заговорили о ***степени*** смысла, о ***степени*** его осуществления. В общей диалектике тетрактиды мы видели, как категория факта всегда приводит к понятию ***степени*** осуществления, в то время как смысл сам по себе не содержит этого понятия и степень осуществления к нему не приложима. Он — в бесконечной степени осуществлен, и в отношении к нему неинтересно ставить эту проблему.— Начнем анализ мифического осуществления с этой третьей стороны.

2. Итак, интеллигентный миф осуществляет себя в личности. Мы сосредоточиваемся отныне не на самом мифе (это раньше дало нам эпос, драму и лирику) и не на самой личности (это дало нам театральные категории), но на *степени осуществленности* мифа, а значит, и на степени осуществленности личности. Тут кроется целый ряд весьма важных категорий.— Возможны, конечно, бесконечно разнообразные степени осуществления. Учитывать их и невозможно, и нецелесообразно. Достаточно, если мы установим тут три основные степени. Именно, осуществление может не соответствовать тому мифу, который был предназначен для осуществления, ⟨быть⟩ ***меньше*** его, так что образ (назовем так данную степень осуществления) гораздо меньше выражает, чем дано в мифе. Осуществление, на-

оборот, может превосходить заданный миф, и образ личности дает гораздо большее, чем того требует личность и ее миф. Наконец, оба начала могут уравновеситься, и в образе может быть дано ровно столько, сколько есть в мифе и личности. Но и это все звучит еще слишком общо. Что такое личность? Это, как мы видели в § 3, есть 1) эйдос, 2) интеллигентно 3) выраженный, воплощенный 4) в факте. Степень, или образ, осуществления может находиться во взаимоотношении со всеми этими четырьмя диалектическими моментами личности.

3. Личность есть прежде всего эйдос. Стало быть, личностный эйдос может или не вмещаться в образ осуществления, или целиком вмещаться, переходить в него, или, наконец, быть гораздо меньшим того, что дает образ. В первом случае мы имеем *схему*, ***схематическую*** форму. Тут смысл, эйдос, общее дано так, что оно не вмещается в построяемый образ, и образ оказывается только некоторой иллюстрацией, в результате чего перед нами только как бы метод, форма перехода общего в частное, а не их единство и тождество. Схема — там, где общее задавливает частное, и по образу нельзя судить об эйдосе. Далее, образ может, наоборот, превышать своим содержанием то, что дано в эйдосе. Частное больше общего, и образ говорит не только об общем, но и о том единичном и особом, что не вмещается в эйдос, в общее. Это — *аллегория*. И наконец, мыслимо равновесие эйдоса и образа, полное их тождество, так что общее есть и универсальное, и единичное и частное есть и единичное, и универсальное. Это — *символ*.— Итак, существуют формы *схематические, аллегорические* и *символические* [61].

4. Личность есть интеллигенция. Когда возникает вопрос об осуществлении специально этой интеллигенции, мы опять находим упомянутые три типа взаимоотношения образа с идеей.— а) Прежде всего интеллигенция личности может ***не вмещаться*** в реальном образе личности. Интеллигенция эта может значить гораздо большее, чем то, что дано в образе ее осуществления. Это — категория ***возвышенного.*** Сколько эстетика ни билась над этой категорией,— определить ее иначе как на формально-диалектических основаниях совершенно невозможно. Возвышенное в искусстве отнюдь не есть то, что возвышенно ***само по себе*** и есть сам по себе возвышенный предмет. Возвышенно — то, что определенным образом соотнесено со своим выра-

жением,— именно так, что миф здесь оказывается ***не вмещенным*** в образ своего осуществления. Таким образом, в художественно-эстетической области возвышенное не есть предмет, абсолютно возвышенный по своей абсолютной величине, но это — понятие относительное. Возвышенное получает свое выражение тогда, когда выражаемое, интеллигенция, значительно богаче того, что фактически дано в выражении. Так, если взять обычный пример эстетиков в этом случае — бушующее море, то этот предмет есть ***возвышенное.*** И почему? Потому ли, что море само по себе есть нечто возвышенное? Конечно, нет. Но вид бушующего моря ***предполагает*** полную беспомощность человека перед этой стихией и полную невозможность для него хотя бы отчасти померяться силами с этой стихией. Таким образом, тут выражается не самое море (которое могло бы быть и не бушующим и не страшным) и не человек, смиренно стоящий на высоком берегу (ибо его совсем нет на картине), но — только ***превосходство*** изображаемого перед изображенным, ***превосходство*** идеи над образом, невместимость ***интеллигенции*** и мифа в фактически осуществленном их образе. И ясно, что тут неосуществленность или неполная осуществленность именно ***интеллигенции***, а не просто эйдоса, потому что мы имеем тут не ***схему***, но всегда интеллигентно означенное превосходство — силу, гордость, скорбь, страдание, веселие, торжество, смирение, величие и т. д. и т. д. Это все как раз не отвлеченно-смысловые, но — интеллигентные категории [62].

b) Параллельно с возвышенным мы имеем обратное взаимоотношение личностного мифа и образа его осуществления. Превосходство образа над мифом, приниженность мифа перед своим образом, слабость и бессилие личности перед своим осуществлением создают форму ***низменного*** в жизни и в искусстве. Равновесие нарушено тут, стало быть, так, что внешний образ получает слишком большую самостоятельность, и его деятельность направлена в противоположную сторону. Это — категория низменного и ***безобра́зного.*** Безобразно — то, образ чего направлен в обратную сторону от своей идеи, как возвышенно — то, идея чего направлена в обратную сторону от своего образа. В возвышенном образ осуществления статичен, и — мы видим, как идея, личность, миф выходят далеко за пределы этого образа и как они динамически стремятся в сторону, обратную той, в которой находится образ. В низменном

и безобра́зном статична идея, личность, миф, и — мы видим, как осуществляющий их образ динамически движется в сторону, обратную той, в которой они находятся. Там — маленькое осуществление большого предмета, здесь — большое осуществление малого предмета, причем взаимное противоположение большого и малого — диаметрально. Червяк отвратителен тем, что, представляя собою сплошное чрево и вожделение, он дает в своем выражении и осуществлении гораздо больше — и притом в диаметрально противоположном направлении,— чем его небольшая идея. Вид же звездного неба создает впечатление возвышенного потому, что фактически осуществленный образ этого неба не дает и малой доли того подлинного, что кроется за этой видимостью, и вид этот оказывается слишком малым по сравнению с той идеей и с тем неизмеримым, что за этим небом кроется [63].

Разумеется, искусство, которое по природе своей всегда символично, отнюдь не страдает от того, что в нем мы находим черты неравновесия между идеей-интеллигенцией и образом. Правда, в формах возвышенного и низменного ***нарушается*** равновесие осуществляемого и осуществленного, но зато ***столь же*** художественно и, след., столь же символично ***выражается*** это самое неравновесие. Неравновесие — тоже сто́ит изображать, и изображать художественно. И вот, форма возвышенного и форма низменного есть две такие художественные формы.

с) Наконец, ***равновесие*** осуществляемой интеллигенции и фактически осуществленной личности есть ***прекрасное.*** Когда в осуществлении нет ничего, кроме того, что назначалось к осуществлению, и когда это осуществляемое есть интеллигенция, то это — прекрасное. Отсюда мы видим, что 1) прекрасное отнюдь не то же самое, что эстетическое. Эстетическое шире: сюда входит возвышенное, низменное, трагическое, комическое и т. д. Прекрасное — один из видов эстетического. 2) Прекрасное — не то же самое, что художественное. Когда мы мыслим художественное, мы всегда имеем в виду ***искусство***, произведения ***искусства***, т. е. осуществленное творчество. Эстетическое же только еще есть то, что должно осуществиться в виде искусства. Художественное есть осуществленное эстетическое, причем в нем может быть и не только эстетическое. Можно художественно выразить предметы научные, этические, религиозные, социальные и т. д. Значит, прекрас-

ное еще более несходно с художественным, чем с эстетическим. Наконец, 3) прекрасное не то же самое, что красивое, изящное и т. д., так как прекрасным может быть только предмет мифический, интеллигенция. Старое, морщинистое лицо можно иной раз назвать прекрасным, но оно может быть в то же время не только не красивым, но даже безобразным. Урод — безобразен, но как интеллигенция он может быть прекрасен [64].

5. а) Личность есть выражение, символ. Тут — также свое неравновесие и равновесие с осуществлением. Личность есть осуществление не только эйдоса или мифа, но и их выражения, символа. И выражение также может содержать больше или меньше того, что есть в выражаемом.— а) Пусть мы имеем форму, в которой выражена эта несоразмерность выражаемого и выражения, превосходство выражаемого перед выражением. В выражении содержится меньше, чем в выражаемом. Выражаемая личность, интеллигенция, не вмещается в своем выражении. Это — форма ***иронии.*** Иронично то выражение, которое выражает меньше, чем надо, чем предположено выразить. Ирония — там, где выражено как раз это превосходство выражаемого перед самим выражением. В буквальном смысле выраженного содержится не то, что надо было выразить, и даже противоположное этому. Ироническое выражение говорит «да», когда хочет сказать «нет», и говорит «нет», когда хочет сказать «да».

Чтобы яснее представить себе сущность иронии, сравним ее ⟨с⟩ вышевыведенной категорией схемы. Явно, что в иронии есть нечто схематическое, потому что общее в ней приблизительно так же преобладает над частным, над фактически полученным образом выражения. Но тут есть и существенная разница. В схеме совершенно не стоит никакого вопроса о ***судьбе*** этого общего. В схеме говорится лишь о том, что оно ***не вмещается*** в свое частное проявление. Общее и частное, выражаемое и выраженное, мыслятся здесь по своей сущности совершенно раздельными, по своему ***факту*** совершенно самостоятельными, и только ставится вопрос об их эйдетическом, т. е. отвлеченно-смысловом, взаимоотношении (получающий в дальнейшем ответ в смысле преобладания общего над частным). В иронии же, во-первых, ставится вопрос о взаимоотношении общего, выражаемого, и частного, выраженного, и решается так же, как и в категории схемы, т. е. общее и тут не вмещается

в частное, идея превосходит свой образ. Во-вторых же, ставится вопрос ***о судьбе самого общего и выражаемого.*** Именно, общее дано тут не только ущербно и недостаточно, но ***оно само терпит от этого ущерба, перестает быть выражаемым***, лишается своей самостоятельности, оказываясь заинтересованным в выражении для того, чтобы существовать. Оказывается, что без этого недостаточного выражения оно и не существовало бы, что оно именно в этой ущербности и утверждает себя, в ней-то и полагает свое бытие. Ирония — только в том, когда я, желая сказать «нет», говорю «да», и в то же время это «да» говорю ***только*** для выражения и выявления моего искреннего «нет». Представим себе, что тут есть только первое. Я думаю «нет», а сам говорю «да». Это будет не ирония, а просто обман, ложь. Сущность же иронии заключается в том, что я, говоря «да», не скрываю своего «нет», а именно ***выражаю*** его, выявляю его. Мое «нет» не остается самостоятельным фактом, но оно ***зависит*** от выраженного «да», нуждается в нем, утверждает себя в нем и без него не имеет никакого значения. Оно как таковое как бы погибает в «да», потому что выражено-то фактически и буквально все-таки «да», а не «нет». Но как раз эта гибель и уничтожение и приводит к тому, что оно себя утверждает в выражении и становится понятным тому, к кому оно направлено. Итак, от схемы ирония отличается тем, что превосходство идеи над образом трактовано в схеме — отвлеченно-эйдетично, в иронии же — так, что идея должна при этом, несмотря на свое превосходство, уничтожиться в образе и сила ее превосходства направлена как раз к тому, чтобы уничтожаться в образе.

Другое отличие иронии от схемы — понятно само собой, и не стоит на нем останавливаться. Это — то, что ирония предполагает интеллигенцию, а не просто чистый эйдос. Ирония действительно предполагает того или иного мыслящего, волящего и т. д. субъекта (по-нашему — миф) и определенную ориентацию этого субъекта среди других субъектов. Однако тут же мы видим, что сфера иронии — не чистая интеллигенция как такая. Чистая интеллигенция как такая дала бы в соответствующем категориальном контексте ***возвышенное.*** В иронии мы имеем в виду не интеллигенцию как таковую, не миф и личность как такие, но именно ***выражение*** интеллигенции и личности. «Идея», которая во всех рассматриваемых сейчас катего-

риях противопоставляется «образу», не есть ни чистый эйдос, ни миф, интеллигенция; он тут — ***выражение*** мифа, внешнее выявление личности. В иронии идет речь о том, что 1) есть некое полное и адекватное выражение мифа, 2) и есть некое ущербное, несовершенное и даже противоположное самому мифу выражение его, и что 3) первое так отождествляется со вторым, что, уничтожаясь в нем, тем самым утверждает себя. Значит, ирония есть одна из форм не эйдоса, и не мифа, и не личности, но их ***выражения*** — точнее, выражения мифа [65].

b) Теперь перейдем к краткой формулировке обратного отношения «идеи» и «образа» в сфере интеллигентного выражения. Теперь пусть «образ» выражения превосходит «идею» выражения, «образ» не вмещается в «идею», «образ» пусть становится динамическим, а не «идея». Тут мы получаем категорию ***комического.*** Что комическое относится к сфере выражения — об этом едва ли будут спорить. Чтобы быть комичным, нужно как-то себя ***выразить.*** Ничего не выражающее не может быть комическим, в то время как возвышенное, напр., хотя оно и ***выражается*** в искусстве, само по себе не есть выражение, но всегда есть миф. Чтобы быть возвышенным субъектом, можно и ничего не предпринимать и ничего не выражать. Комический же субъект должен нечто предпринять и как-то себя выявить. Итак, комическое — сфера выражения, и притом, конечно, сфера выражения интеллигенции. Далее, это — выражение, где выраженное дало много такого, чего вовсе нет в выражаемом, причем это многое также и противоположно выражаемому. В иронии фактически выраженное было недостаточно и ущербно по сравнению с полным и адекватным выражением. В комизме же фактически выраженное очень богато и самостоятельно-настойчиво в сравнении с полным и адекватным выражением. Клоун, делающий огромный разбег, чтобы взять препятствие, и потом внезапно останавливающийся перед ним, чтобы рассмотреть на нем какой-нибудь гвоздик, комичен именно потому, что затраченное им «выражение» гораздо больше, чем то, что требовалось для рассматривания гвоздика. Вы думали, что он перепрыгнет высокий барьер, а он, оказывается, имел в виду гораздо меньшее «выражение». Это несоответствие случившегося в сравнении с ожидаемым, о чем говорят все эстетики, есть, несомненно, основная черта в комическом. Комическое в этом смысле принципиально ***аллего-***

рично, подобно тому как ирония — схематична. В аллегории частное дано очень частно, так, что общее видно только очень общо и не воплощается в этом частном. Так же и в комическом то, что должно было выразиться, идеальное и адекватное выражение, не дается воочию и целиком, но о нем мы только догадываемся по данной несовершенной иллюстрации, преследующей отчасти даже противоположные цели. Отсюда, комическое так относится к аллегории, как ирония — к схеме [66].

Совпадение комического с аллегорическим должно привести к указанию и существенного между ними различия. Как в иронии идея не просто превосходила образ, но и нуждалась для выражения этого превосходства в уничтожении себя в этом образе, так и в комическом идея не просто подчиняется образу и образ не просто получает самостоятельную и упорную направленность в сторону, обратную идее, но образ ***нуждается*** в этой идее, чтобы в ней уничтожиться, гибнет, сводится на нет, превращается в нуль, обессмысливается — единственно только для того, чтобы показать, что только он тут и значит, что дело вовсе не в идее, что идея как была сама по себе, так и остается нетронутой и неразрушенной. Комическое — только там, где все нестроение, беспорядок, ущерб и бессилие оказываются по сущности своей несущественными, непринципиальными. Избитый пример эстетиков — что человек, быстро идущий вперед и вдруг внезапно падающий и тут же убивающийся до смерти, вызывает уже не комическое впечатление. Он комичен тогда, когда упал не очень больно и когда полученный ушиб или ранение не имеют серьезного значения. Это указывает на то, что в комическом дело касается не самих фактов и личностей, но лишь сферы их выражения, и что в этом выражении самый образ выражения, в сущности [13*], растворяется в идее выражения (хотя и превосходит ее по своей динамике), и что она уничтожается в ней и как бы живет своим уничтожением. В самом деле, вот человек быстро идет и падает. Образ практического выражения здесь — быстрая ходьба. Что делается с этой ходьбой? Она моментально прекращается, и человек падает. Это значит, что в комическом образ выражения разрушается. Но для чего он разрушается? Только для того, чтобы выразить себя в идее, но, конечно, в идее уже уродливой, а не в той идее, которая с самого начала мыслилась как идея полного и адекватного выражения ходьбы (с точки зрения реально

преследовавшейся цели ходьбы). Как в иронии уничтожается динамическая идея, чтобы схематично выразиться в статическом образе, так в комическом уничтожается динамический образ, чтобы аллегорически выразиться в статической идее.

Любопытно также сравнить комическое с безобразным. Тут приблизительно то же отношение, что и в случае с аллегорией. Как аллегория оставляет общее и частное по их сущности и факту самостоятельными и независимыми и только говорит об их чисто смысловых взаимоотношениях, так и безобразное (и возвышенное) касается лишь смыслового взаимоотношения общего и частного, идеи и образа, и ничего не говорит о фактическом переходе одного в другое. От этого резко отличается комическое (и ирония). Комическое тоже указывает на претензии образа стать вместо идеи, как и безобразное, и безобразное в этом смысле есть какой-то момент комического, или обратно. Но в безобразном эта претензия так и остается претензией, уродство так и остается уродством, не находя себе оправдания в том, что оно ***выражает*** идею. В комическом же уродство не имеет самостоятельного значения. Оно ***переходит*** в идею и утверждает себя в идее, так что уже теряется вся его фактическая действительность и, след., вся его болезненность, и все становится только игрой и шуткой — в уме.

c) Наконец, ***равновесие*** обеих сфер выражения дает также особую категорию — ***изящного***, которую я строго отличаю от ***прекрасного.*** Прекрасное, видим мы, имеет специально интеллигентную природу. Изящное же относится не к самой интеллигенции и не к факту ее, но и не просто к отвлеченному эйдосу. Изящное есть сфера ***выражения***, выразительности. Оно — там, где идеальное и фактическое выражение совпадают одно с другим, так что ни одно из них не уничтожается ради другого и ради утверждения себя, но оба они совпадают в одно общее и самотождественное равновесие. Если ирония — схематична, а комическое — аллегорично, то изящное — символично; оно не сводимо ни на что и не переходит никуда; оно — максимально удачное совпадение идеи выражения с образом выражения [67].

d) В сфере изучаемой нами выразительности кроется, однако, еще одна антитеза, которую необходимо формулировать. Каждая из категорий, входящих в эту антитезу, представляет собою противоположность категориям, изло-

женным нами в антитезе ирония — комическое. Дело в том, что иронию мы определили как утверждающую себя своим уничтожением в образе идею, комическое же — как разрешающуюся в идее претензию образа стать вместо идеи, т. е. утверждающий себя своим уничтожением в идее образ. Но можно мыслить и обратное взаимоотношение этих членов. Пусть мы имеем идею, превосходящую образ, как в иронии. И пусть они оба относятся к сфере именно выражения, а не эйдоса, не мифа и не личности, так что эта идея есть идея выражения и образ есть образ выражения. Но пусть в то же время не идея уничтожает себя в образе (как в иронии), но ***образ в идее.*** Другими словами, пусть отношение в смысле неравновесия будет тождественно применению идеи и образа в иронии, а сфера синтезирования идеи и образа будет такая, как в комическом. Идея превосходит образ, но не образ поглощает в себе эту превосходящую его идею и тем насыщается до степени иронии, но идея поглощает в себе уступающий ей по силе образ, так что выражение оказывается слабым и малоговорящим (в противоположность иронии), но зато идея и содержание выражения насыщаются от неспособности выразиться, а так как идея еще мыслится превосходящей образ, то это насыщение производит впечатление недоступности, высоты, глубины, чистоты, величия и т. д. Оно есть категория ***наивного.*** Для характеристики этой категории я ничего не могу сказать лучше того, что сказали Кант [68] и Шиллер [69], слова которых и нужно было бы мне здесь привести.

Это — не юмор, как думает Каррьер [70], приводящий эти слова, а именно — наивность. С юмором наивность имеет только то общее, что то и другое синтезирует идею и образ в идее же и что потому есть в них одинаковая безболезненность, незаинтересованность в факте и свобода от тягостей эмпирии. Во всем прочем наивное и юмор, как мы увидим далее, расходятся, начиная с того, что наивное живет превосходством идеи над образом, т. е. внутреннего содержания над внешне выражаемым содержанием, в то время как в юморе отнюдь не превозносится самое идейное содержание, но только лишь идейно обезвреживается не в меру разросшееся и мнящее себя самостоятельным внешнее, эмпирическое содержание и выражение. Поэтому Каррьер не прав, думая, что Кант и Шиллер в термине «наивность» конструировали то, что надо называть собственно «юмором» [71].

е) Наконец, подобная же перестановка категориального взаимоотношения может быть произведена и еще в другом направлении. Для конструкции категории юмора мы взяли отношение иронии и комического, соединивши сферу неравновесия иронии с формой синтеза комического. Но ***можно взять форму синтеза в иронии*** и соединить ее с формой неравновесия в комическом. Пусть не идея превосходит образ, как в иронии и наивном, но образ — идею, как в комическом. Однако пусть синтезирование идеи с превосходящим ее образом происходит не в недрах идеи, как это мы имели в наивном, но в образе же. Внешнее выражение получится очень богатым и даже имеющим самостоятельное значение, а вкладываемое в него содержание сравнительно скромным и, быть может, даже бедным. И тем не менее все внимание наше сосредоточится на развертывании этого внешнего выражения. Когда такое же неравновесие идеи и образа синтезировалось в сфере идеи, мы имели комическое. Тогда этому разросшемуся, претендующему на полную самостоятельность внешнему выражению мы не придавали такого значения, какого оно требовало. Мы переводили его в идею и тем обезвреживали. В самостоятельности такого внешнего разрастания мы не были заинтересованы; оно, покинутое нами, уничтожалось, и это было только смешно. Но вот сейчас это самостоятельно разрастающееся выражение, при бедном внутреннем содержании, получает признание и с нашей стороны, мы относимся к нему серьезно, уже не переводим просто в идею и тем обезвреживаем его, но как раз соглашаемся на его действительность, на его фактическое существование. Тогда это уже не смешно, но — серьезно. И художественная форма делается не комической, но ***напыщенной***, искусственной. Напыщенность и есть это преобладание образа над идеей, формы над содержанием, когда необходимый для искусства их синтез полагается в сфере образа же, формы, т. е. форма не только преобладает над содержанием, но и дает это содержание, пытается давать его [72].

6. а) На этом мы можем кончить обзор модификационных форм в области выражения и перейти к модификационным формам специально в области осуществленного мифа или личности. Мы дали формы для личности как эйдоса, интеллигенции и мифа и, наконец, как выражения. Но личность есть еще ***факт***, осуществление интеллигенции и мифа. Тут также необходимо рассмотреть осуществление

с точки зрения возможного неравновесия. Осуществляется и выражается в образе ведь не только эйдос, миф и символ (т. е. само выражение). Осуществляется и ***факт***, личность как такая, т. е. само осуществление. А тут также возможно превосходство идеи над образом, образа — над идеей и их полное равновесие и тождество.

b) Что дает превосходство идеи над образом, если под идеей понимать мифическую осуществленность, личность? Мы имеем личность и тем самым имеем (в принципе по крайней мере) некую максимально полную и адекватную, во всех отношениях идеальную ее осуществленность. Но имеется еще не идейное, а реально-фактическое ее осуществление, меньше того идеального и максимально адекватного. Если бы тут шел вопрос не о факте (личности), но о сфере смысловой (напр., эйдетической или мифической), то мы могли бы еще говорить о том, что синтез этих неуравновешенных членов отношения происходит в сфере чисто смысловой (как это мы и находили, напр., в возвышенном). Но тут имеется в виду именно осуществленность, т. е. фактическая гипостазированность личности; тем самым единственно возможная сфера синтеза — только сфера фактического же осуществления, сфера «образа», а не идеи. Стало быть, мы получаем 1) перевес идеи над образом, 2) причем под идеей разумеется идея личности и под образом — образ личности, и 3) синтез, необходимый для цельной формы, происходит здесь в сфере образа же. Но что значит, что сфера синтеза — образ? Это значит, что идея ***уничтожает*** себя в образе, чтобы утвердить себя этим уничтожением. Так, в иронии уничтожалось адекватное выражение в фактически данном выражении, чтобы тем самым себя проявить в схематической форме. Так, в безобра́зном уничтожалась интеллигенция, чтобы схематически проявить там себя как малое и плохое (при превосходстве тут образа над идеей). Такое же схематическое проявление идеи в образе находим мы и сейчас в рассматриваемой проблеме, но только идея тут у нас — не символ и не интеллигенция, но личность, и идея эта не подчиняется образу, как в безобра́зном, но преобладает над ним, как в возвышенном. Это и есть ***трагическое.***

Что трагическое есть нечто возвышенное, это ясно само собой, потому что тут также идея — личность гораздо богаче, сложнее, глубже, благороднее, чем ее образ, или фактическое осуществление. Однако это такое возвышенное,

в котором малый и несовершенный образ мыслится как самостоятельное начало, как то, что производит синтезирующую сферу идеи и образа. В возвышенном же малое не имело значения само по себе, и мы сосредоточивались там только на самой идее, как бы вспоминая, что есть за ее пределами что-то очень маленькое и несовершенное, и тем возвеличивая эту идею. В трагическом, наоборот, вспоминаем мы не образ, но идею, и главное поле нашего внимания — именно образ, и мы, вспоминая великую долженствующую проявиться идею, плачем над жалким образом, в котором воплотилась и не могла не воплотиться идея. Возвышенное не заинтересовано в осуществлении; оно и с самого начала есть только интеллигенция и после сопоставления со своей осуществленностью мыслится как интеллигенция же. Синтезируются неуравновешенные члены здесь — в сфере смысла; и поэтому не больно, что есть где-то там нечто малое и бессильное. Малое и бессильное переживается не в своем реальном факте, но — в смысле, в уме. Поэтому тут ничего не страшно и ничего не жалко. Трагическое же живет образом, фактами, личностью. Оно — в сфере осуществления. Возвышенное же не столько осуществляется, сколько мыслится, созерцается и чувствуется.

Необходимо также отдавать себе ясный отчет и в отношениях между трагическим и иронией. Между ними несомненное родство. И та и другая категория возникают на основе преобладания идеи над образом. Ирония хочет сказать больше, чем говорит, и трагическое значит гораздо больше, чем фактически создает. И поэтому в первой подлинное намерение выразить уничтожается в фактическом выражении, так что желавший сказать «нет» фактически сказал «да», хотя ясно стало, что все-таки сказано «нет», и во втором, трагическом, подлинная значимость идеи (напр., благородная личность Эдипа) уничтожается в своем фактическом осуществлении (напр., его жизнь и преступления), так что желавшее быть великим стало малым, хотя и ясным оказалось, что все-таки действовала здесь великая идея. Но при всем этом сходстве, настолько ясном, что в литературе и в эстетике нередко было даже их полное отождествление и можно даже говорить о «трагической иронии», все-таки между ними и непроходимая черта, в корне разделяющая их в самой основе, это — то, что ирония есть сфера ***выражения***, трагическое же — сфера ин-

теллигенции и интеллигентных осуществлений. Между иронией и трагическим такая же разница, как между внешним и внутренним, образом и идеей, выражением и выражаемым.— Другое соотношение существует между трагическим и безобра́зным. Конечно, и тут непререкаемое сходство, данное яснее всего в том, что то и другое ставит ударение на образе. Безобра́зное живет своим образом, который уродует идею, и трагическое живет своим образом, который тоже уродует идею. Но тут же видно и их расхождение: безобразное дает уродство так, что идея в нем всегда меньше образа, трагическое же дает уродство так, что идея в нем всегда больше образа. Конечно, Эдип совершает преступления, и притом самые отвратительные и безобра́зные преступления. Но все-таки он велик и благороден, и его идея неизмеримо больше того, что он фактически собой представляет. А не будь этого, он был бы просто безобра́зен и ничего трагического в нем не было бы [73].

с) Рассмотрим противоположное отношение идеи и образа в осуществляющейся личности. Пусть будет теперь идея ***меньше*** образа, идея личности меньше фактически осуществленной личности. Что это значит? Что получится, если мы их возьмем как тождество, как цельность? Мы уже видели, что во всех модификационных категориях этот вопрос может быть решен только при условии, если известна сфера примирения и отождествления обоих неуравновешенных элементов. В одном смысле подобное взаимоотношение элементов уже было нами рассмотрено. Именно, в категории низменного, или безобра́зного, мы уже находили, что идея подчинялась образу, будучи, правда, идеей чистой интеллигенции. Теперь у нас не чистая, но гипостазированная интеллигенция, но образ тут также мыслится нами как самостоятельный и превосходящий идею. Но там, в безобра́зном, сферой отождествления была сфера как раз образа, фактического осуществления. Попробуем теперь мыслить сферой синтеза ***не образ***, а ***идею***. Попробуем уродство образа в сравнении с идеей перенести в сферу ***идеи*** же, так что синтез будет идейный, а потому, как это мы видели уже не раз, безболезненный, безвредный и как бы нейтральный к фактическому уродству. Это есть ***юмор***. Он живет нестроением, неудачей, дисгармонией, низменным, безобра́зным. Но он умеет всю эту ущербность переводить в сферу идеи, и потому ему только смешно. Однако это не тот смех, который мы констатировали в комическом. Там это

был смех по поводу выражения, по поводу неудачного выражения некоего идеального ***выражения*** же. Юмор в этом отношении гораздо глубже. Это смех по поводу неудачного выражения некоторой идеальной ***личности***. Комическое скользит по поверхности жизни, юмор же всегда философичен, и глубина его зависит от того, что он обезвреживает не плохую выраженность того или другого, хотя бы и личности, но плохие личности как таковые. Отличен юмор и от иронии. Ирония также мельче, ибо относится к выражению сущности, а не к самой сущности и потому имеет всегда более или менее внешний, поверхностный характер. Кроме того, ирония предполагает невместимость идеи в образе и ее бóльшую насыщенность и в образе заинтересована она гораздо больше (это есть ее жало), чем юмор, который равнодушен к образу и добродушно подсмеивается над ним. В этом отношении есть сходство между юмором и наивным, поскольку то и другое обезвреживает недостаточность внешнего выражения и добродушно — быть может, даже снисходительно — к нему относится. Но юмор также и принципиально отличен от наивного. Для наивного нужна бóльшая идея и нужно, чтобы мы тут одновременно переживали и его превосходство по его выразительной идее и сущности, и его недостаточность по выражению и внешней форме. Наивное существо, какую бы сущность собой ни представляло, имеет всегда в идеале большие выразительные возможности; оно ***должно было бы*** очень хорошо выразить свою сущность. И вот, оно выражает ее недостаточно. Зная, что оно в идеале ***могло бы*** выразить много, но не выражает, мы ему это прощаем и завидуем его идеальным возможностям. Совсем другое — юмор. Он вовсе не интересуется ***выразительными*** идеями, но только самой сущностью, самой идеей, самой личностью. И эта его сущность, идея, личность — небольшого веса; они не в силах справиться со своим осуществлением; осуществление их плохо, недостаточно, забивает своей неоправданной притязательностью саму сущность. И вот, юмор обезвреживает это положение вещей. Ясно, что природа наивного и юмористического обезвреживания совершенно разная природа [74].

d) Наконец, мы приходим и к ***равновесию*** идеи и образа в осуществленном факте и личности. Кроющуюся здесь категорию я понимаю как ***красивое***, которое, таким образом, отличается мною и от прекрасного, и от изящного.

Прекрасное есть специально интеллигентная категория. Изящное есть специально выразительная категория. ***Красивое*** занимает среднее место между прекрасным и изящным. Для красивого прекрасное слишком глубоко, а изящное слишком поверхностно. Вдумываясь в то значение, которое имеет слово «красивое» в языке, мы замечаем, что оно — действительно нечто среднее между прекрасным и изящным. Красиво — то, что хорошо осуществляет свою идею как факт. В красивом я мыслю ***жизненно*** красивое, ***биологически*** красивое. Чахоточная и умирающая дева может быть ***прекрасной***; если хотите, допустим даже, что она может быть изящной. Но едва ли ее можно назвать ***красивой.*** Красивое предполагает добротность ***факта*** (не обязательно тела), совершенство ***фактического***, личностного осуществления. И может быть, тут будут спорить о термине (его я охотно заменил бы другим, если бы таковой был более подходящим), но сама категория и ее положение посредине между прекрасным и изящным, по-моему, бесспорны [75].

7. На этом кончается анализ модификационно-персонных форм, и мы должны теперь лишь подвести итоги всей этой сложной и доставляющей огромный логический труд исследователю диалектике. Руководства по эстетике полны всяких описаний этих «эстетических модификаций», но почти нигде невозможно найти их диалектической обоснованности и такой связанности, чтобы ясен был их вывод из единого принципа. Это, в сущности, очень тонкие категории, как бы часто ими ни оперировал обыденный язык, и формулировать их во всей их смысловой методике и системе — задача чрезвычайно трудная и тонкая. Чтобы дать резюмирующее изложение всей этой проблемы «эстетических модификаций», или, как я выражаюсь, модификационно-персонных категорий, я, однако, не стану повторять всей изложенной выше систематики (так как она прозрачна и ясна сама собой, если усвоена основная диалектика тетрактиды), а попытаюсь все это выразить несколько иначе, надеясь внести еще бóльшую ясность понимания и удобство изложения этой сложнейшей проблематики.

I. Идея (т. е. тетрактида в интеллигентном, вне-интеллигентном, выразительном и гипостазирующем плане, или 1) эйдос, 2) интеллигентно 3) выраженный, воплощенный 4) в факте, или личности) может быть рассматриваема с точки зрения способа своего осуществления, или гипоста-

зирования, в инобытии (этот способ назовем «образом»). Идея может быть больше своего образа, меньше его и равняться ему.

a) Идея больше образа — это значит, что идея есть действующий фактор, от которого зависит определение образа, но который определяет и себя, и образ идейными же, т. е. смысловыми, умно-созерцательными способами.

b) Идея меньше образа — это значит, что действующий фактор есть образ и от него зависит определение идеи, так что идея определяется уже не идейными, но образными, вещными, фактными способами.

c) Идея равна, или тождественна, образу — это значит, что безразлично, что́ именно считать действующим фактором, идею или образ; тут идея определяется вещественно, от вещей и фактов, и образ, т. е. эти вещи и факты, определяется от идеи.

Возникающие отсюда формы назовем модификационно-персонными формами и запомним, что в них идет речь, след., не о самой идее и не о самом образе, но только о способе, методе и форме их равновесия. Идея как такая может оказаться и выраженной слабо, плохо, равно как и образ, фактическое выражение. Но тут не в этом дело. Выражается ***форма равновесия.***

II. Так как художественная форма есть абсолютное совпадение идеи и образа, несмотря на их возможное неравновесие, то к ***форме равновесия*** необходимо прибавить ***синтез равновесия***, т. е., при данном условии противоборства обоих элементов, должен быть тут же решаем вопрос о том, как же происходит их отождествление. Последнего не может не быть, так как художественная форма — абсолютна, индивидуальна и единична. Поэтому:

a) задание «идея $>$ образа» может быть разрешено средствами ***идеи***;
b) задание «идея $>$ образа» может быть разрешено средствами ***образа***;
c) задание «идея $<$ образа» может быть разрешено средствами ***идеи***;
d) задание «идея $<$ образа» может быть разрешено средствами ***образа***.

Идейное разрешение конфликта, очевидно, есть перенесение его в смысловую сферу и тем самым как бы обезвреживание его, уничтожение в нем его фактической и реальной интересности и серьезности, так что самый конфликт

мыслится только как утверждающий себя в чисто смысловой сфере. Конфликт уничтожает себя как конфликт реальный и тем утверждает себя лишь в качестве конфликта смыслового и идеального, умно-созерцательного.

Образно-вещное разрешение конфликта, напротив того, есть перенесение его в образно-вещную, «фактическую», «реальную» сферу и тем самым как бы принижение его, делание его действительным уродством и ущербом, уничтожение в нем его идейно-смысловой силы, так что самый конфликт есть гибель, уничтожение или порча идейного богатства и силы, и только в этой фактической неудаче и проявляется (косвенно) все идейное содержание долженствовавшего проявиться также идейно и идеально.

III. Идея как *эйдос* > образа в *идее* (и ⟨в⟩ образе) = *схема.*
Идея как *эйдос* < образа в *образе* (и в идее) = *аллегория.*
Идея как *эйдос* ∞ образу в *идее и образе* = *символ.*

IV. a) Идея как *выражение* > образа в *идее* = *наивное.*
Идея как *выражение* > образа в *образе* = *ирония.*
b) Идея как *выражение* ∞ образу в *идее и образе* = *изящное.*
c) Идея как *выражение* < образа в *идее* = *комическое.*
Идея как *выражение* < образа в *образе* = *напыщенное.*

V. a) Идея как *миф и личность* > образа в *идее* = *возвышенное.*
Идея как *миф и личность* > образа в *образе* = *трагическое.*
b) Идея как *миф и личность* ∞ образу в *идее и образе* = *прекрасное и красивое.*
c) Идея как *миф и личность* < образа в *идее* = *юмор.*
Идея как *миф и личность* < образа в *образе* = *безобра́зное.*

VI. Эта таблица модификационно-персонных форм требует некоторых пояснений.

a) ***Эйдетическая*** модификация (схема—аллегория—символ), конечно, не имеет специально персонного харак-

тера, потому что ее сфера лежит вне интеллигенции. Однако поместить ее сюда заставляют и удобства внешней архитектоники, и то, что она есть формальное условие прочих модификаций и их общее выражение. Так, мы видели, что возвышенное — схематично, комическое — аллегорично, изящное — символично и т. д. и т. д. Кроме этого необходимо отметить, что предложенная таблица не предрешает дистинкции ***сферы синтеза*** для эйдетического конфликта. «Эйдос > образа» дает у нас и при эйдетическом, и при образном синтезе одинаково схему. Конечно, можно было бы и здесь провести дистинкцию, так как ясно, что схема скорее мыслится как «эйдос > образа» в ***эйдосе.*** Но я предпочел не вводить тут новой терминологии, так как эйдетически-синтезированная и образно-синтезированная схема, т. е., говоря грубее, мыслительная и чувственная, могут и не получать раздельного терминологического закрепления. То же касается и аллегории, которая не разделена мною на эйдетически-синтезированную и образно-синтезированную.

b) Отдельного упоминания заслуживает, быть может, неожиданное на первый взгляд неразделение мифа и его осуществления в личности, когда мы говорим о третьем ряде персонных модификаций. Несомненно, тот вид, в котором предстает таблица модификаций в этом пункте, гораздо компактнее и удобнее, обозримее, чем система тех дистинкций, которые мы провели выше в отдельных формулировках. Но оправдан ли этот вид и что побудило нас прийти к нему? Для этого рассмотрим то, что было бы в случае полного вида.

«Идея как миф, интеллигенция > образа в идее» и — «идея как личность, ***факт*** интеллигенции > образа в идее». Я утверждаю, что то и другое создает одинаково категорию ***возвышенного.*** Что интеллигенция в такой категориальной модификации ведет к возвышенному, это мы уже видели раньше. Что же нового вносится введением в эту интеллигенцию еще и ее осуществленности? Только то, что возвышенное будет мыслиться не только в своей чисто интеллигентной стихии, но и как интеллигентно-осуществленная стихия. Однако это не сделает возвышенное менее возвышенным, хотя и внесет в него вполне определенный новый момент. Пожалуй, возвышенное станет от этого только более насыщенным, и больше ничего. Значит, есть возможность этими различиями пренебречь.

«Идея как ***миф*** > образа в образе» и «идея как ***факт*** > образа в образе» дают в моей таблице одинаково категорию ***трагического.*** Нетрудно и здесь заметить, что если для нас уже ясен (из предыдущего) путь от ***факта*** к трагическому, то введение ***интеллигенции*** только подчеркнет интеллигентную природу трагического. Но так как самый факт мыслится нами здесь, в персонных категориях, как факт ***мифа***, то новое введение мифического ничего не привнесет существенно нового.

«Идея как ***миф*** < образа в идее» и «идея как ***факт*** < образа в идее» дают одинаково категорию ***юмора.*** В предыдущем изменении юмор был отнесен в сферу факта, личности. Личность, говорили мы, терпя ущерб в своем фактическом осуществлении, обезвреживается переносом этого ущерба из фактической действительности в смысловую. Изменится ли что-нибудь, если мы будем говорить не о личности, а об ее интеллигентной сущности? Конечно, нет. Личность без интеллигенции не есть даже и личность. Пусть в юморе мы будем подсмеиваться не над личностями, но над их духовным содержанием. Юмор как такой от этого не пострадает, хотя, быть может, и несколько изменится его содержание.

Наконец, отождествляю я в смысле сферы синтеза и две такие категориальные модификации: «идея как ***миф*** < образа в образе» и «идея как ***факт*** < образа в образе». Получающееся там и здесь ***безобра́зное*** будет безобра́зным и при уродливом гипостазировании факта личности, и при уродливом гипостазировании ее интеллигенции. Спорить тут невозможно. Одно — более мысленное и духовное безобразие и низменное, другое — более внешнее и «фактическое». Оттенок этот можно и не отмечать.

с) Само собой очевидно и отождествление сферы синтеза в символических модификациях (символ, изящное, красивое и прекрасное). Там, где идея насквозь равна образу, а образ — идее, совершенно не важно, где синтезировать. Необходимо только отметить, что задание и решение «идея как миф и личность ∞ образу и идее = прекрасное и красивое» повело у нас к раздельной формулировке результатов синтеза. Миф, интеллигенция, сказали мы, дает прекрасное, личность же как таковая, факт интеллигенции как таковой факт,— красивое. Тут имеет смысл произвести дистинкцию. Но она скорее зависит именно от характера идеи, т. е. от различия в ней между интеллигенцией и фак-

том, чем от сферы синтеза. Красивое — не потому красиво, что идея, будучи равной образу, синтезирована с ним в сфере образа же. Тут где ни синтезировать — получится один и тот же результат, ввиду абсолютного совпадения идеи и образа. Тут играют роль различия в самой идее. Однако ради единства концепции я готов и здесь пренебречь различиями, как пренебрег ими в возвышенном, трагическом и т. д. «Прекрасное» и «красивое» в обыденном разговоре и в научной эстетике почти не различаются, в то время как узкое обывательское сознание готово различить то и другое от «изящного», «прелестного» и вообще внешне красивого.

17. КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ: e) СТИЛЕВЫЕ И f) КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВИДЫ

В начале предыдущего § 16 мы встретились с тремя рядами форм, возникающими на почве перехода мифа и его факта к своему осуществлению. Там было указано, что можно рассматривать осуществленность в смысловом качестве этого осуществления, а это качество — в соотнесении с его собственными инобытийными воплощениями, равно как и с точки зрения степени и меры осуществления. Модификационно-персонные категории обрисовали нам эту последнюю сферу. Остается указать на формы, рисующие самое качество осуществления и его соотнесенность со своим инобытием, т. е. качество как потенцию всех своих инобытийных воплощений. Остановимся сначала на последней сфере.

1. а) Тут мы вступаем в сферу ***стиля.*** Мне страшно пускаться в тот океан, который представляют собою разнообразные понимания стиля со всей их неразберихой и путаницей. Может быть, в специальной работе я когда-нибудь и займусь этим. Сейчас же кратко укажу на то, что не потонуть в этом океане можно только тогда, когда мы будем иметь свое твердое понятие стиля. Одни вкладывают в этот термин чисто ***оценочный*** смысл, когда, напр., говорят, что у того-то ***нет стиля*** или что такой-то ***стильно*** играет. Другие, очевидно, вкладывают в этот термин какой-то ***идеологический*** смысл, говоря, напр., о церковной, светской музыке. Третьи имеют в виду те или другие материальные точки зрения, говоря о дереве, бронзе и пр. материалах для произведений искусства. Не перечисляя всех этих

весьма разнообразных пониманий стиля, мы должны сказать только то, что стиль, несомненно, категория более поздняя и потому более сложная, чем эйдос, миф и личность. В художественной форме, имеющей также ***стилевую структуру***, содержится уже не просто эйдос, не просто миф и не просто так или иначе осуществленный миф. Тут мы берем полученное качество осуществленного мифа и ***соотносим его с дальнейшим инобытием, привносим в него такую структуру, которая нарождается в нем с точки зрения других, инобытийных, совершенно чуждых ему по существу вещей и явлений.*** Стиль есть такая полная художественная форма, которая несет в своей организации следы соотнесения с тем или другим инобытием. Я не буду входить здесь в классификацию стилевых форм, так как это задача моей специальной эстетики. Но я укажу сейчас для примера на возможные виды стиля.

b) Прежде всего, в виде инобытия, привлекаемого в целях стилевой организации отвлеченной художественной формы, можно иметь в виду область ***культурно-социальных отношений.*** С этой точки зрения мы получим а) ***исторические стили.*** Так, мы говорим: «это — в стиле третьей империи», «это — в стиле Людовика XIV», «это — в античном стиле». Сюда войдут b) общесоциальные стили («пролетарский» стиль музыки, «военный» стиль, «детский» и пр.), с) ***индивидуальные*** стили («стиль Чайковского», «стиль Шекспира»). Далее, в качестве «инобытия» возможна ***материально-природная*** точка зрения, т. е. возможно говорить, например, о музыке с точки зрения того или иного инструмента. Симфонии Шумана, говорят, «фортепианного стиля», так что их лучше было бы писать для фортепиано. Сонаты Скрябина, говорят,— образцы чистого пианизма. Возможен «скрипичный стиль», «мраморный стиль», «бронзовый стиль» и пр. Материал понимают иной раз и в смысле содержания искусства. Тогда, в применении к музыке, говорят о «чистой», «программной», «изобразительной», «звукоподражательной» и пр. музыке. Особые стилевые формы могут получить свое начало от ***психологически-настроительной*** точки зрения. Таковы в музыке «ноктюрный», «колыбельный» стиль, романсы с определенными настроениями. Таковы вообще типы экстатический, созерцательный, деятельный, вялый, скорбный и др. Возможны стилевые формы с точки зрения ***идеологической***, напр., религиозное искусство, национальное искусство,

философско-идеологическое (как, например, Достоевский, Р. Вагнер).

2. Относительно всех этих стилевых форм необходимо сделать несколько общих замечаний.

а) Стиль — необходимая диалектическая категория, следующая за категорией символа, или выражения, по общим диалектическим правилам. Если брать вне-интеллигентную диалектику (а как нанизывается на нее интеллигенция, мы уже хорошо знаем), то эйдос необходимо требует алогического становления, алогическое становление — алогически ставшего, алогически ставшее — выражения. В § 4 мы отметили в сфере выражения еще новую осуществленность, которую и назвали ***именем***. Это — не выражение вообще, а реально сконструированный лик этого выражения. Равным образом в § 5, при анализе реального имени, мы отметили не только ***идею*** слова, как арену встречи двух энергий, предметно-объективной и человечески-субъективной, где понимание дано в максимальной адеквации, но и ***нояму*** слова, которая производит вариацию в структуре словесной идеи и делает ее не только вообще идеей, но и ***особой*** идеей, особым пониманием, влекущим за собой и определенную фонетическую структуру. Наконец, и в § 6, при определении понятия художественной формы, мы в сравнении с категорией энергии сущности ввели момент факта (1). Что это за факт, если искусство не есть факт? Это и есть как раз вариация в недрах самого выражения, новая осуществленность в самом символе. В § 4 мы ведь говорили о символе, «включающем в себя смысл и прообраз всех возможных инобытийных осуществленностей эйдоса, или личностей». ***Факт*** — в качестве первого момента в определении художественной формы в § 6 — и есть это новое лицо символа, ставшего из выражения вообще ***индивидуально-данным*** выражением. Значит, мы только сейчас подошли к подлинно конкретному лику произведения искусства. Ни эйдос, ни миф, ни личность, ни их выражение не есть последняя конкретность в лике художественного произведения. Но только когда вся эта эйдетически-мифолого-личностная выраженность ***еще раз*** утвердит себя, и на этот раз уже утвердит целиком (а не порознь будут утверждаться эйдос, миф и личность), утвердит себя как такая среди прочего и «иного» и тем ***отличит*** себя от всего иного, только тогда она станет подлинным ликом художественного произведения и получит свое под-

линное энергийное ***имя***. Но это и есть ***стиль***, стилевая структура формы. Таким образом, стиль — диалектически необходим, и в нем — последняя реальность художественного лика.

b) Для определения стиля необходима точка зрения, ***инобытийная*** к самой художественной форме. Это значит, что стиль как точка зрения, как отвлеченный принцип должен быть определен ***независимо*** от художественной формы. Пусть мы говорим, напр., о каком-нибудь историческом стиле. Это значит, что мы должны ***независимо*** от произведений искусства стиля Возрождения знать, что такое Возрождение. Конечно, ***эмпирически*** мы воспользуемся для определения этого понятия также и произведениями искусства, как равно и науками, религией, философией, бытом, правом и проч. сторонами этой эпохи. Но, приступая к анализу художественного произведения с точки зрения стиля эпохи Возрождения, мы ***уже*** должны точно знать, что такое Возрождение, и задача наша будет заключаться лишь в отыскании приемов, средств и форм данного произведения, делающих его произведением именно этого стиля. Пусть я говорю о «стиле Чайковского» в музыке. Это возможно только тогда, когда я уже до этого анализа знаю в четком определении или описании, что такое Чайковский. А ***откуда*** я взял это определение — для настоящего анализа совершенно не важно, и нет ничего странного в том, что я взял его из наблюдения, между прочим, и за теми же самыми его музыкальными произведениями.

c) Реальный анализ стиля должен заключаться в подыскании наиболее характерных ***признаков*** стиля. Раз мы знаем, какова соответствующая (инобытийная к форме) точка зрения стиля, и знаем это в точном определении и описании, то реальный анализ должен привести к учету всех тех признаков, какими отмечается данное произведение, осуществляющее изучаемый стиль. Тут — но только впервые тут — наступает время для ***эмпирических и статистических*** наблюдений над художественными произведениями и их формами, и мы видим, как это эмпирически-статистическое исследование предполагает массу других, гораздо менее «эмпирических» и уж совсем не «статистических» наблюдений и построений.

d) Анализ стиля, наконец, происходит, как это легко видеть, ***вне категории прекрасного и даже эстетического вообще.*** Тут — учет явлений и фактов гораздо более «гру-

бых» и «реальных», хотя и совершающийся под исключительным руководством соответствующих категорий и точек зрения. Если я хочу говорить о стиле, напр., ноктюрна в музыке, то я буду указывать на грустные и тягучие мелодии, на погашенные и сдержанные гармонии и т. д., но я нигде не встречу такой особенности музыкальной формы, которая бы имела для меня значение «прекрасного» и которую я должен был бы в этом смысле статистически учитывать. Тут уже заранее предполагается, что все — прекрасно, или, вернее, что квалификация эта не входит в ту точку зрения, которая получилась в результате «ночных» построений [76].

3. а) Наконец, в художественной форме кроме отвлеченного смысла и мифа мы нашли еще самое ***выражение***, что и является для нее специфичным, а это выражение, или осуществление, имело у нас свою особую качественность, которую необходимо рассмотреть как таковую. Какое возможно разделение художественных форм с этой точки зрения? Выражение есть, как мы помним, соотнесение цельного смысла (мифа) с вне-смысловыми моментами. Смысл и миф говорят о соотнесениях *внутри* самих себя. Выражение говорит об их соотнесении *с окружающим их фоном*. Но эта соотнесенность сама есть некая индивидуальная качественность. Каковы же эти соотнесения? Ясно, что эта соотнесенность будет разной в зависимости от того, что́ именно соотносится. Но «то, что́», предмет выражения есть эйдос. Значит, что из эйдоса есть в выражении, то́ и соотносится с инобытием. Возьмем те формы, которые мы наметили выше, с точки зрения этих эйдетических категорий. Мы получим различные более мелкие подразделения всех выше выведенных типов форм и найдем разнообразные законы их взаимного объединения.

Возьмем, напр., чисто словесную форму. Соотносясь со ***своим*** иным, словесный смысл, очевидно, будет соотноситься с другими смыслами. Его выраженность будет заключаться в том, что он будет отождествлен с каким-нибудь другим смыслом, т. е. будет пониматься ***переносно***. Отсюда, ***метафора***, в самом широком значении этого слова, есть основная художественная форма, служащая выражением ***словесного*** смысла. ***Метафора*** есть, стало быть, то в художественной форме, что соотносит ее смысл (миф) с его вне-смысловым окружением, или, несколько подробнее,— единичность подвижного покоя самотождественного раз-

личия, данная как единичность и рассмотренная в ее соотнесении с другой такой же единичностью, но уже в сфере инобытийно алогически становящегося (или случайного). Метафора в этом широчайшем понимании есть, таким образом, универсальная категория поэтического. Это та модификация символа, которая специфична именно для поэзии. Метафора и есть наша ***словесная*** художественная форма, но данная в своей фактически-поэтической закономерности. Возьмем, далее, качественно-пространственную, или живописную, форму. Соотнесение такого пространственного качества с ***его*** окружением есть соотнесение его с другим качеством. Отсюда мы получаем понятие ***гармонии*** красок, или цветов. ***Гармония*** в живописных формах, красках, есть, стало быть, единичность подвижного покоя самотождественного различия в ее конструированности как самотождественного различия и соотнесенности с другими такими же различенностями в сфере алогически становящегося (или случайного). Так же необходимо выводятся все отдельные художественные категории во всех искусствах. Напр., ***симметрия*** в реальной художественной форме есть единичность подвижного покоя самотождественного различия в ее выразительной конструированности как самотождественного различия и в ее соотнесенности с другими такими же становлениями в сфере алогически становящегося (или случайного). И т. д. и т. д. Все это будет лишь частным приложением того принципа, что символ есть тождество логического и алогического. Нечего говорить, что и эти формы допускают самые разнообразные комбинации. Так, мы имеем поэтическую стихотворную речь, где налицо и метафора, и симметрия, и ритм; имеем театр, где и драматическая, и лирическая, и симметрическая, и множество других форм. И т. д. и т. д.

b) В особенности, однако, классификация художественных форм приобретает своеобразную картину, если мы станем в изучаемой сфере выражения фиксировать те или иные комбинированные моменты чистого эйдоса. Именно, поскольку всякая из предыдущих форм (эйдетических, алогически-эйдетических, тектонических) мыслится здесь не просто в своей изолированности, как это было в наших предыдущих дедукциях, но мыслится как раз в ***соотнесении*** с тем или другим инобытием (это ведь и значит, что мы сейчас говорим не о моментах внутри выражения, но о цельном выражении как таковом), то ясно, что выражени-

ем этого выражения будет уже ***новая структура выражения как такого.*** Раньше в выражении мы брали эйдос и получали соответствующие отдельные моменты выражения; брали алогическое становление эйдоса в выражении и — получали еще особые отдельные моменты выражения. То же и с «фактом», «ставшим» эйдосом. Но вот теперь мы спрашиваем себя: как же выражен в выражении пятый момент, т. е. само выражение, не эйдос, не становление, не ставшее, но именно *само выражение*? Это происходит только благодаря тому, что все выражение, взятое теперь уже в полноте своих подчиненных категорий — как неделимая целость и индивидуальность,— получает новую структуру и распространение внутри себя, получает ***закон*** своего собственного построения. Так, напр., закон «золотого деления» или закон «метротектонического» анализа получает именно здесь свою первую полную формулировку — как выраженность уже не только отдельных категорий эйдоса, но как выраженность выражения целиком. Такие же законы должны быть найдены и для метафоры и т. д.

Итак, классификация художественных форм в этом плане была бы классификацией *законов композиции* отдельных форм и их комбинаций. Все это, конечно,— предмет специальной эстетики [77].

Заметим, что все эти художественные формы, метафора, гармония, симметрия, ритм и пр., а также и их композиционные конструкции суть именно ***художественные*** формы, ибо такая метафора, которая не выражает адекватно своего смысла, или такой ритм, который не выражает адекватно своего смысла и т. д., не могут приниматься во внимание в эстетике. Таким образом, тут везде имеется в виду не просто выраженность, но именно адекватная выраженность. Это и делает их ***художественными*** формами.

18. ОБЩИЙ ОБЗОР ДИАЛЕКТИКИ ОТДЕЛЬНЫХ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

1. а) Исчерпавши главнейшие художественные формы, мы можем теперь, перед их специальным анализом, свести их воедино, памятуя, что природа этой классификации — чисто диалектическая и цель — категориальное вскрытие структуры каждой формы. Каждая особая форма имеет свой существенный признак в том моменте, который она выделяет из общей тетрактиды. Тетрактида же вырастает

как: 1) питаемый сверх-смысловым корнем 2) эйдос, 3) через свое алогическое становление 4) превращающийся в некий факт, 5) характеризуемый — отсюда — своей новой эйдетической структурой, или символом, выражением. Вся эта тетрактида, кроме этого, а) заполняется ***интеллигентным*** содержанием и превращается в мифическую личность b) и, кроме того, в своем символе соотносится с окружающим ее инобытием, так что в символе обнаруживается еще более детальная ***энергийная*** структура. Эта тетрактида дана сразу во всех своих диалектических моментах, неделимо, нерасторжимо и неразложимо. В ***энергийном символе***, которым она заканчивается, дана полнота всех ее диалектических моментов. Это и есть ее полная художественная форма. Тут получается и изливается вовне вся ее, какая только есть в ней, многосторонняя природа. Диалектикой этого энергийного символа занимается общая эстетика. Но ничто не мешает нам всмотреться детальней в этот энергийно-символический лик и различить в нем функции ***всех предыдущих диалектических моментов тетрактиды***, начиная от сверх-смыслового корня и кончая этим самым символическим ликом как таковым. Тогда получаются ***отдельные виды*** художественной формы, и уже в предыдущем, в дедукции самой тетрактиды, заключена диалектическая природа их взаимоотношения. Питаемый неистощимым потоком сверх-смыслового единства энергийно-символический лик искусства, дающий последнее его выявление, развертывание и выражение, распадается на массу отдельных видов; и каждый из них настолько самостоятелен, насколько самостоятельны и отдельные диалектические моменты самой тетрактиды. Они получают свое определение по общему диалектическому закону — положение, отрицание, положение отрицания. Они также суть ***нечто***, ***отличающееся от иного*** и тем самым ***алогически становящееся***, и т. д. В каждой из них повторяется вся эта диалектика целиком, со всей интеллигентной и вне-интеллигентной тетрактидой, и проведение такой диалектики приводит к установлению ее детальной структуры.

b) Так мы получаем, прежде всего, I. ***чисто эйдетические*** формы, т. е. те, которые в энергийно-символическом лике конструируют специально чистый эйдос и которые всякий момент тетрактиды дают как чисто эйдетический. Здесь возможна ***алогическая*** вариация эйдоса, так как эйдос мыслится (в третьем начале) как алогическое становление.

Возникают, стало быть, ***алогически-эйдетические*** формы.— Далее, выделение в энергийно-символическом лике специально ***интеллигенции*** дает ряд II. ***мифических*** форм, в которых все прочие категории рассматриваются, след., только в своей интеллигенции. Это не значит, что тут ничего нет, кроме интеллигенции, как не значило и в чисто эйдетических формах, что там ничего нет, кроме эйдетики. Но это значит, что все прочие категории рассматриваются в свете интеллигенции. И если бы заниматься более детальной диалектикой, то эти мифические формы получили бы разделение как раз по всем остальным категориям, т. е. мы имели бы чисто мифические, эйдетически-мифические, алогически-мифические, личностно-мифические, символически-мифические формы, а внутри их опять те же разделения, начиная с эйдетических категорий единичности, подвижного покоя и самотождественного различия, и т. д. и т. д. От этой детализации мы здесь, конечно, принуждены отказаться.— За мифом следует ***личность***. Выделение в энергийно-символическом лике специально этого момента дает ряд III. ***персонных*** художественных форм, а так как факт, личность (четвертое начало тетрактиды) есть не только чистая гипостазированность как такая, но она определяется именно как носительство предыдущих категорий, как тело триады, то вполне различимы — чисто персонные, эйдетически-персонные и мифически-персонные формы.

с) Наконец, в энергийно-символическом лике мы можем выделить этот самый лик как таковой, т. е. чистое ***выражение как такое***, отвлекаясь от всех предыдущих категорий, т. е. от того, ***что*** именно он выражает. Тогда получаются — IV. ***символические*** (***выразительные***) художественные формы. Сюда, по общему парадейгматическому закону диалектики, войдут чисто символические, эйдетически-символические (включая алогично-эйдетически-символические) и персонно-символические (включая мифически-персонно-символические) формы. К первым из предыдущего изложения отойдет дистинкция: схема — аллегория — символ. Хотя мы раньше рассматривали эту дистинкцию в отделе персонных форм, но уже было отмечено, что это, собственно, не персонные формы (так как не предполагают даже и интеллигенции), но имеют [14*] тождество с ними лишь по своему модификационному характеру. Это — формы именно чистой выразительности как таковой. К эйдетически-символическому ряду необходимо из

предыдущего отнести, конечно, стилевые формы, поскольку они вскрывают чистую качественность, чистую качественную индивидуальность выражения. Любопытно, что композиционные формы, как не предполагающие выхода данного лика за свои пределы, а только говорящие о распорядке ***внутри*** его самого, о структуре и композиции ***внутри*** его, очевидно, являются ***алогической*** вариацией эйдетически-символического типа. Как пространство и время у нас (в § 2) было результатом ***третьего*** диалектического начала (как сфера алогически становящегося эйдоса), так, очевидно, и здесь композиционные формы, как дающие некую, так сказать, «пространственно-временну́ю» структуру эйдетически-символической формы, суть, по сравнению с чистым эйдосом выражения, его алогическое распыление и структурализация.

d) Наконец, персонно-символические формы суть те, которые мы рассматривали под именем модификационно-персонных. В самом деле, что это не суть просто персонные формы, об этом уже говорилось, и это ясно. Это — именно ***модификационно***-персонные, а не просто персонные. Еще больше отличны они от эйдетических и мифических форм. Что же это такое? Внимание сосредоточивается тут на ***модификационности*** персонного воплощения. Явно, что это есть сфера ***выражения.*** Но тут не просто выражение, а факты, личности в выражении. О неотделимости интеллигенции от личности в этой проблеме мы уже говорили. Что же касается всех ***выразительных*** категорий, отмеченных нами в области персонных модификаций (напр., комическое, ирония и т. д.), то совершенно понятно, что это не просто выразительные, но именно интеллигентно-выразительные, персонно-выразительные. Значит, все то, что раньше мы назвали модификационно-персонным рядом (за исключением дистинкции: схема — аллегория — символ), должно быть отнесено в отдел ***персонно-символических*** форм. От этого все построение получает последнее завершение, и только с точки зрения достигнутой сейчас диалектической архитектоники видно подлинное структурно-логическое место всех раньше выделенных нами типов художественной формы вообще.

2. Ко всей этой архитектонике необходимо добавить, или, вернее, напомнить, что питается она исключительно тем ***сверх-смысловым началом***, которое является исходным пунктом всей диалектики вообще и получает [15*] наиболее

развернутый вид лишь в энергийно-символическом лике искусства. Эта экстатическая, неразличимая и всеприсутствующая потенция и точка питает каждую художественную форму и является ее сокровенным пульсом, сердцем жизни, оживляющим и одухотворяющим всю ее целость. При всех своих абсолютно рациональных различениях и сплетениях диалектика формы живет этим иррациональным и неразличимым началом, этой темной и животворной бездной и лоном всего логического и художественного. От того в искусстве всегда есть этот неразложимый и нерастворимый далее слой, не вмещающийся ни в какое диалектическое членение. И он не только есть везде, но он есть ***существенное*** в искусстве. Диалектически развитые выше формы не научат искусству, если не будет дана сама собой, ***независимо от диалектики и независимо от формы***, эта иррационально-жизненная и экстатически-непосредственная основа искусства. Все наши расчленения ***уже предполагают, что нечто есть как искусство, что нечто переживается как искусство.*** Мы как бы все время говорим: если есть искусство, то вот как оно мыслимо, вот какие его формы, вот какова его логика. Но если нет искусства или если не известно, есть ли данная вещь — художественная вещь, то диалектика ничему тут не поможет, и форма ничего не объяснит. Мало того, эта экстатически сверхсмысловая точка ***сама диалектически обоснована.*** Мы именно видим, что диалектика ***требует*** этого иррационального пульса, что мыслимость требует, чтобы была и немыслимость, чтобы было, следовательно, и тождество мыслимости и немыслимости, которое, конечно, уже не может по этому самому стать только мыслимостью или только немыслимостью. Раз это — тождество, то оно — абсолютное «сверх», абсолютно необсуждаемое и сверх-предметное бытие. Правда, этот апофатизм только и возможен в условиях ***явления*** этой сверх-предметности и, следовательно, символизма. Апофатизм и символизм, таким образом,— диалектически необходимые моменты единого целого.

3. Итак, вот разделение всех художественных форм для специального их анализа.

I. ***Эйдетические*** формы.

А. Чисто эйдетические:

1. Словесно-смысловая,
2. Качественно-оптическая,
3. Качественно-акустическая.

B. Чисто алогические:
1. Словесно-образная,
2. Чисто пространственная (симметрическая),
3. Чисто временна́я (ритмическая).

C. Алогическо-эйдетические (полные):
1. Словесная,
2. Живописная,
3. Музыкальная.

D. Гипостазированно-эйдетические (тектонические):
1. Архитектурная,
2. Скульптурная,
3. Кинетическая.

II. ***Мифические*** (интеллигентные) формы.
1. Эпическая,
2. Драматическая,
3. Лирическая.

III. ***Персонные*** формы.

A. Чистые персонные:
1. Драматически-театральная,
2. Пантомимическая,
3. Музыкально-театральная.

B. Персонно-эйдетические [78]:
1. Декламационная,
2. Кинематографическая,
3. Музыкально-исполнительская.

C [79]. Персонно-гипостазированные:
1. Театрально-постановочная,
2. Актерско-исполнительская,
3. Хореографическая.

IV. ***Символические (выразительные)*** формы.

A. Чистые символические:
1. Схематическая,
2. Аллегорическая,
3. Символическая (в узком смысле).

B. Символически-эйдетические:
1. Символически-полно-эйдетические (стилевые) [80],
2. Символически-алогично-эйдетические (композиционные).

C. Символически-персонные (модификационно-персон.) [81].

a) Символически-персонные чистые, т. е.
1. Наивное,

2. Ирония,
3. Комическое,
4. Напыщенное,
5. Изящное.

b) Символически-мифически-персонные, т. е.
1. Возвышенное,
2. Трагическое,
3. Юмор,
4. Безобра́зное,
5. Прекрасное (красивое).

Специальная эстетика возникает в сфере анализа каждой из этих художественных форм. Ее методология ясна: она сводится к изучению эмпирического материала искусства с точки зрения той или иной формы. Специальная эстетика должна описать и формулировать закономерности, господствующие в эмпирическом материале искусства под той или иной специальной формой. Так, мы должны описать все виды метафор, дать их классификацию и законы функционирования; мы должны описать все виды симметрического построения и законы их функционирования и т. д.

Нет нужды говорить о том, что выведенные выше положения слишком общи и суть не формулы, но лишь указание пути специального исследования. Получить достаточную конкретность и — соответственно — формулировку эти положения могут только в условиях специального анализа каждой из вышеупомянутых категорий.

Это и есть наша очередная задача.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вместо триады я предлагаю говорить о тетрактиде по следующим причинам. 1) Диалектическую триаду легко понять (и понимали) как чистую идею и смысл, в то время как диалектика захватывает как раз всю стихию живого движения фактов, и потому надо говорить не просто об отвлеченной триаде, но и о триаде как о ***вещи***, как о ***факте***, т. е. триада должна вобрать в себя действительность и стать ею. «Четвертый» момент и есть у меня «факт». 2) Только таким образом и можно спасти диалектику от субъективного и бесплотного идеализма, оперирующего с абстрактными понятиями, не имеющими в себе никакого тела. 3) Тетрактидность содержится и в построениях великих диалектиков, но вскрывать это составляет предмет особого исследования.

Определения диалектики у Платона — Euthyd. 290c, Theaet. 161e, Phaedr. 266bc, 273de, R. P. 511a—c, 531b — 536c, Soph. 253d, Phileb. 17a (изложение этих текстов — в книге А. Ф. Лосева «Античный космос и современная наука». М., 1927, 42—46, причем весьма важно прим. 24 на стр. 269—272). Образцовое определение диалектики — у Плотина.— I 3, 4, 5 (перевод этих глав — в «Античн. косм.», 272—274). Схема диалектического исследования по Проклу — In Parm. IV 25 Cous. («Античн. косм.», 278—279). Кант попортил свою диалектику дуализмом «вещи-в-себе» и «явления», хотя и гениально подорвал безапелляционное господство формальной логики, которая лишилась у него своей самой главной сферы применения. Если бы у него отсутствовал метафизический и догматический дуализм, то его «антиномии» имели бы синтезы, но тогда пришлось бы расстаться с формальной логикой окончательно. Фихте — в этом смысле первый великий диалектик Нового времени, так как и антитеза рассудка и чувственности, и антитеза «теоретического», «практического» и «абсолютного» *Я*, и все категории внутри этих отдельных областей имеют закономерное антиномико-синтетическое значение. В особенности близка диалектика Фихте к неоплатонизму в ее позднем периоде, напр. в Наукоучении 1804 г., на что хорошо указал Б. Вышеславцев, Этика Фихте. М., 1914, 230—244, в особ. 241—244.

Шеллингу напрасно отказывали в диалектике. Теперь начинают смотреть иначе. Даже поверхностное изложение у

В. Ф. Асмуса, Диалектич. материализм и логика. Киев, 1924, 105—120, находит у Шеллинга несомненную диалектику. Диалектика Гегеля часто переоценивалась в смысле подчеркивания значения его «переходов» и «синтезов». Кажется, впервые дал предметно-жизненное и интуитивное истолкование его метода И. А. Ильин (Философия Гегеля. М., 1918. I, гл. 6 — с интересными литературными указаниями на стр. 292—294). Поверхностный читатель моей работы так же, как и большинство читателей Гегеля в 19 в.— в Гегеле, найдет у меня только один «метод», одну «схоластическую» игру понятий, вырождающуюся в сухое и безжизненное фантазирование в пустоте абстракций. На это я должен сказать, что такие читатели не только меня, но и великого Гегеля всегда шельмовали в этом же направлении, не говоря уже о том, что я ***принужден*** был писать так, а не иначе, оголяя каждую категорию до ее последнего логического скелета. Я бы и рад писать иначе. Ни Гегеля, ни меня, грешного, никогда не поймет тот, кто воспитан в атмосфере абстрактной метафизики, и за диалектической игрой понятий он никогда не увидит реальной жизни — ни у Плотина и Прокла, ни у Гегеля, ни у меня, не поймет, что «третье отношение мысли к истине» есть именно «непосредственное знание» (*Гегель.* Энциклоп., § 61—78).

Что же касается термина «феноменология», который я употребляю наряду с термином «диалектика», то значение его не только не имеет ничего общего с феноменализмом Юма или даже Канта, но содержит в себе ограничение и в сравнении с пониманием Гегеля. Если у последнего феноменология «излагает становление науки вообще, или знания» (Phänomenol. S. W. II 21; рус. пер. «Феном. духа», под ред. Э. Л. Радлова. СПб., 1913, 12,— ср. также место феноменологии в Энциклоп., § 387, 413—417), так что он мог сказать (Wiss. d. Log. I 31; рус. пер. под ред. Н. Г. Дебольского, «Наука логики». Петрогр., 1916. I 5): «В Феноменологии духа я изобразил сознание в его движении от первого непосредственного его противоположения предмету до абсолютного знания»,— то гегелевская феноменология есть, очевидно, просто диалектика духа в целом, т. е. прежде всего некая его осмысленно-объяснительная конструкция. Есть, однако, некоторое удобство и относительная необходимость проводить феноменологический метод и в другом понимании, при котором «deduktive Theoretisierungen sind... von der Phänomenologie ausgeschlossen» (*E. Husserl.* Ideen zu einer reinen Phänomenologie u. phänom. Philos. Halle, 1913. I 140), и хотя «alle Realität seiend durch Sinngebung» [16*] (при условии, конечно, исключения «субъективного идеализма»,— 106), все же она не «объясняет познание», но «уразумевает идеальный смысл специфических связей» познания (Logische Unters. 1913. II 21 и др.). Можно задаться целью простого смыслового описания феномена, не вдаваясь в объяснительный анализ его категориальной структуры как чего-то целого и единичного, в особенности в его связях с другими цельностями.

Такой метод — необходим для установки первоначальных отправных точек зрения диалектики, ибо последняя как раз занята не только «смыслами», но и «фактами». И факты эти надо сначала ***увидеть***, а потом уже строить их диалектику. Отсюда, я нахожу возможным говорить о ***феноменолого-диалектическом*** методе, предполагая, что, хотя оба они — как методические структуры — и совершенно различны, все же прикровенно друг друга предполагают и обосновывают, и истина — только в их единстве.

О том, что старая диалектика базировалась и на вещах, на опыте, на бытии, не только на «отвлеченных категориях»,— об этом распространяться я не буду. Кто этого не заметил у Гегеля, тот напрасно читал Гегеля, и напрасно ему трудиться и над моей — нелегкой и не имеющей характера «книги для чтения» — работой. Я приведу только § 70 «Энциклопедии» Гегеля (пер. В. Чижова. М., 1861, I 120—121): «...ни идея, поскольку она есть чистая субъективная мысль, ни бытие, раздельное от идеи, не составляют истины, потому что бытие само по себе, или, лучше сказать, бытие не-идеи, есть только чувственное и конечное бытие мира. Отсюда следует, что идея составляет истину только при посредстве бытия и бытие — только при посредстве идеи. Учение непосредственного знания справедливо не признает истины в пустом и неопределенном непосредственном принципе, каково отвлеченное бытие, или чистая единичность, и ищет ее в единстве идеи и бытия. Но оно должно было бы знать, что единство двух раздельных определений не есть непосредственное, т. е. пустое и неопределенное, единство и что в нем каждое из определений содержит истину только при участии другого». Таким образом, «критика» Тренделенбурга бьет мимо цели.

О приложении феноменологического метода специально к эстетике много говорилось на 2-м Конгрессе по Эстетике и Общему Искусствознанию в Берлине в 1924 г., где доклад M. Geiger'a «Phänomenologische Ästhetik» содержит весьма ясные и поучительные формулировки (2. Kongress für Ästh. u. allg. Kunstw.— Bericht в журн. Z. f. Ästh. XIX Bd. 1925, 29—42) и где неоднократно, начиная с приветственной речи M. Дессуара, одергивается зазнавшаяся теперь экспериментальная психология.

[2] Это классическое понятие перво-единого, превосходящего всякий смысл и всякое оформление, с предельной четкостью дано в античной философии. Основные тексты — Plat. Parm. 137c — 142a, Plot. III 8, 11; III 9, 3; V 1, 5—6; V 2, 1—2; V 5, 4—13; V 6, 1—6; VI 7, 15—42 и мн. др. Procl. inst. theol., § 1—7. Им противопоставляется аристотелистское отрицание этого понятия и сведение всякого единства на несубстанциальную предикацию (ср. *Arist.* Metaph. X 2). В моем исследовании «Античн. косм.» я дал комментарии на это понятие на основании античных материалов и соответствующие переводы (стр. 52—59, 276—290). Антидиалектическую обработку этого старого платонического понятия

находим у Канта в его учении о единстве трансцедентальной апперцепции: здесь — «...самосознание, производящее представление «я мыслю», которое должно иметь возможность сопровождать все остальные представления и быть тождественным во всяком сознании; следовательно, это самосознание не может сопровождаться никаким дальнейшим представлением («я мыслю»), и потому я называю его также первоначальною апперцепцией» («Кр. чист. раз.», Трансц. логика, I отд., 1 кн., 2 гл., по пер. Лосск., стр. 91—92). Вновь диалектическую силу это понятие получает у Фихте, по которому «Tathandlung» выше всякого факта, и из «действований» интеллигенции выводятся все возможные категории и объекты (ср. «Первое введ. в Наукоуч.» — «Фихте», пер. под ред. Е. Трубецкого. М., 1916, § 7, 430—436). Как «множество» и «интеллект» получается в системе Плотина путем ограничения, проведения границы, т. е. через инобытие, перво-единого, так и у Фихте *Я* противопоставляется не-*Я* и, в дальнейшем объединяясь с ним, порождает всю систему разума. Та же идея воодушевляла и Шеллинга, когда он строил свою философию тождества, выводя из абсолютной индифференции субъекта и объекта относительные целости в виде потенций («Darstellung meines Systems der Philosophie» S. W. I 4), не говоря уже о последующих сочинениях вроде «Weltalter» с их учениями о противоречии и потенциях (S. W. I 8, стр. 321 и сл., 335, 339 и др.), или «Philos. d. Mythol.» с ее учением об «In-Sich-Sein» мифологии (II 1, 12 лекц.).

До некоторой степени понятие это возобновляется в неокантианстве, но далеко не сразу. У Когена сначала нет ровно никакого раскрытия понятия «происхождения» (которое, по-моему, в мысли этого философа должно бы быть весьма близким к нашему понятию первоединства), кроме указания на анализ бесконечно малых (Logik d. r. Erk. Berl., 1922 [3], 31—38); в дальнейшем же он если и говорит о «происхождении», то лишь в смысле ***суждения*** происхождения (79—92), причем платоновское анипотетон [17*] он толкует, кажется, только этически (87—88), а разделение Einheit и Eins [18*] (66) нисколько не мешает ему соединять «суждение происхождения» с формальной логикой. Гораздо яснее и правильнее рассуждает P. Natorp в своих блестящих «Die logische Grundlag. d. exakt. Wissensch.». Lpz. u. Berl., 1923 [3]: «происхождение» есть не готовый образ, но лишь источник (22); оно не есть ни первый член логической системы, ни сама система, но лишь «всеохватывающая связь» всей системы (23—24), всего логического со всеми его категориями (24—25), почему и когеновский принцип он толкует как принцип и исток всего логического (25—26), так что нельзя уже больше говорить о ***суждении*** происхождения («тогда суждение вообще должно было бы быть уже предуставлено в основании»), но — о «Konstituens des Urteils» [19*]; это — «суждение суждения» и потому само по себе уже не суждение (28). Оно — центр, к которому тяготеет все логиче-

ское. Эту замечательно ясную концепцию Наторп, однако, развивает до последнего логического конца в своих предсмертных мыслях. Вместо того чтобы говорить о «происхождении» как об «Einheit des Logischen überhaupt» [20*] (28), он теперь говорит о нем как о единстве логического *и* алогического и тем, кажется впервые в наше время, воскрешает это понятие в его подлинном неоплатоническом смысле. Это — «das letzte Sinngebende» (Die deutsche Philos. d. Gegenw. in Selbstdarst., herausgegeb. v. R. Schmidt. Lpz., 1921. I 160); «ihr Ausgang ist der Einheitspunkt, für den es kein Denken gibt, das nicht Sein-Denken, kein Sein, das nicht Denk-Sein wäre» [21*] (161) и т. д. Ср. также — Platos Ideenlehre. Lpz., 1921 [2], 465—466, 471—473.

«Гипотетизм» неокантианства мешает ему представлять себе первоединое как законченную диалектическую структуру; он в нем видит лишь «Ursprung» [22*] На самом же деле оно есть и «Ursprung», но оно же есть свой собственный эйдос в смысле «Gesicht» [23*], что есть, между прочим, основание ***чисел***. Кроме того, оно есть и еще некое «сверх», не вмещающееся в указанные моменты (ср. резюме о пяти типах «одного» в неоплатонизме — «Античн. косм.», стр. 281—282).

[3] Это выведение второго начала, даваемое нами более подробно в § 2, с исчерпывающей полнотой и ясностью проводится у *Plat.* Parm. гл. 21, 142b — 157b (изложено мною в «Античн. косм.», 59—73, ср. также 292—304); образцом диалектики в этом смысле может служить и Plot. VI 7, 13 (переведено и проанализировано в «Античн. косм.», 292—295) и Procl. inst. theol., § 66—69, 73—74, 80—82, 86, 95—96, 98 (перев. ibid., 139—145). Фихте занят той же самой диалектикой, когда требует для *Я* определения через не-*Я*, в результате чего получается необходимость границы для *Я*, т. е. определение *Я* вообще, как бы некая его величинность и делимость, почему и «*Я* противополагаю в *Я* делимому *Я* — делимое не-*Я*» («Основа общего наукоучения», И. Г. Фихте, пер. под ред. Е. Трубецкого. I 67—87, § 1—3). На свой манер, но ровно ту же самую диалектическую конструкцию дает и Гегель, когда от «чистого бытия» (Энциклоп., § 86) переходит к «абсолютному отрицанию» (§ 87), чтобы через их синтез в становлении (§ 88) прийти к тому единству, в котором оба они снимаются и где возникает как бы остановка становления, некое идеальное ставшее, «наличность», «тубытие», «непосредственное существование», которое есть «бытие с какою-нибудь определенностью и притом с непосредственною или нераздельною от бытия определенностью, составляющей ***качество***» (§ 90). Что эта «наличность» не есть вещь, явствует из того, что категория вещи гораздо сложнее и предполагает не только «бытие» вообще, но и «сущность» и выводится у Гегеля значительно позже (§ 125). Но если это так, то «Dasein» [24*] есть, очевидно, определенность чисто умная, где «качество» и «бытие» неразличны друг от друга. Но тогда эту категорию надо сопоставлять с Плотино-

вым «эйдосом» (а не с «вещью», «природой»), с Фихтевым «основанием» «отношения» и «различия» (Наукоуч. 1794 г., § 3), которое в дальнейшей диалектике, через развитие ***взаимоопределения*** *Я* и не-*Я*, в нем совершающегося (синтезы *A* и *B*), расцветает в ***субстанцию*** (синтез *D*) и ***независимую деятельность*** (синтез *E*). «Dasein» Гегеля надо по-гречески переводить не πρᾶγμα, но ὑπόστασις [25*], пользуясь языком Плотина: на языке Фихте это — «субстанция». На языке же Когена это — «Qualität» [26*] так как, по нему, «значение традиционного термина «качество»... видим мы в том, что оно обозначает не только свойство тела или также предмета, не свойство сущего как такового, но — свойство чистого мышления в его методическом приеме», так что «чистое мышление также имеет качество», и значение «качества» — в том, что ему также «не предшествует никакое бытие» (*H. Cohen.* Logik [3], 120, ср. *P. Natorp.* Log. Grundl. d. exakt. W., 59—65). Вместе с тем «Dasein» Гегеля ни в коем случае не есть «Dasein» Когена, так как последнее есть для Когена не «Realität», а «Wirklichkeit» [27*] и принципиально связано с ощущением (о⟨р⟩. с⟨it⟩., 128 и др. места). И потому «качество» Плотина (II 6, 1—3, интерпретирующий перевод которого см. в «Античн. косм.», 243—248) не есть «Qualität» Когена, но «Dasein» и, следовательно, не «Dasein» Гегеля, но едва ли вообще относится к Логике (скорее это какая-нибудь «натурфилософская» категория из отдела «физики особенной индивидуальности». Энциклоп., § 290—305).— Диалектическое учение о «границе» — *P. Natorp.* Selbstd., 170—171.

[4] О понятии «иного» — «Античн. косм.», 59—62, 73—86, а также и весь Plot. II 4 (переведенные главы из него см. в «Античн. косм.», указат. III). Ярко дано это понятие в классическом учении Гегеля о становлении (в начале «Логики»). Вошло это понятие и в «Логику» Когена, где самая идея толкуется как Hypothesis [28*], т. е. как становление (смысловое же, конечно, а не метафизически-вещное) смысла, откуда такие фундаментальные ее категории, как «происхождение», «бесконечно малое», «чистая возможность», «принцип», «метод», «закон», «непрерывность» и т. д. Можно сказать, что все историческое значение неокантианства заключалось именно в том, чтобы одновременно остаться «идеализмом» и «Begriffsphilosophie» [29*], но в то же время исключить понятие устойчивой и завершенно данной в себе интуитивной и вечной идеи и пойти в бесконечность становления вещей и их законов, как идет позитивная наука. Разумеется, это — та «дурная бесконечность», которую в Новейшее время раз навсегда опроверг Гегель («Наука логики», рус. пер. I 147—151), и которую возобновляет вся новоевропейская вера в бесконечный прогресс, и которую на свой манер воспевает математический анализ, построенный как раз на понятии «бесконечно малого» (и преодоленный Кантором в его учении о «множествах» и различении «актуальной» и «потенциальной» бесконечности). Отъединенно-

гипостазированное «становление» в системах абстрактного идеализма и метафизики получает свое подлинное место на лоне общей идеи в системах классической диалектики (неоплатонизм, Фихте, Шеллинг, Гегель) и является не единственно возможным типом идеи, но лишь несамостоятельным, хотя и диалектически необходимым, моментом в самой идее. Такое именно видоизменение получает понятие «гипотезис» в новых взглядах Наторпа на Платона, где он теперь — только «Abgrenzung», «Heraushebung... eines einzelnen Stahls aus der unendlichen Fülle des Lichts»[30*] (Plat. Ideenl., 1921 [2], 469).

[5] Ярче всего это — у Гегеля (Энциклоп., § 92—94) и в прибавлениях Л. Геннинга (по лекционным записям к § 92): «Ближе рассматривая границу, мы находим, что она содержит в себе противоречие и потому представляется диалектическою. С одной стороны, граница образует реальность непосредственного существования, а с другой — она есть его отрицание. Но как отрицание чего-нибудь граница есть не отвлеченное ничто, а нераздельное с бытием ничто, которое мы называем иным. Мысль чего-нибудь необходимо ведет за собою мысль иного, и мы знаем, что возле чего-нибудь существует иное. Однако же определение иного не принадлежит только нам, так, чтобы что-нибудь могло быть мыслимо без иного; напротив, что-нибудь есть само в себе иное самого себя, и его граница делается ему объективно в ином. Таким образом, мы находим, что нечто и иное суть то же самое и латинский язык высказывает их тождество, называя то и другое aliud-aliud[31*] В самом деле, иное, противоположное чему-нибудь, само есть что-нибудь, почему мы и называем его: что-нибудь иное; и, с другой стороны, первое что-нибудь, противоположное иному, также определившемуся как что-нибудь, само есть иное».

[6] Весьма существенно отметить, что «становление», трактуемое нами как специально третье начало, собственно говоря, есть принадлежность каждого начала, каждой категории. Античная диалектика в этом пункте была утонченнее Гегелевой. Если у Платона этого еще нет, да и сама триада только еще впервые намечается не вполне в ясной форме («Античн. косм.», 317—319), то у Плотина принципиально формулирована не только триада (V 2, 1—2 и мн. др.), но приблизительно намечается и триадическое деление в сфере каждого из основных членов триады (так, ***число*** помещается ***между*** первой и второй ипостасью и есть как бы дробление единого до ***сущего*** — VI 6, 9. 15; в уме также мыслится разделение на мыслящее и мыслимое — III 9, 1). Прокл же, наконец, вносит триадность уже во всякую диалектическую категорию, давая чрезвычайно тонко разработанную диалектическую систему («Античн. косм.», 281, 325, 522—527). В частности, становление внутри второго начала есть становление внутрилогическое («жизнь», в терминологии Плотина и Прокла). В нем нет ничего странного и непонятного, потому что и основные понятия

дифференциального и интегрального исчисления также основаны на этом понятии внутрилогического становления (напр., понятие «бесконечно малого» или «непрерывности»). Что это становление совершенно отлично от внелогического, алогического становления — тоже совершенно ясно, ибо последнее есть ***время*** или его предельная модификация, которую можно назвать вечностью, и время не есть становление внутри смысла, или числа (как, напр., дифференциал), но — становление, предполагающее, что смысл, целиком как таковой, сплошно и алогично становится и размывается. Дальнейшая модификация становления приведет к меонизации уже не числа, но самого времени и временно́го, т. е. к распадению факта; и т. д. и т. д. Словом, становление свойственно ***одинаково*** каждой категории, хотя функции его и ***разные***,— в зависимости от характера данной категории. Но это все и значит, что становление должно быть отдельной и самостоятельной категорией, прежде чем мы станем говорить об ее приложении к другим категориям. Мы и помещаем ее на место третьего начала, ибо тут ее первое диалектическое место (как синтеза бытия и не-бытия).

[7] Переход от «становления» к «ставшему» — обычная и вполне естественная принадлежность всякой диалектики. В платонизме это есть переход от Мировой Души к Космосу, к воплощенности этой Души. У Фихте 1794 года это — переход к «субстанции» в результате взаимоопределения *Я* и не-*Я*, когда не-*Я* уже получило в этом процессе значение «Ursache» [32*] (o⟨p⟩. c⟨it⟩., рус. пер., 119—120). У Гегеля это — уже приведенная мною диалектика «Dasein» (Энциклоп., § 89—95). Из Шеллинга достаточно привести хотя бы диалектику «Positionen» и материи из первоначальной «Unendlichkeit» и об «Endlichkeit» как «die blosse Relation» [33*] к последней («Aphorism. zur Einl. in d. Naturphilos.» S. W. I 7, § 81 сл., и в особен. 101—224, ср. табл. на 184 стр.). Также — «Aphorism. üb. d. Naturphilos.» S. W. I 7, § 17, 21, 26, 30, 45 и мн. др. «Dasein» Гегеля само по себе, конечно, не есть факт в общепринятом смысле слова, но это, несомненно, факт, т. е. некая положенность, в сфере ***логического.***

[8] Таким образом, диалектический метод противоположен кантовскому понятию диалектики, которая есть у него не более как логика иллюзии, хотя и трансцедентальной иллюзии («Крит. чист. раз.». Введение к Трансц. диал., по пер. Лосского. СПб., 1907, 200—202), и которая «решение» антиномий видит лишь в отнесении одной противоположности к миру «явлений», другой же — к миру «вещей-в-себе». Поскольку между «явлениями» и «вещами-в-себе», по Канту, залегает непроходимая познавательная и фактическая бездна, постольку такое «решение» антиномий, конечно, не может считаться подлинным синтезом. Этот синтез точно так же дуалистичен, как и сама антиномия, и тут нет никакого решения. Впрочем, можно усматривать некую аналогию с подлинно диалектическим выводом «становления» из «бытия»

и «не-бытия» в след., напр., словах Канта по поводу «решения» первой антиномии: «Всякое начало находится во времени, и всякая граница протяженного находится в пространстве. Но пространство и время существуют только в чувственном мире. Следовательно, только явления в мире ограничены условным образом, сам же мир не ограничен ни условно, ни безусловно. Именно поэтому, а также вследствие того, что мир никогда не может быть дан весь и даже ряд условий для данного обусловленного не может быть дан как мировой ряд, целиком, понятие величины мира дается только посредством регресса, а не до регресса, в коллективном наглядном представлении. Но этот регресс всегда состоит только в процессе определения величины и потому не дает определенного понятия, а, следовательно, также и понятия о величине, которая была бы бесконечною в отношении известной меры; следовательно, он идет не в бесконечность (как бы данную), а в неопределенную даль, чтобы дать величину (опыта), которая впервые становится действительною благодаря этому регрессу» («Кр. чист. раз.» в главе: «Решение космологической идеи о полноте сложения явлений в мировое целое», пер. Лосского, 312—313). Тут — несомненно диалектический синтез. Однако это и показывает, что трансцедентальный метод Канта оперирует только становлением смысла, а не самим смыслом (как это я указывал выше, в примеч. 4), и ему чужда интуиция смысла как такового, в его устойчивом рисунке. Иначе он не затруднился бы представить себе, что мир ***одновременно*** и бесконечен в пространстве и времени, и ***конечен***, и не разные стороны его бесконечны и конечны, но — ***тот же самый*** мир ***одновременно в одном и том же смысле*** и конечен, и бесконечен. То же у Канта и в «решении» второй антиномии: «Ряды условий, конечно, все однородны, поскольку мы обращаем внимание исключительно на протяжение их, обсуждая, соразмерны ли они с идеею, именно, не слишком ли они велики или слишком малы для нее. Однако понятие рассудка, лежащее в основе этих идей, содержит в себе или исключительно синтез однородного (что предполагается всякою величиною как при сложении, так и при делении ее), или также синтез разнородного, что, по крайней мере, может быть допущено в динамическом синтезе как причинной связи, так и связи необходимого со случайным» (стр. 316: к «решению» третьей антиномии — ср. 320—321, четвертой — 329—331). Коген также связывает «диалектику» с «Dianoia» [34*], которую Платон понимает математически и, следовательно, для Когена аналитически-дифференциально (Logik, 21). Таков же и функционализм Э. Кассирера («Познание и действительность», пер. Б. Столпнера и П. Юшкевича. СПб., 1912, 34—41). Весь трансцедентальный метод Канта и кантианцев можно, таким образом, понимать как диалектику, ограниченную сферой смыслового становления смысла (или понятия, числа). Из него выпадает смысловая ставшесть, или наглядный рисунок и структура смысла, как, наоборот, из чисто феноменологического

метода в духе Гуссерля выпадает всякое становление, всякий регулятивизм и функционализм при постоянном внимании как раз к статическим смысловым структурам и рисункам. Трансцендентальный метод Канта динамичен, феноменология Гуссерля — статична. Диалектика — динамически порождает статические структуры и статически фиксирует динамические переходы и функции.

[9] Если читатель не усвоил этой диалектически-категориальной структуры эйдоса, то можно ему не трудиться в изучении моей книги дальше. Диалектика пяти категорий есть основание и структура всего дальнейшего построения. Это есть обоснование всякой мыслимости вообще. В самом деле, если нечто вообще имеет некую структуру целого, то оно: 1) необходимым образом ***отлично от всего иного***, ибо в противном случае оно не имело бы определенной границы и, стало быть, не имело бы характера цельности; 2) оно же и ***тождественно со всем иным***, ибо иное все есть тоже некое одно, ***нечто*** (а если это другое — не одно, то оно — ничто, и первое одно, стало быть, ни от чего не отличается, т. е. не имеет границы, предела, т. е. не есть целое); 3) оно же и ***тождественно с собой***, ибо иначе что же и от чего отличается? 4) оно же и ***различно с собою***, ибо если оно — ***одно*** в отношении ***иного***, то это значит, что оно само есть ***иное*** в отношении этого иного, т. е. оно само для себя и одно, и иное, т. е. различно с собою, т. е. имеет части; 5—8) такова же его диалектика и в отношении категорий ***покоя и движения. Целое***, или эйдос, данное как законченная структура, есть: 1) нечто одно, сущее, индивидуальность, 2) отличное от своих частей, хотя и тождественное с ними, 3) покоящееся в себе, хотя и движущееся от одной части к другой. Только так я и могу диалектически осмыслить и конструировать чистую структуру эйдоса. Диалектика эйдоса более подробно дана в «Античн. косм.», 59—73.

У Канта, ввиду игнорирования чисто эйдетических связей и перенесения всего вопроса в плоскость рассудочного осмысления чувственности, эти пять категорий получили более вещный характер: вместо сущего он говорит о «субстанции», вместо самотождественного различия — о «качестве», вместо подвижного покоя — о «количестве» (эти три категории у Плотина относятся как раз к разряду категорий чувственного мира,— VI 3, 4—20). Но так как у Канта отсутствует диалектически-связующая точка зрения на категории и каждая из последних, рассматриваемая сама по себе, не указывает своей связи со всеми другими категориями, то ему пришлось выставить еще один тип категорий — «отношение» (формальная логика, не будучи в состоянии связать все категории в единую неделимость, принуждена рассматривать проблему этой связи и отношения ***отдельно*** от связуемых членов, откуда и кантовское «отношение»).

Фихте также близок к нашей диалектической системе, поскольку первое основоположение своего наукоучения называет

основоположением ***тождества***, второе — основоположением ***противоположения*** и третье — основоположением ***основания*** (рус. пер., 100, ср. 87 сл.), причем получающееся в результате этого ***определение*** есть «***положение*** количества вообще» (99) — в связи с «делимостью» в третьем основоположении (85—87), так что «основание» есть не что иное, как утверждение и успокоение, ***покой*** развивающегося в *Я* ***действия*** самополагания.

Заметим, что у Гегеля за «тождеством» и «различием» также следует «основание», которое, будучи одновременно и тем и другим, есть «сущность, поставленная как целость» (Энциклоп., § 121); «всякое основание есть основание только потому, что оно основывает» (прибавление Геннинга к этому §). Стало быть, и Гегель в своем «основании» мыслит подвижной покой различия, которое, распространяясь по самотождественной сущности, делает ее ***целостью.*** Но Гегеля можно привлечь в целях диалектики эйдоса и несколько иначе. Как мы уже знаем (прим. 3), Гегелево «качество», относясь к чистой мысли, вскрывает стихию, собственно, до-качественную, до-вещественную. «Качество» у Гегеля (Энциклоп., § 86—98) есть не что иное, как принцип, впервые вносящий в бытие раздельность и расчлененность (таково, напр., учение об абсолютном отрицании в § 87, или о наличии «иного» в сфере самого бытия, которое поэтому является иным иного и тем самым переходит в для-себя-бытие,— § 95). С другой стороны, «количество» у Гегеля есть результат того, что между отдельными «одними», на которые рассыпалось «для-себя-бытие», существует как отталкивание, так и ***притяжение*** (§ 97—98), так что снимается самая определенность, составлявшая сферу всего «качества», и — «качество есть чистое бытие, в котором определенность уже не нераздельна с самим бытием, но ***снята***, или ему равнодушна» (§ 99). Ясно, что гегелевское «количество» немыслимо без подвижного покоя (на его собственном языке — «притяжение» и «отталкивание»). Но тогда «мера», в которой отождествляется «качество» и «количество» и где качество дано количественно, а в количестве проведена идея качества, т. е. некоей упорядоченности, отсутствующей в обычном монотонном количестве,— эта ***мера*** оказывается, таким образом, как раз качественно-количественной целостью, которой не хватает только единичной индивидуальности, единственно способной превратить ее в цельную и в себе координированную раздельность эйдоса. Этот последний переход и совершается в диалектике «сущности». ***Бытие*** было дано как качественно-количественная мера. Теперь оно переходит в ***сущность.*** «Непосредственное бытие, которое через отрицание самого себя приходит в соотношение к самому себе и, пришедши к этому соотношению, образует новую непосредственность, есть ***сущность***» (§ 111). Таким образом, то, что мы называем эйдосом, надо переводить на язык Гегеля как ***сущность*** — и именно в первом ее моменте, где она является «сущностью как ***основанием*** существования» (§ 115—122). Тут, в этом

«основании», и содержатся вышевыведенные у нас категории «тождества», «различия» и «основания». Следовательно, вся вторая часть «Логики» Гегеля, учение о «сущности», есть, по-нашему говоря, учение о ***смысле***. Ниже мы увидим, что вся третья часть, учение о «понятии», есть не что иное, как современное учение о ***понимании и выражении***.— Наконец, родственные конструкции необходимо отметить и у Когена в учении о «Sonderung», «Vereinigung» и «Erhaltung» [35*], вытекающих из первичного самополагания мышления (Logik, 60—61).

[10] Гуссерль также не способен дать исчерпывающую формулу эйдоса, хотя и затрачивает на это громадные усилия. Ему также приходится говорить, напр., об «определимом x в ноэматическом смысле», о «Dasselbe», «das Identische», «Etwas» в эйдетической предметности («Ideen», § 131), об «идее», которая «einsichtig sein kann, durch ihr Wesen ***einen eigenen Einsichtstypus*** bezeichnend» [36*] (§ 143), и т. д. Все это, конечно, указывает на то, что Гуссерль вращался, несомненно, в сфере подлинной эйдетической предметности, но что он не сумел дать четкой ее конструкции, прибегая к бесконечным описательным и дистинкционным установкам. Об эйдосе больше ничего и нельзя сказать, кроме того, что он есть единичность, данная как подвижной покой самотождественного различия. Тут дан и «Gegenstand in Wie seiner Bestimmtheiten» (ibid. § 131), и «Sinn im Modus seiner Fülle» (§ 132), и «der noematische Satz» [37*] (§ 133), и пр. структурные моменты предметности.

[11] Разумеется, эту таблицу можно было бы построить и иначе. Ведь точность математического предмета не мешает тому, чтобы мы на тысячу ладов излагали одни и те же теоремы и доказательства. Так и здесь взята такая система категорий, которая, на взгляд автора, обладает наибольшим удобством, но она нисколько не исключает других систем категорий. Обоснование этой системы — в «Античн. косм.», прим. 85. Четко представлять себе отвлеченные категории необходимо уже по одному тому, что эстетические категории будут не больше как своеобразными модификациями всех тех же основных категорий мысли вообще.

[12] Не столько определение, сколько описание и изображение этого понятия находим у Плотина — V 3, 5—11, также — V 5, 1—3 (конспект — в «Античн. косм.», 261—263). Зато — исчерпывающие формулы у Фихте, в § 5 и 6 «Первого введения в наукоучение», напр.: «Интеллигенция, как такая, ***смотрит внутрь самой себя***; это созерцание себя самой непосредственно связано со всем, что ей присуще, и в этом ***непосредственном*** соединении бытия и созерцания состоит природа интеллигенции. То, что в ней есть, и то, что она вообще есть, она есть ***для себя самой***, и, лишь поскольку она есть это для себя самой, она есть это как интеллигенция». И т. д. («Фихте», пер. под. ред. Е. Трубецкого, I 425—426). У Шеллинга, хотя первое определение (Syst. d. transc. Ideal., S. W. I 3, 339) интеллигенции и звучит недостаточно («der

Inbegriff alles Subjectiven... heisse das Ich, oder die Intelligenz»,— в противоположность «природе», которая есть «Inbegriff alles bloss Objectiven in unserem Wissen» [38*]), тем не менее в указанной работе можно найти одно из яснейших и прекраснейших изображений диалектической природы интеллигенции. Что это есть именно диалектика, ясно из того, что вся «система» строится путем противопоставления неограниченной, творческой, реальной деятельности, с одной стороны, и ограниченной, созерцающей, идеальной — с другой, откуда, через «идеальность преграды»,— «постоянное потенцирование *Я*» до исчерпывающей полноты (о⟨р⟩. с⟨it⟩., 380—387, и в особенности 388—394, где прямо формулировано определение через утверждение отрицания, так как «dieser Fortgang von Thesis zur Antithesis und von da zur Synthesis ist also in dem Mechanismus des Geistes ursprünglich gegründet», 394 [39*], и потому не Гегель — творец диалектического метода, а гораздо раньше него — Шеллинг и даже еще Фихте).

[13] У Канта его интеллигентные категории не выведены диалектически (или выведены узкодиалектически, в том понимании диалектики, которое мы нашли у него выше, в прим. 8), хотя перечислены и зафиксированы правильно (познание, воля, чувство). Фихте дает их точнейшую диалектику (для теоретического, т. е. для познания, основоположение звучит так: «*Я* полагает себя самого ограниченным через не-*Я*»,— о⟨р⟩. с⟨it⟩., 103). Шеллинг ее продолжает, поскольку «теоретический интеллект» также исходит 1) из созерцания (определения) себя ограниченным (399—411), т. е. из ощущения, 2) из созерцания (определения, ограничения) этого ощущения, т. е. из «продуктивного воззрения» (411—427), 3) из созерцания (те же суппозиции) этих продукций, или из «рефлексии» (456—462). Остается она в полной мере и у Гегеля, у которого надо ее искать, конечно, в той стороне Абсолютной Идеи, которая является как субъект, т. е. в т. н. знании (Энциклоп., § 225, и далее — «знание» § 226—232, «воля» § 233—235, с переходом в полный синтез субъекта и объекта в Абсолютной Идее § 235). Та же интеллигентная триада остается, как известно, и у неокантианцев, хотя и опять без диалектического выведения.

[14] Таким образом, рассматриваемая тут категория ***диалектически*** необходима, как бы ни казалась она странной для пошлой интеллигентской психологии. Классическое учение об этом — Plot. VI 9, 4, 7—11. Интересно, что к этой категории — быть может, и невольно — приходит даже такая отвлеченная система, как Наторпа, как только она становится на почву окончательной диалектики,— ср. в «Selbstdarst», 172—174, об «ἄφελε πάντα», об «Erst-und-letzte», о «Mitten-Darin» «Woher-Wohin» [40*], и т. д.).

[15] Диалектика познания делает излишней и вредной всякую ***гносеологию.*** Эта гносеология есть или явная метафизика, уже заранее исходящая из принципиального раскола между знанием и бытием и потому ищущая «границ» познаваемости, или, если

в ней рассматривается знание как такое, вовсе не есть гносеология в обычном смысле слова. Несмотря на многие расхождения моей точки зрения с L. Nelson'ом, я бы указал на его аргументацию невозможности гносеологии (Über das Erkenntnissproblem. Götting., 1908, и доклад, прочитанный в 1911 г. на Интерн. Филос. Конгрессе в Болонье: «Невозможность теории познания», рус. пер. в «Нов. идеях в филос.». СПб., 1913. V 64—92). Проблема теории познания есть проблема объективной значимости нашего познания, или проблема критерия. Но чтобы познать этот критерий истины, мы уже должны обладать таковым. Следовательно, теория познания или не есть учение о критерии, или есть невозможная наука. Так, напр., если искомый критерий утверждается в согласии мыслящих субъектов между собою, то предварительно уже необходимо ***знать***, что это согласие есть критерий истинности их познания; или если критерий видят в ***очевидности***, то предварительно необходимо ***знать***, что очевидные познания истинны, и т. д. (рус. пер., 69—72). Если мы строим гносеологию, мы утверждаем ту или иную опосредствованность всякого познания, поскольку для последнего требуем обоснования. Но это — противоречие: «Ясно, что для того, чтобы достичь истинного познания, мы должны выполнить бесконечный ряд обратных рассуждений, а следовательно, никакое обоснование познания невозможно» (рус. пер., 72). Я могу прибавить к этому, что если познание выставляется как не нуждающееся в обосновании, то тогда нечего и строить гносеологию. Тогда — «первоначально само познание» (74).— Прекрасны рассуждения Гегеля о Кантовой критической философии (Энциклоп., § 40—60). Таким образом, надо дать определение или описание знания в его ***существе***, а не рассуждать о его ***реальности***. Сновидение — также реально и очевидно. И проблема реальности, если она есть, вообще не есть проблема теории познания.

[16] Вместо беспомощного констатирования воли как некоей антитезы разуму, далекого от какой бы то ни было диалектической конструкции у Канта (см. Введение в «Критику практ. раз.»), великолепный диалектический переход от теоретического разума к практическому находим у Фихте через необходимость полагания не-*Я* самим *Я* (в то время как теоретическая интеллигенция представляет не-*Я* уже данным, т. е. через «толчок» («Наукоуч.», 1794 г., ч. III, § 5). Вслед за Фихте прекрасную по диалектической четкости концепцию практического дает Шеллинг (Syst. d. tr. Id. S. W. I 3, 523—527, 532—557). Коген не понимает Фихте, думая, что не-*Я* есть «Korrelat zu Ding und Sache» и что только у него, у Когена, оно есть «Ursprungsbegriff des Ich» [41*], хотя это не мешает ему тут подставлять под это понятие «человека» (Ethik d. r. W. 1921, 210).

[17] При таком понимании органа, конечно, делаются абстрактными как точка зрения исключительно анатомо-физиологическая, так и исключительно психологическая. Живой орган сразу есть и то и

другое. Раз он — фактическая осуществленность интеллигенции, то факт и интеллигенция даны в нем как некое абсолютное тождество. Поэтому изучать его как именно *его*, не разлагая на такие части, в которых он уже теряет свой характер как именно себя, можно только ***символически***. Впрочем, вопрос об этой символике завел бы нас весьма далеко, и потому я сошлюсь просто в виде примера на книгу K. G. Karus, Symbolik der menschlichen Gestalt, herausgegeb. v. Th. Lessing, 1925, где, между прочим, дана и краткая история символики, 58—86.

[18] Типичным образцом непонимания того, что такое воля, является учение знаменитого Вундта. Для него существует или «теория способностей» (в которой он ничего не видит, кроме «обозначения явлений при помощи одного слова»), или «трансцедентная» теория воли (куда он помещает Канта, Шопенгауэра и др., находя у них только учение о несуществующей «абстрактной воле»), или, наконец, психологические теории. Таким образом, по Вундту, о воле можно говорить только или абстрактно-метафизически, или психологически. Разумеется, это не что иное, как жалкая неспособность проникнуть в реальное существо воли, далекое и от «метафизических» абстракций, и от неопределенной суеты психических явлений. Когда мы ставим вопрос, что такое воля, то, конечно, ответ на него может быть только такой же общий и отвлеченный, верный для всех без исключения случаев эмпирической действительности. Но это не метафизика, а диалектика. Любопытна беспомощность и т. н. психологических теорий воли, которые перечисляет хотя бы тот же Вундт. «Интеллектуалистическая» теория, имея ли характер учения о логически-мыслительных актах или характер ассоциационизма (Циген) и сенсуализма (Бен), имеет результатом то, что сводит волю на то, что не есть воля, а интеллект (да и то ущербный). К тому же стремится, собственно говоря, и «эмоциональная» теория самого Вундта, по которому воля — «замкнутая в себе последняя форма» аффекта и чувства, а аффекты и чувства — невыполненная воля. Кроме этого idem per idem [42*] едва ли можно найти у Вундта что-нибудь для определения воли («Осн. физиол. псих.», пер. под ред. А. А. Крогиуса, А. Ф. Лазурского и А. П. Нечаева. СПб., III, 17 гл., § 4).

В настоящей книге я употребляю термины «стремление» и «влечение» — безразлично. Можно, однако, проводить и специальное их разграничение, если не пренебрегать деталями. Именно, стремление, или воля, есть соотнесение себя с инобытием в аспекте становящегося тождества с этим избытком. Значит, тут выдвигается на первый план отождествление субъекта с объектом, которое мыслится как интеллигентно становящееся. Если так, то в свете этого тождества мы можем рассматривать в отдельности то, что именно тут отождествляется. Субъект становится как тождество субъекта с объектом. Значит, в субъекте есть становление его как субъекта и становление его как объекта.

Одно и то же становление одного и того же субъекта, исходя из субъекта как субъекта, есть ***стремление*** и, в развитой форме, воля, но, исходя из субъекта как объекта, т. е. из инобытия, существующего в самом субъекте (так что уже не сам субъект стремится, но что-то иное насильно заставляет его стремиться, хотя и находится в нем самом), есть ***влечение.*** Однако эта дистинкция остается в нашем труде неиспользованной, и мы пока условно отождествляем стремление, влечение и волю.

[19] Тут уместно вспомнить учение Г. Когена, не потому что оно имеет большое значение само по себе, а потому что даже столь неясная мысль и столь спутанная форма изложения, как у Когена, не может отказаться от некоторых эстетических категорий, несознательно заимствуя их в старой «метафизике» и сознательно отвергая их и браня.

1) «Красота есть идея», говорит Коген (*H. Cohen.* Asth. d. r. Gefühls. Berl., I 242) и поясняет: идея — не представление, ибо тогда не было бы расхождения с софистикой; она — не просто понятие, ибо тогда Платон ничем не отличался бы от Сократа; она — и не сущность сама по себе (Wesenheit an und für sich), ибо иначе был бы прав Аристотель в своей критике на нее; она — и не видение, не лик (Gesicht). Она есть ***гипотеза*** и потому не лик, но — «основоположение», «методический фундамент» (ibid., 21, 73—79, 242—243). «Идея есть основоположение прежде всего в том смысле, что она полагает бытию его основание» (244), так что «бытие, следовательно, обусловлено мышлением в познании», и вот почему «Philosophie ist Platonismus» [43*] (245). Красота для Когена есть, следовательно, не больше как «основоположение». 2) Еще один шаг и — Коген у центра всей своей эстетики. «Идея как основоположение означает в последней инстанции ***самость чистого чувства как основоположение*** (das Selbst des reinen Gefühls als Grundlegung)». Это — совершенно оригинальная идея, не сводимая ни на познавательные категории, ни на нравственные идеи. Что такое «чистое чувство», по Когену? Несмотря на все расхождение с «романтизмом», Коген все-таки говорит следующее. Надо исследовать сознание не только в отношении к порождаемым им предметам, но и в ***отношении к самому себе*** (Verhalten zu sich selbst), ибо только тут и достигается подлинное единство сознания (86). «Внутреннее поведение сознания в себе самом, пребывание в себе, удержание себя на собственной деятельности, покой и успокоение в этой деятельности, самодовление в этом собственном поведении, без выхода из себя и без стремления за пределы себя, чтобы достигать того или иного предмета как содержания вне собственной сферы в себе покоящейся деятельности, будь то для познания или для воли,— эта автаркия только и может одна привести к самостоятельности эстетического сознания, к открытию и доказательности его новизны и своеобразия» (97). Так Коген, подобно Канту и Шеллингу (а в конце концов и Плотину), приходит к объединению теоретического и

практического разума в ***чувстве***, к объединению природы и свободы, т. е. к самодовлению субъекта, когда он сам полагает себя и свой объект. 3) Но пойдем далее. По Когену, чувство само по себе еще не вскрывает сущности эстетического сознания. Он различает «Bewusstheit», темное, неоформленное сознание, и «Bewusstsein», сознание, имеющее в себе четкую содержательность. Если мы полагаем, что прекрасное есть самость чистого чувства и самость чистого чувства есть та модификация сознания, которая характерна именно для эстетического предмета,— то ***не может быть никакого бессознательного эстетического чувства.*** Чистое чувство есть четкое содержание, появляющееся в результате объединения теоретической и практической сфер, необходимости и свободы. Стало быть, Коген утверждает новое ***основоположение***, новую ***идею*** — на основе чувства. Тогда только достигается его чистота (121—125). Но Коген не доволен и этим. 4) Подобно тому, как у Плотина красота есть чистый эйдос, соотнесенный, однако, с меоном, в результате чего эйдос оказывается смысловой ***энергией*** (в «Античн. косм.» я доказал, что аристотеле-неоплатоническое учение об энергии есть учение о выражении,— стр. 367—386), и Коген вдруг вводит такую категорию, которую очень трудно было ожидать от него и которую и сам он, по-моему, не вполне усвоил и осознал. Именно, он говорит, что чистое чувство есть некое ***выразительное движение*** (Ausdrucksbewegung), освобожденное от натуралистического толкования. Обычно тут имеют в виду преимущественно внешнюю форму, но Коген утверждает, что в этом понятии важно именно внутреннее, находящееся в корреляции с внешним. Выражению соответствует не «впечатление», но «первоисточник внутреннего». Из «внутреннего» возникает движение к «внешнему», и потому движение это порождает и самое выражение. Эта проблема не имеет ничего общего с психологией, для которой всякое выразительное движение есть предмет ощущения. Ощущение — везде одинаково. Гораздо важнее проблема и понятие движения в чистом познании, где выражение и движение даны как чистое порождение (*Cohen* 125—128). В искусстве всегда нечто ***сообщается.*** Движение — «основная деятельность сознания» (130); «движение должно быть чистым порождением», как в физике, так и в искусстве (131), не подражанием иному, но именно самостоятельным порождением (131—132). Примененная к понятию чувства, эта категория наконец-то и разрешает первоначальное задание мыслить красоту как идею в смысле принципа и основоположения. Чисто смысловое движение, движение как чистое порождение, будучи движением ***чувства***, и есть тот «принцип происхождения», без методического приложения которого к сфере чувства мы не могли бы, по Когену, и получить настоящего трансцедентального рассмотрения сферы прекрасного и искусства (133). Ведь «основоположение есть только задача, которой, однако, имманентно решение, и это основоположение есть задача, которая ставится

систематикой культуры». «Поэтому такая задача есть основоположение» (248). Эта задача ставится непрерывно и бесконечно. В ней — возможность, чистая возможность ее выполнения и принцип всех подчиненных категорий прекрасного (249). И вот, выражение, выразительное движение и создает для эстетики эту задачу, эту возможность, это основоположение.

Мы видим, что Когену удалось подметить несомненную связь категорий «чувства» и «выражения», равно как и сущность каждой из них в отдельности. Логическая ли и методическая проницательность или собственный эстетический опыт был этому причиной, но нельзя Когену отказать в правильности этих построений, несмотря на полное отсутствие диалектики и постоянную темноту языка. Как и везде, мы предпочли все эти категории ***диалектически вывести*** и не остаться в пределах простого описательного констатирования.

[20] Кант — «Критика способн. сужд.», VI—VII главы Введения — дает концепцию чувства на правильном диалектическом месте, но без малейшего намека на осознанный диалектический метод. (Интересный материал по истории докантовского понятия чувства у A. Bauemler, Kants Kritik d. Urteilskr. Halle, 1923, 108—140.) Это восполняет Фихте в «Наукоуч.» 1794 г. при переходе от практического *Я* к абсолютному (III ч., § 8—10). Еще яснее у Шеллинга — в учении о том, как *Я* сознает «первоначальную гармонию субъективного и объективного» (Syst. d. tr. Id., 605—607), и в дальнейшей дедукции художественного продукта в связи с понятием гения. Завершение и, быть может, наиболее яркое диалектическое учение о «чувстве» находим у Шлейермахера. Не что иное, как «чувство», выводит и Гегель (как синтез теоретического и практического) в учении об «осуществленном благе» (при переходе к Абсолютной Идее — Энциклоп., § 235—237).

После этого только невежеством в отношении изучаемого предмета можно объяснить слова Н. Грота: «Все представители этого направления, начиная с Фихте и кончая Гегелем, более или менее смешивали чувствования с ощущениями, определяя чувство самыми туманными формулами, составлявшимися из условных абстрактных терминов, имевших значение только для каждого приверженца школы в отдельности, и наконец объясняли природу чувства одними лишь произвольными метафорами, прикрывавшими неспособность к более реальному толкованию» («Психология чувствований». СПб., 1879—1880, 307). В отличие от немецких идеалистов, Коген опять оказывается неспособным дать диалектику чувства, хотя, следуя кантианской традиции, и дает ему описательно правильное место (ср. выше, прим. 19).

Наконец, психологи все сделали, чтобы запутать и даже воспретить анализировать чувство в его существе, хотя сами оказались в этой области наименее плодотворными, даже в количественном отношении. Если воспользоваться классификацией тео-

рий, предложенной у O. Külpe, Vorles. üb. Psychol., herausgb. v. K. Bühler. Lpz., 1922 [2], 289—291, то получатся теории гетерогенетические и автогенетические. Первые, с точки зрения феноменологии и диалектики, конечно, должны быть отброшены до всякого их рассмотрения. В самом деле, если чувство не есть чувство, то зачем нам изучать это «чувство»? Эти теории, по Кюльпе, бывают 1) сенсуалистическими (когда *a.* чувство есть в основе отдельное ощущение или *b.* ощущение при помощи органов чувств) и 2) интеллектуалистическими (когда *a.* чувство есть представление или *b.* мысль). Ясно, что эти теории должны были бы попросту изгнать самый термин «чувство». Не лучше и автогенетические теории, которые, по Кюльпе, суть или 1) физиологические, т. е. *a.* периферические и *b.* субкортикальные, или 2) психологические, т. е. *a.* выходящие из учения о представлении и *b.* из учения о состояниях *Я*, или, наконец, 3) психофизические, т. е. *a.* «анатомически локализирующие» и *b.* «функциональные». Все эти «автогенетические» теории суть теории не чувства, но в лучшем случае тех или иных фактических процессов протеканий чувства. А для этого уже надо знать, что́ такое чувство само по себе. Если вы не знаете, что́ такое чувство само по себе,— как же вы сможете наблюдать его в физиологии, анатомии, психологии и т. д.? Психологи хотят узнать о чувстве из фактов, а сами уже оперируют готовым понятием чувства, так как изучают они не сапоги и не свиные хрящики, а именно чувства. Если вы не знаете, что такое чувство, и только еще хотите узнать об этом из фактов, то почему вы начинаете с анализа некоторых весьма определенных фактов и углубляетесь в одну специальную и определенную область, а почему не изучаете сапоги и свиные хрящики? Ясно, что, подходя к ***фактам*** чувства, вы уже знаете, что́ такое чувство ***само по себе***, по своему *смыслу*, и какие именно факты к нему относятся. И вот этот-то сам собою разумеющийся смысл чувства, взятого как такое, я и пытаюсь определить в своем изложении. Конечно, этот «смысл» также воспринимался мною ***фактически***, так как я должен был родиться, быть живым, иметь глаза и уши, жить в таких-то годах и т. д. и т. д., чтобы узнать этот смысл. Но от этого учение о чувстве в его простом и общем смысле отнюдь не стало психологией, так как и всякая наука строится кем-то, когда-то, при помощи определенной фактической затраты психической энергии. Иначе математика, физика, химия и всё вообще на свете станет только одной психологией. Тем не менее до последнего времени царит эта узкая, то абстрактно-эмпирическая, то абстрактно-словесная и метафизическая психология, и до последнего времени приходится психологам, говоря о чувстве, сводить его на не-чувство, как, напр., это делает G. Störring, Psychol. d. menschl. Gefühlsleb. Bonn, 1922 [2], 16—17, сводя его на то или иное состояние органов ощущения.

[21] Можно давать самые разнообразные классификации и разделения интеллигенции, и история философии и психологии полна

ими. Я обращу здесь внимание еще на две системы, которые могут иметь некоторое значение.

Первая, это — античное разделение на мыслительную сферу, аффективно-волевую («раздражительную» — θυμοειδές), и «вожделетельную», или «пожелательную» (ἐπιθυμητικόν). Это разделение хорошо тем, что оно не есть разделение психологическое. Но оно также и не этическое, и не этически-метафизическое, как это обычно думают (напр., *E. Zeller.* Philos. d. Gr. Lpz., 1922. II 1 [5], 848). Это разделение — диалектическое. Ум — главная и центральная сфера. Бог у Платона создает не всю душу, но лишь ее бессмертную часть (Tim. 41 слл.), которая потом вступает в диалектическую связь с материей, образуя «душу». Главнейшие тексты об уме — R. P. 438d, 439d, 580d, 581b; Tim. 69e, 70 слл., 72c; Politic. 309c; Phaedr. 253d, 246a. Ум, стало быть, утверждает себя в инобытии, переходя в «душу» (заметим, что в платонизме не ум в душе, но душа в уме, не душа в теле, но тело в душе, ср. Plot. V 5, 9), и тем самым превращается в некую аффективно-волевую энергию, где действует т. н. θυμός [44*],— R. P. 375b, 439e, 440d, 441a, 581ab; Tim 70a; Phaedr. 246b, 253d слл. Обратное состояние ума, когда он, переходя в инобытие, не утверждает себя в своем активном самополагании, но захватывается самим инобытием, так что его утвержденность в инобытии есть его побежденность и побеждаемость инобытием, то тут действует ἐπιθυμία [45*],— R. P. 580d, 436a, 439d; Tim. 69d, 70d; Phaedr. 253e слл. Таким образом, платоническая трихотомия есть разделение всецело ***диалектическое***, и потому оно ничего общего не имеет ни с психологией, ни с этикой, ни с метафизикой, хотя эти последние и должны с ним считаться. Ум имеет свои ощущения, чувства, волевые акты, равно как и эпитюмия также имеет свои мысли, чувства, желания. Такой же диалектический характер имеют в платонизме и более дробные деления «душевных способностей». Так, напр., доксическое знание не есть просто представление, которое можно было бы психологически отличать от мышления. Докса — это определенная диалектическая ступень сознания, содержащая в себе и восприятия, и представления, и суждения (об этом недурно у J. Wolff, Die platonische Dialektik. Z. f. Phil. u. philos. Kr. N. F. Bd 64). Таким образом, спор ученых о том, две или три части содержит душа по учению Платона,— является недоразумением. Ясно, что и две, и три, смотря по точке зрения.

Вторая «классификация», на которую я обратил бы внимание, принадлежит Фр. Брентано. Ее следует упомянуть потому, что она хочет быть чисто интенционалистической и зависеть исключительно от фиксируемой в душевных актах предметности (*Fr. Brentano.* Psychol. v. empirisch. Standp. Lpz., 1874. I 257—260). Однако самое разделение на представление, суждение и любовь (ненависть) не содержит в себе диалектической четкости, потому что, как ни различны представление и суждение (учение Брентано об этом, 266—298, в большинстве пунктов совершенно неопро-

вержимо), все же они относятся к одной сфере (именно конст руируют предмет), а «воля» и «чувство», как они ни похожи одно на другое (их объединяет наличие инобытийно-алогической стихии), все же само направление их конструкции — противоположное (в чувстве инобытийно-алогический поток направляется вовнутрь и не растекается вовне). Разумеется, интенционализм сам по себе отнюдь не исключает других разделений, и жаль, что Брентано их не использовал.

[22] История философии знает, по крайней мере, три весьма обстоятельных концепции мифа.

Первая принадлежит Проклу, который, завершая тысячелетнее развитие греческой философии и религии, дает диалектику всей греческой мифологии. Материалы по этому вопросу — в «Античн. косм.», 265—275 и в особ. 274—275; необходимо также для усвоения учения Прокла о мифе — стр. 333—337, 352, 522—528.

Другая концепция принадлежит Шеллингу, отвергающему поэтическое (Einl. in d. Philos. d. Myth. S. W. II 1, 1-я лекция), аллегорическое, или евгемеристическое, моралистическое, физическое, космогоническое, философское и филологическое толкование мифа (2-я лекция), также историческое в разных смыслах (3-я лекция) и ложное религиозное (4-я лекция). Миф должен быть истолкован сам из себя (6-я лекция), так как он содержит в себе свою собственную мифическую необходимость, вследствие чего мифология оказывается необходимым теогоническим процессом (8-я лекция). Конструктивно-логически Шеллинг весьма близок к нашей диалектике мифа, так как он привлекает сюда четыре «причины» Аристотеля, давая им диалектическое истолкование. «Материальная причина» есть «возможность» бытия, или «бытие-в-себе»; «действующая причина» есть «необходимость», или «бытие-вне-себя», «целевая причина» есть «долженствование», или «бытие-при-себе» (лекц. 16—17). Поскольку и сам Шеллинг связывает это явление с диалектикой «предела» и «беспредельною» в Plat. Phileb., можно сказать, что эти три «причины» в Шеллинговом истолковании совпадают в своем единстве с нашей категорией «эйдоса». Первый момент есть отвлеченная заданность, аналогичная понятию ὄν [46*] у Прокла, см. «Античн. косм.», 384, об общем как принципе; второй — внутри-эйдетическое «выступление», Procl. inst. theol., § 29—39 — перевод в «Античн. косм.», 81—85; и третий есть, очевидно, νοῦς [47*] в смысле третьего члена умной триады у Прокла, «Античн. косм.», 522—528. Но тут еще нет «символа». Эйдос должен оформиться заново, в новой алогической модификации. Это и достигается у Шеллинга в учении о «четвертой потенции», которую он именует вслед за Аристотелем «эйдосом», или «чтойностью» (конец 17-й и 18-я лекция). Таким образом, то, что я называю эйдосом, есть три первые потенции Шеллинга, а то, что я называю символом, есть четвертая потенция Шеллинга, или эйдос в его пониманнии. На-

конец, рассуждения о душе в 18-й лекции есть аналог нашей интеллигенции. В итоге, значит, наше учение о мифе есть, в сущности, учение и Шеллинга; и интересно, что мы пришли к нему независимо от его предпосылок и терминологии, в чем нельзя не видеть косвенного доказательства правильности нашей конструкции.

Третья концепция, родственная нашей, принадлежит Кассиреру. Кассирер не понимает диалектики Шеллинга и сводит ее на натуралистическую метафизику, в которой как будто бы теогонический процесс вполне равносилен антропогоническому процессу в «этнической психологии» (*E. Cassirer*. Philos. d. symbolischen Formen. II T. Das mythische Denken. Berl., 1925, 14). Однако он тоже отбрасывает всякое аллегорическое, куда он относит также физическое и евгемеристическое толкование мифа, и пытается дать, в согласии с Гуссерлем, миф в его «логически-понятийной функции», или «критическую феноменологию мифического сознания» (II, 18). Миф как форма ***мысли*** характеризуется в сравнении с миром науки полной и принципиальной неразличимостью истинного и кажущегося (47—48), представляемого и действительного (48—51), образа и вещи (51—53) и вообще идеального и сигнификативного, в результате чего имя есть не просто «Darstellungsfunktion», но в слове и в имени, «in beiden Gegenstand selbst und seine realen Kräften enthalten» (54); имя не выражает внутреннее существо человека, но «ist geradezu dieses Innere» [48*] В смысле причинности миф, по Кассиреру, есть полное слияние причинно-следственного ряда с самими вещами, почему основной закон мифической причинности есть «post hoc ergo propter hoc» [49*] (60), и нет тут вообще различия между существенным и случайным. Отношение целого и части для мифического сознания характеризуется исключительно принципом «pars pro toto» и сплошным «Ineinander» [50*] того и другого (66). Кассирер формулирует и тот общий принцип, который модифицирует категории мира математического естествознания на категории мифические. Это — «Konkreszenz oder Koinzidenz der Relationsglieder» [51*] (83). Рассматривая далее миф как «форму созерцания», Кассирер изображает мифическое пространство — как конечное, неоднородное, неотделимое от наполняющих его вещей и процессов (107—120), время — как «Ur-zeit» [52*] в смысле Шеллинга (Einl. in d. Philos. d. Mythol. II 1, 182), варьируемое в зависимости от содержательной наполненности (тут интересные анализы концепции времени в древних религиях, 150—174), число — как индивидуально-вещную и магическую силу (174—188). Весьма интересен, наконец, и анализ у Кассирера мифа как формы жизни в связи с учением о *Я* и душе (191—215), о мифическом самочувствии вообще (216—269) и о культе и жертве (270—285).

У нас общее с Кассирером учение о символической природе мифа и об его интеллигентной стихии. Отличаемся же мы во мно-

гом, и прежде всего в том, что вместо функционализма Кассирера выставляем диалектику. Это приводит к тому, что все антитезы мифа (кажущееся и истина, внутреннее и внешнее, образ вещи и сама вещь), сливаемые в нем в одно тождество, имеют одну и ту же диалектическую природу: именно все это есть тождество логического и алогического, лежащее в основе символа. Если прибавить к этому интеллигенцию, то структура мифа налицо. Таким образом, небрежение к диалектике мстит у Кассирера нечетким распределением отдельных мифических категорий. Оно приводит также к игнорированию перво-единого, без которого символ немыслим, к уродливой «диалектике мифического сознания», состоящей из констатирования трех основных этапов — мифа в собственном смысле, религии и искусства,— так что получается, что религия есть противоборство элементов (напр., внутреннего и внешнего), лежащих в мифе как нечто единое и тождественное, а искусство есть будто бы примирение этого противоборства (289—320) и т. д. В общем итоге, однако, исследование Кассирера есть после Шеллинга чуть ли не первая работа, серьезно относящаяся к мифу и видящая в нем его собственную, ни на что иное не сводимую, чисто мифическую же необходимость.

Наконец, необходимо сказать, что Абсолютная Идея Гегеля есть также не что иное, как миф в нашем понимании этого слова, ибо она есть прежде всего тождество «субъекта» и «объекта», «знания» и «жизни» (Энциклоп., § 236—237) с одним, может быть, отличием: именно, что у Гегеля она мыслится как положенность и утвержденность,— так что Абсолютную Идею лучше отождествить с понятием «личности».

Кроме всего этого отмечу еще две замечательные концепции мифа, которые безусловно должны быть приняты во внимание при построении теории мифологии. Это — *Fr. Creuzer*. Symbolik u. Mythologie d. alter Völker. 1810—12 [1]. 1820—24 [2]. 4 Bd. Другая концепция принадлежит Зольгеру (Ästh., 136—156), различающему «символ» и «аллегорию» (см. ниже, прим. 61) и соединяющему первый — с «мифическим», вторую же — с «мистическим».

[23] Учение платонизма о символе см.: «Античн. косм.», 333—337, ср. 321—331 и почти любую проблему ума (напр., «имени», «вечности», «энергии» и т. д.); все эти проблемы — символические.

То, что я называю символом, очень часто носит в истории философии совершенно особое наименование. Так, в специальном исследовании об Аристотелевой «чтойности» («Античн. косм.», прим. 214) я показал символически-предметную структуру, обозначаемую этим термином. Сюда относится и то, что Шопенгауэр называет «идеей» в отличие от «понятия» (ср. его «Мир как воля и представление», I, § 49, также 31—34 и II, гл. 29,— учение о художественной природе идеи, напрасно принижаемое и игнорируемое критиками, как и многое другое в Шопенгауэре), в то время как то, что он называет символом (§ 50 I тома, где символ

есть «незаконный вид аллегории», в котором «знак и означаемое связаны друг с другом совершенно условно в силу положительного случайного установления»), очевидно, совсем не относится к нашей терминологии. Насквозь «символична» Абсолютная Идея Гегеля, как возникающая в результате тождества «субъекта» и «объекта». Насквозь «символичен» Шеллинг. Даже Коген в своем учении о «выразительных движениях» как «чистых порождениях» не уберегся от явного символизма (ср. выше, прим. 19).

Так как я предлагаю историю понятия символа в другом своем исследовании, то тут я ограничусь лишь перечислением главнейшей литературы и указанием на Шеллинга и Кассирера. Шеллингу принадлежит замечательная по ясности и глубине концепция символа (Philos. d. Kunst, § 39 и др.) с весьма важным различением схемы, аллегории и символа (см. у нас ниже, прим. 61). Кассирер дает хорошие методы перехода от категорий математического естествознания к символу при помощи понятия «знака». Символы для него не «Eindrücke», но «reine geistiger Ausdruck», в котором тонет различение «mundus sensibilis» и «mundus intelligibilis» (o⟨p⟩. c⟨it⟩., I 19) и возникает «eine neue geistige Articulation» [53*], ничего не имеющая общего с каким-нибудь субъективным произволом (20). Кант, по Кассиреру, говорил лишь об абстрактных формах, а символическая форма предполагает «mundus ectypus» [54*], отвергаемый Кантом (49—50). Сведения по истории понятия символа можно найти у Joh. Volkelt, Symbolbegriff in der neueren Ästh. 1876, а также в весьма недостаточном виде у M. Schlesinger, Geschichte des Symbols. Berl., 1912, 63—182. Для понятия символа интересны, кроме того, след. работы: *Fr. Creuzer*. Symbolik u. Mythologiè. I — IV. Joh. Voss, Antisymbolik. 1824. *R. Hamann*. Das Symbol. 1902. *L. Platzhoff-Lejeune*. Das Symbolische. 1902. *A. Hompf*. Symbolgattungen. 1904. *E. Baes*. Le Symbole et l'Allegorie. 1900. *Th. Schaefer*. Über die Bedeutung der symbolischen Kultusformen. 1909. *W. Robert*. Das ästhetische Symbol. 1906. *B. Rüttenauer*. Symbolische Kunst. 1900.

[24] Нечего и говорить о том, что такое определение личности не имеет ничего общего с психолого-физиологическими учениями о том же самом предмете. Если искать историко-философских аналогий этому понятию, то я бы привлек сюда прежде всего неоплатоническое учение об ***уме*** как некоем духовном средоточии, содержащем в себе в виде потенции и всякую телесную осуществленность или прямо содержащем ее саму. Тут ясно проведена, особенно у Прокла, мифолого-интеллигентная природа ума и души. Из метафизиков Нового времени понятие личности трактовалось лишь весьма немногими как понятие мифологическое и символическое, и подчеркивалась тут чаще всего, что и понятно, сторона интеллигентная — в том понимании этой интеллигенции, какое свойственно данному мыслителю. Наша формула выгодно отличается полнотой и краткостью. Так, в сравнении с Лейбни-

цем, она во многом выигрывает и в полноте характеристики, и в особенности в диалектической конструктивности. В. С. Серебренников дает «общее учение» Лейбница о душе человека в следующем виде («Лейбниц и его учение о душе человека». СПб., 1908, 206—228): она есть единица, сила, индивидуальная субстанция, индивидуальное зеркало мира, образ Бога. Все эти определения даны у нас богаче и яснее. Чаще всего философы ограничиваются какой-нибудь одной стороной. Так, по Канту, личность есть «свобода и независимость от механизма всей природы» («Кр. практ. раз.»). Фихте отождествляет личность с самосознанием. По Лотце, душа есть субстанция (*Д. П. Миртов.* Учение Лотце о духе человеческом и духе абсолютном. СПб., 1914, 77—89) и идея (там же, 89—98). Полнее всего, быть может, содержится это понятие у Гегеля и Шеллинга, но часто под совершенно особой терминологией. Так, если Абсолютную Идею Гегеля (тождество субъекта и объекта) мыслить осуществленною в инобытии, то это и будет то, что выше у нас названо личностью. Сюда же — рассуждения о «свободном духе» в «психологии» (Энциклоп., § 481—482). С обычным философским представлением о личности меня разделяет учение о личности как о ***телесной*** осуществленности. Этот момент промелькивает только в натуралистически-психологических учениях о физических основах темперамента и характера — учениях, которые сейчас не имеют к нам никакого отношения. Многому можно научиться в этом отношении у Лотце и Тейхмюллера, хотя на каждом шагу здесь подстерегает психологизм и субъективистическая метафизика, в которую так легко свалиться. Если прав, напр., Я. Озе, что у Лотце «неразрывная личность не состоит в каком-нибудь мистическом соединении или слиянии души и тела, а имеет свою основу исключительно только в душе» («Персонализм и проэктивизм в метафизике Лотце». Юрьев, 1896, 151),— а он именно прав,— то учение Лотце о личности требует исправления. Гораздо чище в этом отношении персонализм Тейхмюллера, сумевшего четко увидеть все недостатки учений, сводящих личность то на мышление самого себя (Гегель), то на волю (Шопенгауэр), то на атом, или монаду (Гербарт и Лейбниц и др.), ср.: *Г. Тейхмюллер.* Действительный и кажущийся мир, пер. Я. Красникова. Каз., 1913, 27—34. Учение об интеллектуальной интуиции понятия «бытия» (57—68) приводит его к определению бытия в виде «бытия в связке» (Was), бытия как существования (Das) и бытия как субъекта, *Я* (61—75), что́ далее диалектически закрепляется как синтез идеального и реального в сущности (76—107). Если принять во внимание дальнейшие (далеко, впрочем, не всегда разделяемые мною в деталях) учения Тейхмюллера о самосознании, о семиотическом познании, о роли категории «ничто» и т. д., то можно сказать, что его персонализм, в общем, довольно близок к моему раскрытию понятия личности. Хорошее изложение персонализма Тейхмюллера — у Озе, там же, 185—245, а равно у Е. Боброва,

«Бытие индивидуальное и бытие координальное». Юрьев, 1900, 102—134 (ср.: *его же* — «О понятии бытия. Учение Г. Тейхмюллера и А. А. Козлова». Каз., 1898; «Из истории критического индивидуализма». Каз., 1898; «О самосознании». Каз., 1898).— Для целей эстетики важно то, что, поскольку «художественное» не есть просто «эстетическое», но есть фактическая осуществленность эстетического, постольку каждое художественное произведение и, следовательно, отдельные составные части его суть ***личности.*** Как ни странно такое словоупотребление, но, по-моему, еще более странно не видеть и не чувствовать того несомненного одухотворения и той жизни, которые неудержимым потоком излучаются из каждого произведения искусства. Это мы говорим отнюдь не в переносном смысле. Искусство действительно живо или, точнее, есть жизнь личностей. Пусть даже мы имеем музыкальное произведение: это, правда, есть жизнь не всей той личности, как мы ее мыслим в предельном завершении, но это жизнь — ***чисел*** (как это я доказываю в своем сочинении «Музыка как предмет логики». М., 1927); однако и числа и их временная стихия даны в музыке именно как жизнь, как живые существа и организмы — точнее, как личности.

[25] Итак, мы имеем сначала эйдос. Чтобы понять, что такое энергия и потенция, будем рассуждать так (и сейчас я дам формулу более обстоятельную, чем в основном тексте). Аристотель, которому принадлежит первая яркая концепция этого учения (изложенная мною в «Античн. косм.», стр. 373—386), различал в понятии δύναμις — potentia и possibilitas. Первое — мощность, фактическая и эмпирическая способность вещи стать иною, в зависимости от тех или иных причинных условий. Второе — ***смысловая***, а не фактическая возможность, зависящая от тех или иных, опять-таки смысловых условий. Итак, остановимся на этом последнем понимании. Тут, стало быть, идет речь о смысловой возможности эйдоса стать другим эйдосом. Однако ясно, что такому понятию потенции коррелятивно понятие ***энергии.*** Раз нечто может быть, то, следовательно, можно мыслить и его самого — в результате этой возможности. И подобно тому как потенцию мы не мыслим как вещное и причинно-натуралистическое обстояние вещи, подобно этому и энергию Аристотель запрещает трактовать как движение. Это — не движение, а смысловая картина движения, т. е. движение, конструирующее саму сущность («Античн. косм.», 376—377). Но зачем Аристотелю понадобились эти понятия потенции и энергии, если у него уже есть понятие формы, эйдоса? Оказывается, потенция и энергия не есть просто эйдос. Это есть то, что предполагает некое функционирование эйдоса в той или иной иноприродной среде. Энергия эйдоса, как я доказываю в своем цитируемом сейчас исследовании, есть ***выражение*** эйдоса, соотнесение его с инобытием, логически оформляющее функционирование в среде алогической. Потенция и энергия есть, таким образом, понятия динамические, динамические в смысло-

вом отношении. Они осмысленно организуют эйдос, конституируют его. Потенция есть как бы только голая заданность, отвлеченная мыслимость, чистая возможность. Это — как раз то, что неокантианцы называют такими словами. Это — «метод», «закон», «принцип», «проблема». «Идея» Когена, в качестве чистой «гипотезис», есть не эйдос Платона и Аристотеля, а именно δύναμις, потенция. Энергия есть становление этой «возможности», осуществление этого «принципа», решение этой «проблемы» — конечно, становление, осуществление и решение — чисто смысловые же. Эйдос, наконец, есть «ставшее», «осуществление», «решение», смысловой результат этого становления — не ставшее в виде «вещи», «факта», но именно ***осмысленно*** и в смысле ставшее, ***выраженное***, символ. Так можно было бы понять Аристотеля.

Но Аристотель — только начало длинного историко-философского пути этих понятий. Я не буду вскрывать эту историю даже частично, а скажу только несколько слов о завершительном этапе этой эволюции, о понятии потенции и энергии в неоплатонизме, и в частности у Прокла. Неоплатонизм (ср. изложение учения Плотина об энергии в «Античн. косм.», 367—373) вообще отказывается от феноменологического монизма Аристотеля. Идея, «чтойность», Аристотеля тут конструируется ***диалектически***, и потому принципы «логические» и «алогические», «идеальные» и «реальные» получают здесь самостоятельное функционирование. Отсюда вытекает необходимость раздробить «чтойность» на неподвижно-идеальный лик и форму и на форму, получающуюся в результате ***становления*** этой формы в инобытии, погружение в меон в целях самовыражения. Стало быть, есть эйдос как таковой, некая смысловая цельность вне вещи, и есть меонально ознаменованный эйдос, получившийся в результате действия «инобытия», «материи». Но тогда триада: потенция — энергия — эйдос — применяется отдельно к чистому эйдосу и отдельно к материальной вещи. На этой стадии стоит Плотин, именующий первый ряд потенцией и энергией, второй — потенциально-данным и энергийно-данным (δυνάμει ὄν и ἐνεργείᾳ ὄν в отличие от δύναμις просто и ἐνέργεια просто). Прокл эту схему детализирует дальше. Взявши умную триаду: потенция — энергия — эйдос, он прибавляет к ней триаду — тоже пока еще умную, еще не чувственную и не материальную, но получающуюся в результате функционирования третьего начала тетрактиды, т. е. в результате ***выразительных*** функций эйдоса. Отсюда, первая триада говорит о ***внутри***-эйдетическом становлении и организации (от простой заданности в потенции мы приходим к эйдосу как законченной целости и структуре), вторая же — о вне-эйдетическом становлении эйдоса, т. е. об его выражении алогическими средствами (и тут от простой отвлеченной структурности эйдоса мы приходим уже к его парадейгмо-демиургийному функционированию как символа). Символ оказывается у Прокла новым эйдосом, «ставшим» в

результате «демиургийного» становления первого отвлеченного, хотя и структурно-целостного, эйдоса, оказавшегося здесь уже «парадейгмой».

Наш анализ понятия энергии предполагает, следовательно, эволюцию этого понятия до Прокла включительно. Понять эти важнейшие учения можно только после внимательного штудирования моего исследования («Античн. косм.»), и в особенности всех мест, относящихся к Проклу.— Из новейшей философии родственные построения я нахожу у Шеллинга в его сложном учении о потенциях. Потенции Шеллинга, говоря вообще и не вникая в детали, есть иначе учение об энергии. Я приведу — Ideen. S. W. I 2, 66—67, об идеальных и реальных потенциях, Weltalter I 8, 309 слл., о мировых эпохах как потенциях, Philos. d. Myth.— см. наше прим. 22. Весьма важно отдавать себе полный отчет в принципиальной важности и серьезности понятия энергии. Это — то понятие, которого необходимо требует апофатизм, если он не хочет остаться простым агностицизмом. Так как апофатизм оправдан только в виде символизма, то все, что ни познается в сущности, есть ее ***энергия***, хотя через энергию мы утверждаем и саму сущность. Сущность дана только в свете своих энергий, но, имея эти энергии, мы через них ***отличаем*** сущность от энергий. Поэтому три перво-начала диалектики, не будучи ни в каком смысле энергией (это сущность, а не энергия), даны нам только через энергийное излучение и в энергиях. В свете энергии и все, что есть в сущности, дано энергийно. Так, Прокл, построивши свою отвлеченную диалектику одного, многого, сущего, становления и т. д., потом начинает понимать все эти категории как ***мифы***, вернее, как моменты мифа и толковать как те или иные реальные греческие божества. Так и Шеллинг, взявши аристотелевское учение о четырех формах и давши его диалектику, понимает их как потенции, необходимые в общем мифологическом процессе. Энергия, таким образом, есть необходимая категория того мировоззрения, которое живет как апофатикой, так и символикой и объединяет их, при всей их раздельности, в одной неделимой и самотождественной точке.

[26] Имени посвящен мой специальный трактат: «Философия имени». М., 1927. В истолковании имен я следую платоновскому «Кратилу» в понимании его Проклом в специальном комментарии на «Кратила» (главнейшее отсюда изложено мною в «Античн. косм.», 321—331). Этой традиции следуют: Гегель (Энциклоп., § 458—464), отождествляющий имя с вещью, как она представляется (§ 462); Шеллинг (Philos. d. Kunst, § 73), присоединяющийся к воззрению, по которому «das Wort oder Sprechen Gottes betrachtete man als den Ausfluss der göttlichen Wissenschaft, als die gebärende, in sich unterschiedene und doch zusammenstimmende Harmonie des göttlichen Producierens» (483), так что «die Sprache als die sich *lebendig* aussprechende unendliche Affirmation auf ewige Weise liegt» (484) [55*]; В. Гумбольдт (О раз-

личии организмов челов. языка. Пер. Белярского. СПб., 1859), по которому язык — орган внутреннего бытия, даже само бытие, постепенно познаваемое (4), творящая природа (8—9), истинное творчество и таинственное действие сил духа (12—13), действие силы духа в выражении мысли (40) и т. д. и т. д.; Конст. Аксаков, по которому «язык есть необходимая принадлежность разума, конкретно явившего, выразившего обладание природою через сознание и только через это обладающего ею», так что «язык — это существо человека, это — человек самый» (Полн. собр. соч. М., 1875. II 321), и «слово есть сознание, слово есть человек» (I, стр. III), «слово и человек — одно», оно — там, где «является возможность нового бытия, вне материи, бытия в идее понимаемой» (1 стр.), и, стало быть, «слово есть ***выражение*** сознания, без которого сознание невозможно» (3), «это природа, дух, жизнь, все бытие, но сознанное и действительно живущее в сознании и потому новое бытие» (4); А. Потебня, развивший замечательное учение о взаимоотношении мысли и языка, если освободить его от ненужных психологистических привнесений, и утверждающий, что «слово есть самая вещь» (Мысль и язык. Харьк., 1913, 144), что «язык есть средство не выражать уже готовую мысль, а создавать ее» (141), что оно — орган самосознания, начало, организующее понимание вещи, и т. д. и т. д; в значительной мере Гуссерль своим учением о «чистой грамматике» (Logische Unters. 1913. II. гл. 3), с некоторыми поправками: *A. Marty.* Unters. zur Grundl. d. allg. Grammat. u. Sprachphilos. Halle, 1908. I § 21; и, наконец, Э. Кассирер, давший систематическую феноменологию языка на основе объективно-структурального его анализа, где «der Name einer Sache und diese selbst sind untrennbar mit einander verschmelzen»[56*] (Philos. d. symbol. Form. Berl., 1923, I 21), так что далеко отшвыриваются всякие теории «ассоциаций», «репродукции» и проч. и слово рассматривается как средство и условие самосознания, откуда «основная функция значения еще до полагания отдельного знака была уже налицо и была действенна, так что она не создается впервые в этом полагании, но только фиксируется, только применяется к отдельному случаю» (41). В имени самое важное — то, что оно является энергией сущности вещи; следовательно, оно несет на себе и все интеллигентные, мифологические и личностные функции вещи. Поэтому имя — не звук, но сама вещь, данная, однако, в разуме. От этого она отнюдь не перестает быть реальной вещью. Ясно, кроме того, что только при таком понимании имени можно обосновать общение субъекта с объектом. Если имя — только звук, то звук существует сам по себе, а вещь — сама по себе, и потому, сколько ни повторяй эти звуки, они никуда не выйдут за пределы субъекта. Если же имя воистину ***обозначает*** нечто, то, значит, ***по имени*** мы узнаем сами вещи. А это возможно только тогда, когда в имени есть нечто от вещи, и притом не нечто вообще, но как раз то, что для вещи существенно, ибо иначе мы и не

узнали бы, что тут имеется в виду именно та, а не эта вещь. Но если имя как-то содержит в себе вещь, оно должно иметь в себе и соответствующую структуру вещи, оно должно быть в этом смысле *самой* вещью. Конечно, имя не есть вещь в смысле субстанции. Как субстанция, вещь — вне своего имени. Но имя есть вещь как *смысл* вещи; оно в *умном* смысле есть сама вещь. Поэтому если имя есть сама вещь, то вещь сама по себе — не имя. Все это можно обосновать только путем диалектического, т. е. антиномико-синтетического, выведения имени из самой вещи и путем нахождения именной структуры в сущности самой вещи. Это и делаю я в своем учении об имени в книге «Философия имени». К реалистическому истолкованию имени как смысловой и действенной стихии самих вещей — ср.: *П. Флоренский.* «Общечеловеческие корни идеализма». Сергиев Посад, 1907.

[27] Ряд прекрасных замечаний об «идеале красоты» в связи с необходимостью принимать тут во внимание всю интеллигентную стихию, т. е. человека, находим у Канта, «Кр. силы сужд.» [57*], § 17. Шопенгауэр пишет: «...человек прекрасен преимущественно перед всем другим, и раскрытие его существа составляет высшую цель искусства. Человеческий облик и человеческое выражение — самый значительный объект изобразительного искусства, как человеческие действия — самый значительный объект поэзии» («Мир как воля и представление» I § 41, рус. пер. Ю. И. Айхенвальда. М., 1900, 217). У Шеллинга это выведено диалектически: «Das unmittelbar Hervorbringende des Kunstwerks oder des einzelnen wirklichen Dings, durch welches in der idealen Welt das Absolute real-objectiv wird, ist der ewige Begriff oder die Idee des Menschen in Gott, der mit der Seele selbst eins und mit ihr verbunden ist» [58*] (Philos. d. Kunst, § 62). Отсюда у него — понятие гения (§ 63). По Гегелю, «классическое (о понятии «классицизма» у Гегеля см. прим. 61; оно по преимуществу связано с человеком) искусство было соответственным понятию «изображение идеала» [59*], совершенством царства красоты», так что «более прекрасным ничто не может быть и не будет» (Ästh. II 121). О глубинном антропоморфизме «романтической» формы, по Гегелю,— см. также прим. 61. О «разумном самосознающем существе», или человеке как единственном предмете искусства, хорошо у Зольгера (Ästh. 157—158).

[28] Даваемый здесь мною в кратчайшем виде анализ слова является предметом моего указанного выше исследования «Философия имени», где в § 22 все эти моменты выведены уже чисто диалектически и показаны все преимущества диалектического метода перед всякими иными методами. Любопытно, что почти буквально к тому же самому анализу приходит и А. Потебня в своей работе «Мысль и язык», хотя и пользуется, если верить его собственным словам, психологическим методом. Совпадение это объясняется тем, что метод Потебни в основе своей вовсе не есть метод психологический. Это, конечно, метод конструктивно-

феноменологический; и сам Потебня, не понимая того, пользуется психологическими терминами («образ», «апперцепция» и т. д.), вкладывая в них совершенно не-психологический смысл. Это же надо сказать и о Марти (работа его указана выше, в прим. 26), который также свою, в сущности феноменологическую, работу называет «психологией языка» (§ 7—16).

[29] Основоположными в этом изложении являются след. рассуждения Плотина в I 6, 1—3 и V 8, 1. Я приведу эти главы в точных резюмирующих тезисах.

I 6, 1. 1) Прекрасное содержится главным образом в зрительном и слуховом восприятии, в сочетаниях слов, мелодий и ритмов, в прекрасных занятиях, поступках, состояниях, знаниях, добродетелях. Что же заставляет представлять все эти предметы как прекрасные и одна ли причина для их красоты или этих причин несколько? 2) Можно различать предметы прекрасные сами по себе и предметы прекрасные по участию в чем-то другом. Что касается тел, то одни и те же тела иногда прекрасны, иногда — нет. Это значит, что *быть телом и быть прекрасным — не одно и то же.* Тогда что же это такое, что делает тело прекрасным? Что это за начало, которое влечет нас к себе и доставляет радость от своего созерцания? 3) *Это не есть симметрия и измеримость частей* ни в отношении друг к другу, ни в отношении к целому, ибо: a) тут выходит, что прекрасно только сложное, т. е. то, что имеет части, и не прекрасно простое и что прекрасно только целое, части же сами по себе не содержат бытия в качестве прекрасных (на деле же мы знаем, что если прекрасно целое, то прекрасны и части, ибо красота не может составиться из безобразного, как прекрасны, напр., краски, солнечный свет, золото, молния ночью, звезды, отдельный музыкальный тон, несмотря на свою простоту); b) при сохранении одной и той же симметрии одно и то же лицо иногда оказывается прекрасным, иногда нет, откуда ясно, что быть прекрасным просто и быть симметрически прекрасным — разные вещи; c) понятие симметрии неприложимо к прекрасным занятиям, законам, наукам, знаниям, так как если и есть тут согласованность отдельных моментов, то она может быть согласованностью и безобразного, и само согласование ни к чему не ведет; утверждение, что благомудрие есть простота, вполне согласовано с тем, что справедливость есть благородство души; d) еще абсурднее применение принципа симметрии к душе, добродетель которой есть красота, но ни величины, ни числа не играют тут никакой роли, хотя душа и состоит из многих элементов, и не известно, в каком отношении должны быть эти элементы, чтобы получилась красота души или ума.

I 6, 2. 1) Такое «перво-прекрасное» несомненно содержится в телах, потому что уже при первом прикосновении душа чувствует его, гармонически сливается с ним, отвращаясь и всячески отчуждаясь от безобразного. Согласно своей природе и своему стремлению к сильнейшей сущности, она радуется, видя сродное

себе или след этого сродного, возвращается к самой себе, вспоминает себя саму и принадлежащее себе. *Здешняя красота подобна тамошней.* И как же это возможно там и здесь? 2) Это возможно только ***благодаря участию в эйдосе*** (μετοχῇ εἴδους). «Все безóбразное, природа которого заключается в принимании смысла и эйдоса (вида), не участвуя в смысле и эйдосе, безобрáзно и [пребывает] вне божественного смысла, а именно оно просто безобрáзно. [Но] безобрáзно также и то, что [только отчасти] не побеждено формой и смыслом, когда материя не поддалась окончательному оформлению через эйдос». 3) Что же делает этот эйдос прежде всего? а) «Итак, привходящий [в материю] эйдос упорядочивает путем объединенного полагания то, что из многих частей должно стать [неделимым] единством, приводя к одному [определенному] свершению и имея своим созданием [это] единство при помощи согласования, потому что сам он был единичен, и единичностью должно было стать и оформляемое [через него], поскольку это возможно для последнего как состоящего из множества [частей]. Отсюда водружается на нем красота, когда оно приведено к единству, и отдает она себя саму и частям, и целому [в нем]». b) «Когда же [эйдос] попадает на то, что [уже] едино и состоит из подобных друг другу частей, то он передает себя самого [только] целому, [модифицируя его из не-прекрасного в прекрасное], как, напр., некая природа, а в других случаях искусство может [при]дать красоту иногда всему зданию, включая [отдельные] части, иной же раз [тому или другому] одному камню. Вот, значит, каким образом тело становится прекрасным в результате общения с исходящим от богов смыслом». Таким образом, принцип прекрасного в телах есть в широком смысле ***форма*** — говоря же более точно, *эйдос* и *логос* тел, т. е. ***вид*** их и ***смысл.***

I 6, 3. 1) «Познает ее [красоту] специфически определенная для нее способность [души], которую ничто не превосходит в смысле суждения о том, что к ней самой относится, даже когда участвует в [эстетических] суждениях и прочая душа. Но, может быть, и сама она произносит [суждения] на основании соответствия с присущим ей эйдосом, которым она пользуется в целях суждения, как отвесом [в случае с] прямой [линией]». Эйдос, стало быть, есть *спецификум* эстетического суждения; им пользуемся мы в своих эстетических оценках. 2) «Но как согласуется то, что относится к телу, с тем, что [существует] до тела? Как домостроитель, приладивший внешнее здание к эйдосу здания, внутреннему [для него], говорит, что дом красив? [А потому], конечно, что вне [его] находящееся здание, если отделить камни, есть [не что иное, как] *внутренний эйдос*, раздробленный внешней материальной массой, представляемый, [однако], как *неделимый во множестве* [*материи*]. Поэтому всякий раз, когда чувственное восприятие увидит, что эйдос, находящийся в телах, связал и победил природу, по своей бесформенности [ему] про-

тивоположную, и [увидит] форму, изящно держащуюся на других формах,— оно, объединяя собранную [здесь] саму множественность, возносит и возводит во внутреннюю сферу, уже неделимую, и дарит ей [эту множественность] как созвучную [ей], согласованную [с ней] и [ей] любезную, как благородному мужу приятны следы добродетели, проявляющиеся в юноше [и] созвучные с [его собственной] внутренней истиной». Эйдос, стало быть, проявляется прежде всего как начало, объединяющее бесформенную множественность фактов и отождествляющее эту самую объединенную множественность с нашим внутренним содержанием. 3) Отсюда вытекает, что из чувственных вещей и предметов наибольшей красотой обладает огонь, пламя. «Красота краски проста благодаря форме и преодолению тьмы, содержащейся в материи, в силу присутствия нетелесного света, [данного] как смысл и эйдос. Отсюда и [получается, что] огонь в противоположность прочим телам сам [по себе] прекрасен, потому что он занимает место эйдоса в отношении прочих стихий, положением [своим стремясь] вверх и будучи тончайшим из прочих тел, как бы существуя вблизи нетелесного и только сам не принимая в себя прочего, [в то время как] прочее [все] его принимает, [им проникается]. Оно [в самом деле] согревается им, он же не охлаждается, и содержит он в себе первичную окрашенность, прочие же вещи получают [самый] эйдос окрашенности от него. Отсюда, он освещает и блестит, будучи как бы [самим] эйдосом. Если же он не преодолевает [ничего], то, становясь бледным по своему свету, он уже не [является] прекрасным, как бы [уже] не участвуя в цельном эйдосе окрашенности». Огонь прекрасен поэтому в силу того, что a) эйдос есть сам свет, хотя и не телесный; b) огонь, по аналогии с эйдосом, мыслится как нечто освещающее, т. е. осмысливающее физическую материю; c) он мыслится как всепобеждающая сила, в то время как сам он ничему не подчиняется. 4) И вообще красота — там, где эйдос преодолевает материю. «Неявные гармонии в звуках, которые создали [собой] и явленные, заставили душу и в этом отношении овладеть сознанием прекрасного — в качестве тех, которые то же самое обнаруживают на других вещах, [так что эйдос прекрасного везде один и тот же в душе и в вещах]. Чувственно [прекрасным звукам] соответствует быть измеренными числами не в любом смысле, но [только] в таком, который служит к созиданию эйдоса [в материи] и к преодолению [последней через нее]. И этого [рассуждения] достаточно для прекрасного в чувственном восприятии, что, как мы видим, [оказывается лишь] образом и тенью, как бы ускользая пришедшими в материю и явившимися для [ее] украшения и для [нашего] изумления».

V 8, 1. 1) Пусть мы имеем два куска мрамора — один необработанный и не причастный искусству, другой же — преодоленный искусством и превращенный в статую какого-нибудь бога, Хариты или Музы, или даже человека, но не всякого, а такого, ко-

торый, как прекрасный, создан именно искусством. Второй кусок прекрасен благодаря ***эйдосу*** красоты. а) Если бы красота зависела от камня как такового, то одинаково прекрасен был бы и другой кусок. b) Явно, что красота зависит «от эйдоса, который вложило искусство». c) «Однако этого эйдоса не имела материя, но он был в замыслившем [его] еще до появления в камне. Был же он в художнике (ἐν τῷ δημιουργῷ) не ***постольку, поскольку у него были глаза и руки, но потому, что художник причастен был искусству***». 2) Эйдос красоты несравненно превосходнее всех отдельных вещей, которые становятся таковыми благодаря участию в эйдосе красоты. а) Последний остается самим по себе, не входя в кусок мрамора, но от него исходит как бы другой эйдос, менее значительный, воплощаемый в материи. b) Этот последний также не остается только при себе, в полной чистоте, но подчиняется воле художника, хотя и не сам по себе, но в виде камней, над которыми художник работает. c) «Если искусство творит то, что́ оно [есть само по себе] и чем обладает,— а прекрасное оно творит соответственно смыслу того, что́ [именно] оно творит,— то оно в большей и истиннейшей степени прекрасно, обладая красотой искусства, конечно, большей и прекраснейшей, чем сколько есть [ее] во внешнем [проявлении]. Именно, поскольку она, привходя в материю, оказывается распространенной, настолько она слабее той, которая пребывает в единстве. Ведь все распространяющееся отходит от самого себя, если сила — в силе, если теплота — в теплоте, если вообще сила — в силе и красота — в красоте, и все первое творящее должно быть само по себе сильнее [вторичного] творимого. И не необразованность делает [человека] образованным, но — образование, и [также] образованность до-чувственная создает ту, которая в чувственном». 3) Однако искусство не становится само по себе ниже потому, что оно чему-то подражает. «Если кто-нибудь принижает искусства на том основании, что они в своих произведениях подражают природе, то а) прежде [всего] надо сказать, что и произведение природы подражает иному. b) Затем необходимо иметь в виду, что они подражают не просто видимому, но восходят к смыслам, из которых [состоит и получается сама] природа, и что, далее, c) они многое созидают и от себя. Именно, они прибавляют в каком-нибудь отношении всему ущербному [свои свойства] в качестве обладающих красотой, как и Фидий создал своего Зевса без отношения к тому или иному чувственному [предмету], но взявши его таким, каким он стал бы, если этот Зевс захотел бы появиться перед нашими глазами».

Вся сущность учения Плотина о прекрасном и об искусстве заключается, таким образом, в терминах «эйдос» и «идея», содержащих в себе, вообще говоря, именно моменты отвлеченного смысла плюс алогическое его ознаменование, т. е. имеющих в себе выразительно-символическую природу. Из своего неопубликованного терминологического исследования по этому вопросу я привел

главнейшие выводы в «Античн. косм.», 501—516, ср. и указатели мест с этими терминами из Платона и Плотина в конце указанной книги.

[30] Односторонность большинства эстетических теорий заключается в том, что из цельной диалектической структуры формы берется какой-нибудь один момент и им заменяется вся форма. Такова сущность всех рационалистических учений, оперирующих то одним отвлеченным смыслом, то одним символом, то одним выражением и т. д. Ниже, в прим. 32, мы увидим, как феноменологодиалектическое учение об эстетической идее, или форме, есть единственно всеохватывающее учение, подчиняющее в себе и все прочие в той или иной их модификации, и как односторонни и уродливы все прочие, живущие только каким-нибудь одним моментом из целостной идеи формы.

[31] На этом сходятся почти все основные теории художественной формы, какие мы только находим в истории эстетики. О том, что эстетическое у Платона занимает это среднее место между «идеальным» и «реальным», т. е. является тождеством и равновесием смыслового и внесмыслового,— см. в «Античн. косм.» изложение космологии «Тимея», 193—207, а также терминологические наблюдения, указанные выше, в прим. 29. Большой материал по этому вопросу дает книга *J. Souilhé.* La notion platonicienne d' intermédiaire dans la philos. des dialogues. P., 1919. Аристотель если не в «Поэтике», то в своих теоретических построениях всецело стоит на этой же точке зрения, хотя и рассуждает не диалектически, но описательно. Сюда в особенности надо привлечь учение Аристотеля о перводвигателе и о блаженной, самодовлеющей вечности его ума («Античн. косм.», 456—463). О Плотине — см. «Античн. косм.», 342—349, и все его учение об уме, который тоже пребывает у него в блаженном самодовлении круговращающейся в себе вечной жизни. Это — именно тождество логического и алогического, данных в вечном взаимоудовлетворенном равновесии. Даже теории, стоящие как будто бы далеко от этой традиции, живут, в сущности, тем же противоположением и отождествлением (таковы, напр., основатели немецкой эстетики А. Баумгартен и Г. Ф. Мейер, дающие определение: «perfectio cognitionis sensitivae qua talis est pulchritudo» [60*], ср.: *E. Bergmann.* Die Begründ. d. deutsch. Ästh. Lpz., 1911, 141—186). Кант, несомненно, вынужден говорить об отождествлении смыслового и вне-смыслового, поскольку сама «сила суждения» объединяет в себе теоретическую и практическую способность («Кр. силы сужд.», 2-я гл. Введения), а трансцедентальный принцип силы суждения есть принцип *цели*, причем в последней как раз совпадает отвлеченная категория рассудка с абсолютной случайностью подведенного под нее чувственного явления, откуда и рождается чувство удовольствия (там же, гл. 5). Шеллинг прямо говорит о тождестве идеального и реального в вечной природе (Philos. d. Kunst, § 8) и в искусстве (§ 14, 22 и др.). Конечно,

не иначе и Гегель (Энциклоп., § 556—563, ср. прим. к этим § у K. Rosenkranz, Erläuterungen zu Hegels Enzyklop. Berl., 1870), у которого искусство, имеющее свое пребывание в сфере абсолютной идеи (а последняя есть тождество субъекта и объекта), есть та ее сторона, где она дана непосредственно как объект, освещенный светом субъект-объектного тождества, т. е. оно опять-таки то или иное тождество смыслового (по Гегелю — Wesen [61*], и в дальнейшем — «субъективный дух») и внесмыслового (по Гегелю — «бытие», и в дальнейшем — «объективный дух»). У Фишера прекрасное — также тождество «Idee» и «Schein» [62*] (*Fr. Th. Vischer*. Aesthetik. Reutl. u. Lpz., 1846. I § 13—14, 41—69). То же у Зольгера, Краузе и др. вплоть до последнего времени, когда Когену приходится давать учение о ненатуралистической «Ausdrucksbewegung» [63*], представляющей как бы внешнюю, являющуюся сторону «чистого чувства» (ср. выше, прим. 19), Кону говорить также о «выражении» и о единстве его с оформлением (*П. Кон.* Общая эстетика, пер. Н. В. Самсонова, 1921, 2-я и 3-я главы), а Христиансену анализировать степени вхождения чувственных дат в художественную форму, превращающих последнюю в нечувственное созерцание (*Б. Христиансен.* Философия искусства. СПб., 1911, ч. 2. Пер. под ред. Е. В. Аничкова). Тайна искусства, можно сказать, заключается в этом совмещении невыражаемого и выражения, смыслового и чувственного, «идеального» и «реального». В нем все — чувственно и осязаемо, но в то же время все одинаково существенно и осмысленно; все тут случайно, временно, текуче, и — в то же время все абсолютно, вечно и неподвижно. Это — *случайность, данная как абсолютное*, и — *абсолютное, данное как случайность*, при полном и абсолютном тождестве их, так что нельзя уже сказать, что это в картине — абсолютно, а это — случайно (иначе это была бы просто плохая картина, т. е. уже менее искусство), но каждая пылинка и случайна, и абсолютна в одном и том же отношении (хотя это тождество предполагает и столь же абсолютное различие обеих сфер). И не только абсолютно-смысловое и случайно-вне-смысловое даны тут как самотождественное различие, но они еще и взаимно проникают друг друга, делая это как бы в некоем процессе, хотя на самом же деле они уже и даны в готовом виде как нечто абсолютно взаимопроникнутое. Лик художественной формы сияет этими подвижными и устойчивыми, как бы вращающимися сами в себе световыми лучами смысла, смысловыми и умными энергиями невыразимого.

[32] То, что я называю в этом § художественной формой, есть то, что обычно называют неясным термином «*идея*». До настоящего пункта мы, собственно говоря, еще не касались художественной формы как таковой, но говорили главным образом об эстетической форме, так как художественное есть не просто эстетическое, но ***фактически осуществленное и материально созданное эстетическое***. Соответствующее диалектическое построение совершенно

правильно дают: Гегель, разделяющий учение о прекрасном на учение об ***идее*** прекрасного, о прекрасном в ***природе*** и об идеале, а учение об идеале — на учение о прекрасном в искусстве, о художественном сознании, или формах в искусстве, и об искусствах, т. е. о художественных произведениях; равно и — Шеллинг, выводящий искусство как одну из трех потенций абсолютного (именно как ***воплощение*** индифференции идеального и реального). Поэтому художественная форма на этой стадии, где она есть только энергийное тождество смысла и вне-смысловой сферы, для меня является именно тем, к чему я согласился бы применить уже потерявший всякую ясность термин «идея». Да будет позволено в моем систематическом учении о художественной форме уделить некоторое внимание и этому термину.

Многозначность и чрезвычайная популярность этого термина требует прежде всего уяснения его с точки зрения фактической значимости его в языке.— Как указывает уже самая этимология этого слова, соответствующее понятие относится к сфере ***ви́дения, зрения и наглядного созерцания***. Прежде всего необходимо указать, что «идея» обозначает чисто ***чувственную и внешнюю видимость***. Так, вполне правильно по-гречески можно сказать: «он умен не только идеей, но и душой», «у бога Эроса гибкая идея», «идея земли содержит впадины», и везде здесь идея есть наглядно зримое тело и внешняя форма. Далее, в языках мы находим понимание идеи как опять-таки наглядно видимого ***внутреннего состояния*** вещи, как проявленного вовне, так и непроявленного. Греки говорили: «в душе две властвующие идеи — разум и вожделение», «идея государства представлена тремя классами» и т. д. Совершенно другое значение приобретает термин «идея», когда имеется в виду узрение и видение не фактов самих по себе, с их внешней или внутренней стороны, но видение ***смысла*** как в связи с фактами, так и без связи с ними. Созерцая смысл фактов на самих фактах, мы замечаем, что многим фактам свойствен один и тот же смысл. Тогда идея получается как общее представление, или как ***концепт***, получившийся в результате сравнения многих фактов. Можно, далее, говорить о видении смысла и вне рассматривания самих фактов, хотя все факты и осмыслены в той или другой форме. При самостоятельном созерцании смысла возможны разные степени явленности и полноты смысла. Если мы скажем, что идея топора заключается в том, чтобы «рубить», а карандаша — в том, чтобы «писать», то в том и другом случае идея есть только некоторое отвлеченное ***задание*** для вещи, некоторый отвлеченный ***закон***, который может быть так или иначе воплощен в вещи. Далее, видение смысла делается гораздо более полным, если мы примем во внимание способ воплощения отвлеченного смысла в вещи. Так, для карандаша нужны дерево, графит, краска. Идея как схема объединения всех этих элементов с точки зрения отвлеченного смысла есть уже не отвлеченный, но наглядно явленный смысл; это есть ***значение*** так или иначе выражаемо-

го смысла в конструкции вещи. Так, ***слог*** есть, по Платону, «неделимая идея», хотя и происшедшая из отдельных звуков, но отличная от них и значащая сама по себе. Тут, таким образом, мыслится одновременно и вне-фактичность смысла, и его наглядность. Наконец, идея может быть дана как так или иначе ***понимаемая*** и ***сознаваемая*** наглядная выраженность некоего отвлеченного смысла. Подобно тому как смысл получает свое значение в наглядном выражении, так это последнее в свою очередь получает новое значение в связи с тем или другим пониманием этого выражения. Так, Платон, определивши ***смысл*** (логос) души как бессмертного и самодвижущего начала, переходит, по его собственным словам, к изображению ***идеи*** души — в виде ***мифа*** о душе как колеснице с двумя конями и возницей и об ее судьбах во время небесного путешествия.

Все это пестрое разнообразие значений термина в разных языках требует установки первоначальных и необходимых принципов, которые бы внесли ясность и систему в конструкцию самого понятия идеи. Ясно, что в конструкции всех вышеприведенных значений «идеи» участвует ***два принципа***: 1) принцип ***предмета*** ви́дения и 2) принцип ***самого ви́дения***. Идея есть то среднее, что объединяет предмет и ви́дение, видимое и видящее, давая одному способность быть видимым и другому — способность видеть. В зависимости от того, ***что́ видно***, и от того, ***ка́к видно***, находится, следовательно, и конструкция самой идеи, так как она именно и есть совмещение этого «что» и этого «как». Видя предмет, я могу, например, думать, что он есть только моя иллюзия или что это не иллюзия, но и не полная наглядная явленность, а только нечто отвлеченно-смысловое, всякая же наглядность в нем есть моя иллюзия и т. д. и т. д. Имея это в виду и обозначая «предмет видения» более общим термином «сущность», а видение — более общим термином «явление», мы получаем четыре основных типа конструкции идеи.

В самом широком смысле слова этот термин обозначает вообще ту или иную ***форму существования сущности в явлении, вещи в мысли, в разуме, или в сознании***. В зависимости от различного понимания природы разума, видящего и разумевающего разума, понятие идеи в истории философии варьировалось бесчисленное количество раз, вызывая к себе то восторженное и почти мистическое отношение, то отрицательное и резко враждебное. Рассмотрим наиболее характерные типы учения об идеях. Можно, во-первых, говоря о вещах или явлениях, находить в них особый смысл, или сущность, не сводящийся на видную, пространственно-временную характеристику, и, таким образом, признавать два слоя в действительности — мир фактов и мир смысла. Можно, во-вторых, рассуждая о действительности, признавать наличие только одного слоя — ***или*** мира фактов, вещей, ***или*** мира смыслов и сущностей. В зависимости от этого понятие идеи получает каждый раз совершенно своеобразную харак-

теристику. Первый случай при ближайшем рассмотрении обнаруживает также двоякую возможность. Одним характером обладает идея, когда обе постулируемые действительности признаются данными одна в другой, так что вещь или явление оказывается ***проявлением*** сущности, и совершенно другим — когда сущность не осуществляется на фактах целиком и не проявляется в вещах и не зрится в них, а остается лишь отвлеченным ***заданием и методом*** ее конструкции. В свою очередь второй случай также таит в себе две разные возможности: можно выбрать мир отвлеченных смыслов, отрицая принципиальное значение мира явлений, объявляя его, напр., иллюзией или случайностью, и можно выбрать мир явлений и вещей, отрицая принципиальное значение мира сущностей и объявляя его опять-таки, напр., иллюзией. Так возникает четыре разных типа учения об идеях. Рассмотрим каждый из них в отдельности, применяя его принципы в области эстетики.

I. ***Первый тип — феноменолого-диалектический.*** Исходная позиция: ***сущность есть, и явление есть, причем явление есть проявление сущности.*** Это — позиция платонизма разнообразных оттенков — Платона, Плотина, Прокла, Фихте, Шеллинга, Гегеля. Сущность является; значит, она различима и расчленяема. Но так как она самодовлеет, то, значит, она в то же время остается собою, без разделения. Она — и абсолютная единичность и абсолютная множественность, и — самотождество и саморазличие, и абсолютная общность, целиком пребывающая в каждой своей части, и абсолютная индивидуальность, резко отличная от всего другого и не сводимая ни на что другое ни в своем целом, ни в своих частях. Возникающие таким способом антиномии закономерно преодолеваются рождением новых категорий, примером и универсальным образцом чего является примирение бытия и небытия в ***становлении.*** Так рождается *диалектическая* конструкция идеи, где идея есть явленная сущность, данная как самотождественное различие индивидуальной общности, или как подвижной покой самотождественного различия. ***Эстетическая*** идея с такой точки зрения будет не вещью и не телом, ибо тело как тело может быть одинаково и эстетическим, и не-эстетическим, не симметрией и не какой-либо внешней формой, или конструкцией, вещи, ибо эстетическим может оказаться и не-симметрическое, и, наконец, не тем или другим психическим процессом как таковым, ибо последний также бывает эстетическим и не-эстетическим. Эстетическая идея с этой точки зрения есть совершенное и всецелое пребывание явленной сущности — в вещи, в материи, отождествление сущности и материи, предельная организованность материи с точки зрения чисто смысловой явленности, или выраженности, сущности. Так, по Гегелю, «идея есть понятие, реальность понятия и единство обоих»; по Фихте,— «самостоятельная мысль, в себе живая и одушевляющая материю»; по Шеллингу,— «синтез абсолютного тождества общего и отдель-

ного». Вне-материальная, чисто умная явленная сущность часто носит название ***прообраза***, а явленность этой сущности в вещи — название ***символа***. Современная антипсихологистическая мысль, разделяя учение о явленной сущности, стремится, однако, избежать диалектических конструкций идеи. Таково учение Гуссерля об эйдосе, которое во всем сходно с обрисованным понятием идеи, за исключением, однако, диалектической антиномики. Это учение лучше называть не диалектическим, а феноменологическим — термин, утвержденный за подобными исследованиями творцом современной феноменологии — Гуссерлем.

II. ***Второй тип — трансцедентальный.*** Его исходная позиция: ***сущность есть, и явление есть, но явление не есть проявление сущности, и идея незрима, не осуществляется ни в бытии, ни в сознании.*** Это — точка зрения всего кантианства, в более смутной форме — у Канта, связавшего трансцедентальный дуализм категории и вещи с метафизически-причинным дуализмом «вещи в себе» и «явления», и в более чистой и вне-метафизической форме — у Когена и Наторпа, исключивших всякий намек на причинное взаимоотношение «вещи в себе» и «субъекта». Но если сущность не проявляется, то как же судить о действительности? Остается судить только по явлениям же. Однако явления текучи и непостоянны, смыслы же — устойчивы, неменяемы и стоят вне физической и психологической процессуальности. Следовательно, возникает необходимость мыслить самые смыслы текучими, но текучими не физически и психически, а текучими в смысловом же отношении. Отсюда — основная характеристика идеи в неокантианстве как логического ***метода закона*** осмысления, как основоположения, как чистой возможности и «гипотезы». Идея, говорит Коген, не есть ни вещь, ни представление и не есть сущность сама по себе, но она не есть также и смысловое видение, лик (Gesicht). Она — чистое предположение — «гипотезис» и — основоположение, т. е. нечто полагающее бытию его основание. С этой точки зрения красота для Когена есть также только основоположение, только задача, хотя и содержащая в себе свое имманентное решение (ср. выше, прим. 19). Конкретно-художественная идея, говорит Коген, «означает в последней инстанции ***самость чистого чувства как основоположение***», причем под чистотой основоположения понимается утверждение чисто смысловой значимости, а под чувством — категория, синтезирующая теоретический и практический разум. Самость чистого чувства выявляется в тождестве внутреннего и внешнего, конструируя его как чистую выразительность, откуда и эстетическая идея есть самость, данная как интеллектуальная выразительность, порождающая из себя чистое же смысловое содержание. Неокантианцы отождествляют свою позицию с классическим платонизмом, что верно только относительно содержания их философии, поскольку платоническое отождествление идеи и материи в прекрасном они заменяют отождествлением «внутреннего» и «внешнего» в поня-

тии выражения, и что абсолютно не верно в смысле метода конструирования понятий, поскольку интеллектуальную интуицию и диалектику платонизма они заменяют чистым «гипотетическим» трансцедентализмом, функционализмом и всемогуществом формальной логики.

III. ***Третий тип — рационалистический.*** Его исходная позиция: ***сущность есть, но она не только не является, а вообще никакого явления как такового не существует.*** Трудность последовательного проведения этой позиции приводит к тому, что в истории философии очень редки типы чистого абстрактного рационализма, и последний силен скорее как тенденция, чем как законченная система. Истоком такой тенденции является Декарт и картезианская обработка таких, по существу феноменологических, систем, как спинозизм, лейбницианство и вольфианство. Явления нет. Это значит, что самой сущности приходится брать на себя функции явления. Не-явленная идея, или отвлеченное понятие, есть тут единственно допускаемое явление. Это приводит к тому, что такой тип должен отрицать интеллектуальную зримость идеи и полагать ее в конструкции отвлеченных обобщений опыта, входя в противоречие с самим собою, поскольку он отвергает бытийственную значимость явлений в их самостоятельности и, значит, основанный на них опыт. Идея в этом смысле есть общее понятие, полученное путем выключения несущественных признаков из ряда сходных явлений, причем эти последние всецело замещаются полученными таким образом понятиями. Эстетической идеей будет тогда смысл, или суждение, направленное к тому, чтобы выявить сущность прекрасной вещи вне проблемы ее выразительности, или воплощения. Так, когда картезианская эстетика определяет эстетическую идею как «здравый смысл», а Шефтбери — как «правду», то это, несомненно, черта рационализма в эстетике. Рационалистичны искания эстетических идей — у Фехнера в его принципах порога, градации, единства в многообразии, истины, ясности и отчасти даже ассоциаций, у Чернышевского — в его понятии жизни, у Льва Толстого — в его учении о моральности и социальной природе прекрасного и т. д. Эта рационалистическая точка зрения господствует в школьных теориях эстетики, где еще до сих пор требуется от ученика знать «идею» «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» Пушкина исключительно с историко-общественной и моральной точки зрения

IV. ***Четвертый тип — натуралистический, или позитивистический.*** Его исходная позиция: ***сущности нет никакой как таковой, а есть только явления, вещи.*** Это — популярная точка зрения всяческого эмпиризма, материалистического и психологистического, и точка зрения т. н. естественных наук. Логическая природа этого типа такова, что явление оказывается берущим на себя функции сущности и осмысления и таким образом неизбежно абсолютизируется. Вместо того чтобы эстетическую идею выводить диалектически из разума или трансцедентально конструиро-

вать из категорий, рассматриваемый тип выводит ее из эмпирических особенностей тех или других фактов. Факты и соответствующие им теории эстетической идеи могут быть физическими, физиологическими, психологическими и социологическими. Классическим психологизмом в учении об идеях является английская философия. По Гоббсу, идеи суть явления памяти и чувственного воображения; по Беркли, они — представления, в особенности те, которые связаны с воображением и воспоминанием; по Юму, они — образы воспоминания, образы впечатлений, копии впечатлений и т. д. Эстетической идеей в этом смысле окажется совокупность признаков тех или других фактов эмпирической действительности, которые по тем или другим соображениям принимаются за эстетическое. Так, физико-акустическое объяснение явлений консонанса и диссонанса у Гельмгольца есть типично натуралистическое учение в эстетике. Выведение идеи прекрасного из учения о функциях нервной системы, как это делает Г Спенсер, находя прекрасное в том, что упражняет наибольшее количество нервов без переутомления, есть также натурализм. Типичным натуралистическим учением об идее прекрасного в психологии является ассоциативная теория, сводящая эстетическую идею к тем или другим ассоциациям. Наконец, натуралистично всякое социологическое учение, если оно не понимает социальность как особую феноменолого-диалектическую структуру и не просто говорит о влиянии общественной среды на искусство и на науку о нем и вообще на теории прекрасного, как это еще остается отчасти у Тэна и Гюйо, но если оно вообще отвергает какое бы то ни было прекрасное само по себе и идею о нем, видя в эстетических идеях лишь борьбу экономических интересов, как это мы находим у Плеханова и современных марксистов. Если в рационалистической эстетике в эстетической идее ищут «общего смысла» того, «что именно выражено», то, можно сказать, что в натуралистической эстетике в идее ищут конкретное фактическое содержание. Поэтому получается, что идея, в которой по содержанию мы находим отражение экономики, есть эстетическая идея, ибо экономика — основа человеческого бытия. Фактически так и рассуждает Плеханов, применивший к своему марксизму учение Чернышевского о том, что прекрасное есть жизнь, и Троцкий, объявивший, что всякое искусство имеет ценность только чисто служебную для мировоззрения данного класса.

Приведенное рассмотрение четырех основных типов конструкции идеи есть анализ чисто логический, вскрывающий не исторические и фактические, но именно — чисто логические взаимоотношения разных построений понятия идеи. Можно прямо сказать, что в чистой форме эти типы нигде не даны, и если брать их во всей исторической случайности и конкретности, то вышеприведенные рассуждения должны играть роль отнюдь не истории, но логики истории, и притом логики не самого исторического процесса, но тех философских категорий, которые выдвигаются

этим историческим процессом. Такая логика есть единственное орудие анализа фактических систем, бывших в истории. Так, мы видим, что Аристотель, феноменологически примкнувший к платоническому учению об идеях, отверг диалектику идей, в результате чего об идее пришлось говорить почти исключительно как о чем-то тождественном с эмпирической действительностью и антинатуралистическое понятие энергии направлять против Платона. Мы видим, как эти оба не противоречащие друг другу понятия — идеи и энергии — совмещаются и синтезируются в неоплатонизме, давшем диалектику космоса на основании энергийных функций независимых от материи идей. Мы видим, далее, несовместимость у Канта натуралистической позиции типа Локка и, следовательно, нашего четвертого типа с тем чистым трансцендентализмом, который есть наш второй тип. Не обязательно и является немотивированным остатком кантовского субъективизма у Фихте первого периода его *Я*, так как чисто-диалектическая позиция его могла бы оставаться и при учении о вне-субъективном сознании, как это мы находим, например, у Плотина. На основании предложенного расчленения типов идеи выясняется и тот сложный конгломерат идей, который вошел в современное неокантианство. Если считать приведенное выше учение Когена об идее чистым трансцендентализмом, то, конечно, трансцедентальный реализм Риля есть смесь второго типа с четвертым, поскольку в нем остается еще дуализм Канта, равно как и трансцедентальный нормативизм Риккерта близок к волюнтаристической метафизике и, следовательно, также смешивает наши второй и четвертый типы. Наконец, все учения, входящие в наш четвертый тип, объединены только одним — это методом конструкции идеи. Содержание же этой идеи может быть каким угодно. Вот почему с точки зрения логической методологии чистый спиритуализм и чистый материализм есть одно и то же, чистый витализм и чистый механизм есть одно и то же и т. д., и вот почему идеалист и романтик Шеллинг протестовал против витализма, а позитивист и враг всякого романтизма Коген — против механизма. Наоборот, если иметь в виду содержание идеи, а не логику конструкции, то Шеллинг и Коген — антиподы, хотя и оба они — в сфере антинатурализма. Таковы немногие примеры применения нашей типологии к историческому материалу философии и эстетики.

V. Обозревая и сравнивая все эти четыре типа построения эстетической идеи, мы должны сказать, что, несмотря на их взаимную вражду в истории философии, каждый из них говорит на свою специфическую тему, которая может быть разрабатываема независимо от всякой другой. Чтобы иметь ясное представление о взаимном отношении логической структуры этих четырех типов, необходимо, во-первых, рассматривать их вне всяких метафизических и основанных на вере интерпретаций, с которыми они фактически существовали в истории. Так, трансцедентальный метод у Канта обосновывает его протестантские тенденции, у Ко-

гена — его иудаизм, у большинства неокантианцев — атеизм. Возможна феноменология вне какого бы то ни было религиозного опыта, как у Гуссерля, и возможна — как обоснование и метод католицизма, как у Макса Шелера. Такова же и диалектика. Ясно отсюда, что эстетическая идея как таковая — вне всякой метафизики и вероучения. Во-вторых, рассматриваемые с такой чисто конструктивно-смысловой стороны, вышеуказанные четыре типа не только легко совмещаются друг с другом, но даже требуют друг друга. Четвертый тип констатирует ***чувственно-образное,*** пространственно-временное ***содержание*** эстетической идеи со всем необходимым здесь физико-физиолого-психолого-социологическим механизмом этого содержания. Третий тип констатирует ***отвлеченные обобщения,*** скрепляющие эмпирически-чувственное содержание идеи. Второй тип выделяет в чувственном содержании с его формальными обобщениями момент чисто ***смыслового выражения,*** возникающего как трансцендентальное отождествление теоретической и практической идеи и функционирующего как «основоположение», как «метод» и «чистая возможность». Наконец, первый тип, феноменологически конструируя наглядно данную через свой смысл в эстетическом выражении чистую предметность и тем заменяя трансцедентальные «основоположения» воззрительными эйдосами, дает в своих диалектических конструкциях с необходимостью выведенную категориальную связь и взаимное порождение всех участвующих в эстетической идее моментов. Иначе говоря: четвертый тип говорит об идее как о факте и событии; третий эмпирически обобщает эти суждения о факте; второй тип говорит о смысловой выразительности факта, но рассматривает не ее саму, а лишь ее осмысливающие функции; и, наконец, первый созерцает наглядно данную в этих функциях эстетическую предметность и анализирует взаимную необходимость участвующих в ней категорий. Или еще иначе: идея четвертого типа есть фактическое, чувственное или психически-процессуальное содержание сюжета; идея третьего типа есть форма этого содержания как отвлеченный смысл, смысл непосредственно-фактической сюжетности; идея второго типа снимает самую фактическую обстановку изображения вместе с присущей ей антитезой формы и содержания и понимает изображение как метод уже не чувственно-образного, но смыслового очерчивания выразительности; наконец, первый тип, пребывая в этой сфере за пределами формы и содержания, созерцает выраженную здесь предметность, диалектически связывая все ее судьбы в сфере этой понимаемой выразительности.

Таким образом, взаимная вражда четырех типов идеи основана не на их смысловом содержании, но на розни тех мировоззрений, которые связали себя с тем или иным из этих типов. Наше учение об «идее» и «форме» пытается объединить все эти враждующие моменты и дедуцировать их из единого принципа.

[33] В особенности ярко (хотя особенность эта не принципиальная, а лишь психологически более уловимая) антиномии понимания даны в музыке, и лучше всего эта музыкальная антиномика дана в классическом изображении Шопенгауэра: музыка — «непосредственная объективация и отпечаток всей воли», «вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектностью которой являются и идеи» («Мир как воля и представление», пер. Ю. И. Айхенвальда. I, § 52, стр. 266); с другой же стороны, она — именно искусство, не обычное хотение и воля, от которого, по учению Шопенгауэра, освобождает субъекта как раз эстетическое созерцание, но — то, что «вне всякой реальности и далеко от ее страданий» (273). «Наслаждение всем прекрасным, утешение, доставляемое искусством, энтузиазм художника, позволяющий ему забывать жизненные тягости,— это преимущество гения перед другими, которое одно вознаграждает его за страдание, возрастающее в той мере, в какой светлеет сознание, и за одиночество в пустыне чуждого ему поколения,— все это зиждется на том, что... в *себе* жизни, воля, самое бытие есть постоянное страдание и отчасти плачевное, отчасти ужасное,— между тем как оно же, взятое только в качестве представления, в чистом созерцании, или воспроизведенное искусством, свободное от мук, являет знаменательное зрелище» (276).— Антиномична любая немецкая эстетика первой половины 19 в., но в смысле именно антиномики с особенной благодарностью я вспоминаю Зольгера, который провел ее особенно живо и просто (Ästh. 72—109). Он приходит к двум выводам — 1) что «прекрасное сложено из составных частей, которые друг друга снимают» и 2) что «через отношение этих составных частей друг к другу может быть получено, что это есть или только рассудочное отношение, или снимается в точке обоюдности» (108).

[34] Большинство популярных эстетиков тем и ограничивается, что выставляет в искусстве и прекрасном эту одну и единственную проблему цельности, да и то не может формулировать ее диалектически. Если мы возьмем, напр., учение Краузе, как оно изложено у него в книге — *K. Chr. Fr. Krause.* Abriss d. Aesthetik. Goetting., 1837, то в главе об «объективном определении понятия красоты», § 17, мы находим также «три основных закона для всего прекрасного»: 1) оно должно быть раздельным множеством; 2) это множество должно определяться «единством собственной существенности целого»; 3) множество не должно преодолевать единства, чтобы не нарушить порядка существенности прекрасного. Эти бесконечные учения об «единстве во многообразии», о «целости всего в единстве», о «стройности» и даже «симметрии» — все это плод вялой, бессильной и поверхностной мысли, не могущей пойти далее примитивных наблюдений за стороной, наименее характерной для искусства. Ведь все эти учения относятся даже не к выражению (уж не говоря об интеллигенции и проч. существенных сторонах), но — исключительно к смыслу,

к отвлеченному смыслу, т. е. к тому, в чем искусство ровно никак не отличается ни от каких других продуктов человеческого творчества. «Единство во многообразии» есть решительно везде, в любой математической теореме, в любом законе и даже просто суждении физики, химии и обыденной речи. Ограничиваться этим пресловутым «законом» — значит быть в жалком состоянии мыслительной беспомощности, вдали от всякого намека на продуманную эстетику. Это — обычный признак рационалистических систем мысли, с одной стороны, и обыденного, популярного «философствования» — с другой. О диалектической природе ***целого*** ср.: *Plat.* Hipp. Maior 299b — 300e, Theaet. 203c слл., Parm. 157b—e, Soph. 253de; *Procl.* о трех видах цельности — inst. theol. 66—69, 73—74; *Arist.* Metaph. 1034b 20—1035b 3 (ср. V 26, 1023b 26—1024a 10) (см. о целом у Платона — «Античн. косм.», 301—304, у Прокла — 139—142, у Аристотеля — 475—480). Из новых авторов, чувствующих антиномико-синтетическую природу целого в художественной форме, я бы привел Зольгера — об антиномии «конечного» и «непосредственного присутствия идеи» (Ästh. 73—77).

[35] Плотин прямо говорит помимо всего прочего (см. в «Античн. косм.» об умной материи у Плотина, 322—325, с переводом II 4, 2—5 и др.) о наличии чувственности в уме, так что ум не просто только еще размышляет о возможных причинах, но вещь и причина слиты там до полного тождества (VII 7, 3; ср. также VII 7, 4, об «истинном» человеке, у которого душа и тело слиты в высшую ***смысловую*** душу; VII 7, 12, ум, будучи прообразом и потенцией всего, есть жизнь и содержит в себе живое небо и звезды, растения, живое море, дивные запахи, цвета и звуки и мн. др.). Громадный материал на эту тему у Шеллинга, в разных произведениях и из разных эпох.

[36] Категория покоя, делающая произведение искусства способным быть целокупной определенностью, не растекающейся в беспредельность, в особенности дает о себе знать, если принять во внимание ее интеллигентную модификацию. Художественное и эстетическое всегда было символом успокоения и гармонизации чувств, какого-то особого внутреннего просветленного отдохновения. Отсюда — общераспространенный и общеизвестный факт успокоительного действия искусства на возбужденные страсти человека и животных,— факт, ясный, конечно, еще мифическим временам (ср. действие музыки Орфея). Подчинение, физиологическое и психологическое, людей и животных музыкальным влияниям и получаемое отсюда возбуждение или успокоение, даже исцеление,— известно всем. Вероятно, редкий эстетик не говорит об этом. Но кажется, лучше и интенсивнее всех понимали эту проблему эстетического успокоения Шиллер и Шопенгауэр, суждения которых по этому вопросу настолько общеизвестны, что излагать их тут не встречается надобности.

Сюда же относится и все немецкое учение об «идеале», кото-

рого, по-моему, не оставил без рассмотрения ни один эстетик в Германии первой половины 19-го века. Но если Шиллер и Шопенгауэр хорошо выразили спокойное величие искусства своими настроениями, то Гегель, как обычно, дает законченное конструктивно-логическое учение об этом предмете, которое он понимает как именно учение об ***идеале***. К. Фишер (*Гегель*. Рус. пер. Н. О. Лосского, II 87) правильно говорит, что это — лучшие страницы из всей эстетики Гегеля. Идеал для Гегеля не есть ни подражание природе, ни выдумка (Ästh. I 192—196), но — «действительность, изъятая из широкого поля единичностей и случайностей, поскольку внутреннее в этой снятой перед общностью внешности само является как ***живая индивидуальность***» (197). Гегель здесь с большим сочувствием вспоминает стихотворение Шиллера «Идеал и жизнь», где «тихое царство теней красоты» противостоит мрачной и суровой, вечно неспокойной действительности. «Такое царство теней есть идеал. Это — духи, являющиеся в нем, умершие для непосредственного бытия, удаленные от нужды естественного существования, освобожденные от гнета внешних влияний и всех искажений и извращений, которые связаны с конечностью явления» (197—198). Идеал — царство свободы и спокойствия. «Только благодаря этому (манифестации свободы в явлении) идеал стоит во внешнем замкнуто сам с собою, свободно покоясь сам на себе, как чувственно блаженный в себе, радуясь и наслаждаясь собою самим» (198). Отсюда — веселие искусства, о котором говорит Шиллер: «Жизнь — серьезна, а искусство — весело». «Эта сила индивидуальности, этот триумф в себе сконцентрированной конкретной свободы есть то, что мы узнаём особенно в античных произведениях искусства в веселом покое их форм» (199). Даже трагический герой, гибнущий под гнетом судьбы, но добровольно и сознательно совершающий свои поступки, возвращается «in das einfache Beisichsein» [64*]. Субъект остается и здесь верным самому себе. Он не теряет своих ***целей***, и пусть потеряет он жизнь свою, но он не может потерять свободы. «Это успокоение в себе самом есть то, которое в самом страдании все еще имеет способность охранить веселость покоя и заставить его появиться» (199). Гегель очень красноречиво говорит об этом в применении к живописи и музыке (199—201). С этой точки зрения, по Гегелю, имеет право на существование и романтическая теория ***иронии*** (201—202).

[37] «Идеал», по изображению Гегеля, не только покоится сам в себе, но и ***движется*** сам в себе, порождает из себя свое оформление, целое царство идеала. Этому посвящены великолепные страницы в Ästh. I 219—351. Тут — три диалектических этапа: определенность идеала как такая, развернутая определенность, или «действие» внутри идеала, и — внешняя определенность идеала. Первый этап характеризуется определенной структурой божественного начала,— когда единая субстанция раздробляется на множество отдельных богов, имеющих человеческий вид

и сущность, или превращается в одного человека, когда затем оно проявляется в самочувствии и жизни человека, всяких святых, мучеников, блаженных и проч., являющихся также предметом идеала; когда, наконец, идеалом является и вообще внутренняя конкретная жизнь, и страдание людей в их целости (220—223). Вместе с тем мы переходим в царство «действия», т. е. дифференциации первоначальной определенности идеала, где Гегель сначала рассматривает «всеобщее мировое состояние» в идеале, для которого характерно наличие ***героических*** индивидуальностей и т. п. «мифического» периода истории. Тут полная ответственность субъекта за себя и полная утвержденность на себе, и он не основывается на праве, но право и государство — на нем. Геркулес — основной первообраз таких героев. ***Князья*** — сословные представители идеала не в силу знатного происхождения, но в силу того, что им свойственна свобода в высшей степени (225—246). Дальше Гегель описывает ***особое*** состояние этого мирового положения, когда в его единство вносится дифференция, откуда — «ситуация» и «конфликты» в царстве идеала (247—273); и, наконец, изображается «ситуация» со стороны «субъективности и реакции», ведущих к борьбе в реальном «действии» (273—305). Весьма важен и третий этап определенности идеала — внешняя определенность (306—351), понимаемая также в разных степенях и формах внешности. Пространство и время должны быть упорядочены и иметь симметрию, краски должны быть не очень резкими и очень бледными и т. д. Словом, тут, во всем учении Гегеля об идеале и в особенности об определенном идеале, можно найти массу всяких построений и примеров, которые я обнимаю одним тезисом: художественная форма, будучи в состоянии покоя, ***движется*** в себе, развивается в себе. Без этого, можно сказать, нет ни идеала, ни художественной формы.

[38] Относительно совмещения покоя и движения художественной формы в себе весьма много поучительного в любой солидной автобиографии художника, как, напр., в дневнике Р. Вагнера. Я не привожу эту литературу, а укажу только на два явления если не научной эстетики, то во всяком случае такого художественного опыта, который должен быть обязательно принят во внимание научной эстетикой. Это — рассуждения Фр. Ницше об «аполлинийском» и «дионисийском» начале и об их синтезе в знаменитом сочинении «Рождение трагедии из духа музыки» (Собр. сочин., т. I, изд. «Московского Книгоиздательства», пер. под ред. Ф. Зелинского), что́ потом было перенесено из области «аттической трагедии» на почву общехудожественную Вяч. Ивановым в статье «Границы искусства» («Труды и Дни», тетр. VII, перепеч. в сб. «Борозды и межи», М., 1916, 187—229). Это — весьма существенные построения, которые излагать и углублять я, к сожалению, не имею здесь никакой возможности. Напомню только общую схему (Борозды и межи, стр. 194). ***«Линия восхождения*** (восходить, по В. Иванову, свойственно не художнику,

а человеку вообще). 1—3. Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания — интуитивное созерцание, или постижение; 3) кафарсис, зачатие. ***Линия нисхождения.*** 4—7. Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение — зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение — согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинийского и дионисийского)». Художественная форма, по нашей диалектике, есть как раз этот синтез, несущий на себе все предыдущие этапы восхождений и нисхождений. Это не просто извне видимая вещь, но она переполнена внутренними энергиями, вращающимися в самих себе, и прикосновение к ней переполняет также и душу этими энергиями, и эти энергии и в душе как бы вращаются в круге. Дионисийский подъем отождествляется с аполлинийским созерцанием, и разорвать эти сферы никак нельзя без нарушения самого принципа искусства. Платон уже давно гениально изобразил этот эрос, совмещающий в себе зуд и щекотание души с созерцанием идей. И нет нужды это развивать дальше.

[39] О световой неподвижности красоты — см. «Античн. косм.», прим. 24, где я привел тексты из Платона и Плотина (переводы из I 6,9; V 8,5; V 8,6).

[40] В смысле учения о том, что в художественной форме происходит движение относительно прочего, весьма важно сравнить прекрасное в искусстве с прекрасным в природе. Прекрасное в искусстве так движется относительно прочего, что оно на себе носит как бы след всех возможных отношений к нему со стороны, само будучи не затрогиваемо им и храня в этом смысле печать вечности. Прекрасное в природе ***так*** движется относительно прочего, что оно само ***подвержено изменениям***, которые претерпевает это прочее. Прекрасное в природе по существу своему преходяще, и в этом его недостаточность в сравнении с искусством. Об этой недостаточности — Гегель (Ästh. I 183—192).

[41] Художественная форма, таким образом, является строжайше оформленной индивидуальностью, в недрах которой бьет неистощимая энергия алогической, бесформенной стихии. Это заметил и диалектически закрепил уже Плотин, по которому узрение света блага рождает в душе любовь, выращивает крылья в ней и оживляет воспоминание, так что предметы красивы не симметрией и не краской, но этим благом, этой ***жизненностью***, этой живой ***энергией***, душой (VI 7,22). Таким образом, диалектически «живость» и «одухотворенность» произведения искусства трактуется у Плотина как функционирование первого начала тетрактиды во втором — стихии алогического всетождества в недрах четкого и абсолютно-твердого резкого оформления. Эту мысль глубоко переживал и Шопенгауэр, у которого в этом отношении

следует многому поучиться (ср. его учение об идеях как «объективациях воли», «независимых от закона основания».— «Мир как воля и представление», р⟨ус⟩. п⟨ер⟩. I § 30—31). Лиц, считающих себя склонными к математическому образу мыслей, я бы отослал к современному учению о множествах, которое как раз и обосновывает мыслимость, одновременность и самотождество индивидуально-неподвижного и алогически-становящегося. Таковы статьи Г. Кантора, переведенные в «Нов. идеях в филос.», № 6, СПб., 1914. Подробное изложение — у И. И. Жегалкина, «Трансфинитные числа», М., 1907. Хороша небольшая работа С. А. Богомолова «Актуальная бесконечность», Петерб., 1923, где апории Зенона Элейского разрешаются методами Г. Кантора и указывается недостаточность ходячих решений (как, напр., у Минто «Дедукт. и индукт. логика», р⟨ус⟩. п⟨ер⟩. 288—289).— Прекрасны рассуждения Гегеля о невозможности ухватить рассудком идею прекрасного и о различии истинного и прекрасного (Ästh. I 141—142). Сюда же — учение Зольгера об отождествлении «индивидуальности» и «природы» в искусстве (Ästh. 82—83, и в особен. 163—180, уже прямо применительно к реальному содержанию искусства).

[42] О значении стихии бессознательного в художественном творчестве и, следовательно, ⟨в⟩ художественной форме можно найти довольно большой материал в книге С. О. Грузенберга «Гений и творчество». Лнгр., 1924, где после рассмотрения «бессознательного творчества» во сне и в состоянии опьянения (162—175) мы находим главу о «Творческой интуиции» (175—208) с массой примеров из заявлений самих художников.

[43] *Грузенберг С. О.* о⟨р⟩. с⟨it⟩. 145—155.— Вся стихия сознательного в искусстве очень хорошо выражается общеязыковым термином «идея», как раз связанным с ***ви́дением*** и, следовательно, ***знанием***, как бы их ни понимать (о типах учения об идеях см. в прим. 32). По Шеллингу, если «особые формы суть, как таковые, без сущности (Wesenheit), только формы, которые не могут быть иначе в Абсолюте, как постольку, поскольку они, как таковые, снова принимают в себя существо (Wesen) Абсолюта» (Philos. d. Kunst, § 25), и если «в Абсолюте все особые вещи только тем истинно разъединены и истинно суть одно, что каждая есть в себе вселенная (Universum), каждая есть все целое» (§ 26), то «особые вещи, поскольку они в своей особности суть абсолютны, т. е. поскольку они как особые суть вселенные (Universa), означают ***идеи***» (§ 27). Мало того, это знание — насыщенное знание, идея насыщается до мифа. Как это могло бы быть, если бы художественная форма не таила в себе ***знания***, не была бы ***знанием***, не была бы умным видением предмета? У Шеллинга читаем дальше: «Эти же во-едино-образования (Ineinsbildungen) общего и частного, которые при рассматривании их в себе суть идеи, т. е. образы божественного, суть в реальном рассмотрении боги» (§ 28). «Абсолютная реальность богов непосредственно следует

из их абсолютной идеальности» (§ 29). «Мир богов не есть объект ни рассудка, ни разума, но воспринимаем исключительно фантазией» (§ 31). «Боги в себе не суть ни нравственные, ни не-нравственные, но совершенно вне этого отношения, абсолютно блаженные» (§ 32). «Основной закон образования богов есть закон красоты» (§ 33). «Боги необходимо образуют среди себя снова целостность (Totalität), мир» (§ 34). «Боги, только тем, что образуют среди себя мир, достигают независимого существования для фантазии, или независимого поэтического существования» (§ 35). «Отношение в смысле зависимости среди богов может быть представлено не иначе как в смысле отношения по рождению (теогония)» (§ 36). «Мифология есть необходимое условие и первая материя всякого искусства» (§ 38). Таким образом, следует отождествлять все члены такого ряда: знание, символ, идея, миф, боги, художественная форма. О разумном видении и художественном знании у Гегеля и говорить нечего. Это — общеизвестно (см. хотя бы ссылки в прим. 52, 57 и др.). Можно было бы приводить тут почти любого автора из указываемых мною в конце прим. 57. Но я укажу, например, на Зольгера. Исходя из того что антитеза ***общего и особого***, простого и сложного, есть основная антитеза, с какой сталкивается человеческое мышление (K. W. F. Solger's Vorles. üb. Aesth. herausgb. v. K. W. Heyse. Lpz., 1829, 48), Зольгер утверждает, что область красоты — там, где объединяются эти две стороны, и наибольшее их объединение там, где «пункт высшего самосознания», и что «единство познания мы называем идеей» (52). «Это высшее самосознание, которое есть совершенно одно с познанием материи, называем мы ***воззрением*** (Anschauung), поскольку объединяются там общее и особое; поскольку же они оба, как материи знания, проникают себя, мы называем его идеей» (55).

[44] Синтез сознательного и бессознательного, равно как и свободы с необходимостью, впервые (ср.: *A. Bauemler*. Op. cit., 141—166) прекрасно формулировал Кант в своем бессмертном учении о гении («Кр. силы сужд.», § 46—50). Немало прекрасных мест об этом же можно найти у Шопенгауэра («Мир как воля и представление» I § 36 и II, гл. 31—32) в его учении о гении и безумии: «гениальность — это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание...» (I 191). «Чистое познание» Шопенгауэра, таким образом, «освобожденный от воли интеллект, mania sine delirio [65*]» (II 413), есть именно то, что у нас постулировано как синтез и тождество «сознательного» и «бессознательного». Диалектически к этому вопросу подходит и Шеллинг, для которого это не пустые слова обыденного, хотя бы и художественного, опыта, но — трансцедентально, т. е. диалектически необходимо выводимые категории — как в своем различии, так и в тождестве (Syst. d. tr. Jd., S. W. I 3, 619—624; Philos. d. Kunst, § 19 и 6). Поэтому беспомощны те теории, которые делят художественное творчество на типы «интеллектуальный»,

«сознательный» и, с другой стороны, «эмоциональный», «мистический», «бессознательный». И. И. Лапшин пишет (статья «О перевоплощаемости в художественном творчестве» в сборнике «Художественное творчество», Птгр., 1923, 11—12): «Таковы эти два исключающие друг друга взгляда. «Чужое *Я*» или конструируется художником рационально, научным методом, или постигается сверхразумным мистическим путем — вот антиномия, перед которой мы стоим лицом к лицу и которую нам предстоит разрешить». И. И. Лапшин здесь обнаруживает свои старые кантианские предрассудки. Сущность художественного творчества и художественной формы как раз в слиянии моментов рационально-выводного и иррационально-непосредственно-ощущаемого. Дойти до столь чудовищного вывода, что «никакой непосредственной интуиции «чужого *Я*» у художников, как и у простых смертных, нет» (о⟨р⟩. с⟨it⟩., 139), это значит в корне не понимать эстетического начала вообще. Правильно говорит С. О. Грузенберг, что противоречие «рационалистического» и «мистического» типов творчества есть «кажущееся, мнимое» (о⟨р⟩. с⟨it⟩., 150), хотя органичность их слияния он неправильно видит в том, что это — «две различных стадии творческой деятельности художника, поскольку они фиксируют два различных момента органически целостного процесса творчества». Диалектика заключается в этом вопросе именно в том, что форма есть ***сразу, одновременно, в одном и том же отношении*** и сознательное, и бессознательное, равно как и художественное творчество есть сразу и сознательное, и бессознательное (так что вместе с Шеллингом, Philos. d. Kunst, § 41, надо сказать: «создания мифологии не могут мыслиться ни как намеренные, ни как ненамеренные»).

Гегель прямо считает признаком гениального ***воодушевления*** (которое у него есть синтез фантазии, строго отличаемой им от «простой пассивной силы воображения», Ästh. I 351, и содержащей в себе «разумность своего определенного предмета», 352, и — гения и таланта, для которых существенно легчайшее выполнение задуманного, 356—360) то́, что́, будучи «внутреннейшей связью духовного и природного», не возбуждается ни просто «чувственным побуждением», ни «просто духовным намерением к продукции» (360—362), но есть «не что иное, как стать всецело наполненным вещью, всецело быть наличным в вещи и успокаиваться не раньше, чем выразится и в себе закруглится художественная форма» (362). Гений есть весь субъект, и весь же он — вещь. В этом тождестве бессознательного наплыва вдохновения с осознанностью, доходящей до технических деталей,— сущность гения в искусстве.

[45] Кант хорошо выразил обязательность совмещения свободы и необходимости уже в том, что выставил требование: «изящное искусство есть искусство постольку, поскольку оно вместе с тем кажется и природою» («Кр. силы сужд.», § 45). Это — необходимое свойство всякой эстетической оценки. Искусство как синтез

свободы и необходимости — тема не новая, и ново, быть может, только то, что я помещаю этот общепризнанный факт и постоянное показание художников о себе — на определенное место в строгой диалектической системе. Ярко выраженная диалектическая концепция этого синтеза находится у Шеллинга (Syst. d. tr. Id., 619—624). О свободе и необходимости в искусстве — очень хорошо у Гегеля (Ästh. I 143—147). Тот же Шеллинг прямо пишет в Philos. d. Kunst, § 44: «...единство абсолютного и конечного (особого) является в материи искусства, с одной стороны, как произведение природы, с другой стороны, как произведение свободы». В диалектическом отношении весьма важен и § 45: «В первом случае (необходимости) единство является как единство вселенной с конечным, в другом случае (свободы) — как единство конечного с бесконечным», равно как § 45: «В первом случае конечное положено как символ, в другом — как аллегория бесконечного» (о понятии символа и аллегории у Шеллинга см. прим. 61). Прекрасно об антиномии свободы и необходимости — Зольгер: «В свободе сознание создает самого себя, определяя самого себя и будучи ничем, кроме чистой деятельности. Необходимость есть действительность, в которой сознание должно себя исчерпать, так что оно уже не может больше выбирать относительно связи понятия и явления» (Ästh. 80—81 и далее). Отсюда у него — противоположность «индивидуальности» и «природы».— Биографические материалы о «самопроизвольном характере творческой фантазии — у С. О. Грузенберга, «Психология творчества», Минск, 1923, 65—80; интересны также материалы на стр. 81—137.

[46] К учению о тождестве субъекта и объекта в чистом чувстве необходимо привлечь некоторые основные факты из истории эстетики. Так, прежде всего сюда относится Кант. Во-первых, он чуть ли не первый в истории новой философии (ср. к истории этого вопроса — *A. Bauemler*. Kants Kritik der Urteilskraft. Halle, 1923, 108—122, 264, 274 и др.) указал на трансцедентальную необходимость как вообще чувства в качестве синтеза теоретического и практического разума, так и на необходимость «соединения чувства удовольствия с понятием целесообразности природы» («Кр. силы сужд.», 6-я гл. Введения). Во-вторых, он чуть ли не первый дал связную картину «незаинтересованного наслаждения», или, как мы теперь говорим, «чистого чувства», т. е. чувства, не связанного ни с каким практическим интересом и тем не менее трансцедентально необходимого. Четыре момента суждения вкуса («Кр. силы сужд.», § 5, 9, 17, 22) есть раскрытие — в другой терминологии и с другим систематическим уклоном — нашего же учения о форме. Третий «момент», по которому красота оказывается формой целесообразности предмета без представления цели, есть, очевидно, наше «тождество логического и алогического», поскольку «цель» как раз совмещает эти моменты (ср. Введение, гл. 5, 7, 9). Первый «момент», говорящий о неза-

интересованном удовольствии, есть, конечно, наша «интеллигенция», взятая в своем триадическом завершении. Наконец, второй и четвертый «моменты», трактующие прекрасное как то, что необходимо нравится всем без понятия, углубляют и утверждают своеобразие чисто эстетической структуры упомянутого тождества логического и алогического. В диалектике эстетической силы суждения Кант, собственно говоря, доходит даже до правильной антиномии чувства, формулируя его как противоречие недоказуемости суждения вкуса при помощи понятий и доказуемой необходимости его на основе понятий. Но, во-первых, эта антиномия одна из очень многих, заключенных в эстетическом объекте, а, во-вторых, решение ее в связи с обычным учением Канта о «трансцедентальной иллюзии» никак не может считаться удовлетворительным, хотя Кант и заговаривает здесь вполне уместно об «эстетической идее» (ибо только в ней он и мог бы найти настоящий «синтез» («Кр. силы сужд.», § 56—57 с прим. 1)).

Гегель в своей эстетике, говоря о тождестве субъекта и объекта в искусстве, не употребляет термина «чувство». Но тем не менее это учение чрезвычайно важно, давая к тому же ясный и правильный взгляд на соотношение искусства с религией и философией (Ästh. I 129—134). Я понимаю Гегеля в данном месте так. Абсолютная идея, как это мы знаем из «Философии духа», есть тождество объекта и субъекта. Это тождество может в свою очередь пониматься как тождество в объекте и как тождество в субъекте. Первое, т. е. тождество объекта и субъекта в ***объекте***, есть искусство. Отсюда понятно, что искусство — ***непосредственно***, всегда имеет конечный образ и есть сфера ***«ощущения»***. Тождество объекта и субъекта в ***субъекте*** есть религия. Отсюда, «bringt die Religion die Andacht des zu dem absoluten Gegenstande sich verhaltenden Innern hinzu»[66*] (Ästh. I 133). То, что искусство дает как «внешнюю чувственность», то самое религия идентифицирует с субъектом так, что «это внутреннее присутствие в представлении и внутренней стороне ощущения становится существенным для наличного существования абсолютного» (там же). Основа религии, таким образом, по Гегелю, есть представление. Многие возражали Гегелю на это. Но с этим необходимо согласиться, так как под религией Гегель понимает именно религию в ее объективно-культовом содержании. Если бы он понимал ее не как отождествление с абсолютной идеей в представлении только (т. е. в догмате и культе), но и как абсолютное отождествление, до полной неразличимости, к чему стремится мистика, живущая умным и сверх-умным экстазом, то, конечно, он религию поставил бы на то место, где стоит у него ***философия.*** А философия есть, насколько я понимаю Гегеля, тождество субъекта и объекта не в объекте только и не в субъекте только, но в том, что порождает из себя оба этих тождества и что является ***тождеством обоих этих тождеств.*** Это — то самое, что говорят мистики об умном и сверх-умном экстазе. В умном делании тоже ведь нет

ничего, кроме чистого ума, который является тут сам для себя и абсолютным субъектом, и абсолютным объектом, и абсолютным тождеством того и другого. Все отличие Гегеля только в том, что под умом он понимает диалектику идей,— и в этом, если хотите, его мистика; но ***конструктивно-логически*** место философии (или с точки зрения другого мистического опыта умного делания) указано у Гегеля совершенно правильно. Прочитаем прекрасный отрывок: «Этой чистейшей формой знания нужно признать свободное ***мышление***, в котором наука осознает такое же содержание и тем самым становится тем духовнейшим культом, который путем систематического мышления приспосабливается к тому и понимает то, что иначе есть только содержание субъективного ощущения или представления. Таковым способом соединены в философии обе стороны искусства и религии: ***объективность*** искусства, которая хотя и потеряла здесь внешнюю чувственность, но отсюда обменялась высочайшей формой объективного с формою ***мысли***, и ***субъективность*** религии, которая очистилась до субъективности ***мышления***. Ибо мышление, с одной стороны, есть внутреннейшая, собственнейшая субъективность, или истинная мысль, идея, одновременно же — важнейшая и объективнейшая общность, которая впервые в мышлении может быть схвачена в форме себя самой» (Ästh. I 133—134). Итак, искусство не просто тождество субъекта и объекта, но еще и специфическое тождество. Надо уметь определить, ***какое*** именно это тождество.

Естественно, конечно, при этом вспомнить Шеллинга, у которого «индифференция идеального и реального как индифференция создается в идеальном мире через искусство» (Philos. d. Kunst, § 14). Это — только кажущееся противоречие с Гегелем, так как для Гегеля его абсолютная идея, конечно, есть нечто идеальное, и потому об идеальности как таковой он уже не говорит, а говорит о взаимоотношениях, царящих внутри нее. Но ***здесь*** он сходен с Шеллингом: искусство есть тождество идеального и реального, объекта и субъекта, по терминологии Гегеля, делая только добавление, которого в вышеприведенном § из Шеллинга не содержится, а именно, что тождество это дано в ***реальном*** (т. е. в том реальном, которое содержится уже в сфере идеального). Однако и по Шеллингу, это так. «Идеальное Все,— пишет он,— охватывает те же единства, которые охватывает в себе также и реальное [Все]: реальное, идеальное и — не абсолютное тождество обоих (ибо это не принадлежит ни ему, ни реальному Все в особенности), но — индифференцию обоих» (§ 13). При этом ***идеальное*** в идеальном Все есть, по Шеллингу, ***знание***; реальное в идеальном Все есть действие (Handeln); и, наконец, индифференция того и другого в идеальном — искусство. Значит, то, что Шеллинг называет тут ***знанием***, совпадает с «искусством» Гегеля (ибо, по Гегелю, религия есть тождество субъекта и объекта в ***субъекте***, т. е., по Шеллингу, в идеальном). А то, что Шел-

линг называет «действием», совпадает с «религией» Гегеля. Понять это можно только в свете общего анализа абсолютной идеи в Логике Гегеля. Именно, там идея содержит в себе три диалектических момента: ***жизнь*** (т. е. идея, или тождество, субъекта и объекта в ***объекте*** же, или, как говорит Гегель в Энциклоп., § 216, «идея в ее непосредственном существовании есть жизнь»), ***знание*** (которое, стало быть, никак не есть один из моментов ***жизни***, но нечто стоящее ***наряду*** с нею, или, как говорит Гегель там же, в § 223, «идея различается от самой себя и вначале предпаходит себя как внешний мир», каковая противоположность, уничтожаясь, создает знание, § 224—225), причем к знанию относится и конечное знание под видом рассудка, § 226—232, и «воля», § 233—235, и, наконец,— ***абсолютная идея.*** Значит, привлекая вышеприведенные рассуждения Гегеля в лекциях по эстетике о взаимоотношении искусства, религии и философии, надо сказать, что ***искусство***, как идея в объекте, в непосредственном существовании соответствует «жизни», ***религия*** — «воле» и ***философия*** — «абсолютной идее». Искусство, по Гегелю, есть такая действительность (конечно, идеальная), в которой дано тождество субъекта и объекта, т. е. жизнь; это — ***извне видимая*** (ибо — «тубытие», «объект») ***жизнь*** (в идеальной сфере). Ясно, что из Шеллинга сюда подойдет именно ***«знание»*** как «перевес идеального фактора» в идеальном. Далее, религия, по Гегелю, есть, очевидно, осуществление тождества субъекта и объекта в ***субъекте***, т. е. воля, «осуществляемое» и «осуществленное» благо, в § 234—235 Энциклоп.: это — ***извнутри видимая*** (ибо — «субъект») ***воля*** (в идеальной сфере). Это, по-моему, аналогизируется с Шеллинговым ***«действием»*** как перевесом реального. Стало быть, «объективное» Гегеля надо здесь сопоставлять с «идеальным» Шеллинга, а «субъективное» Гегеля — с «реальным» Шеллинга», что и неудивительно, если вдуматься во все это словоупотребление. Но интереснее всего третья аналогия. То, что для Гегеля является абсолютной идеей, т. е. философией, для Шеллинга, очевидно, есть «искусство», ибо то и другое говорит как раз об индифференции реального и идеального, субъективного и объективного. Впрочем, для Шеллинга это несколько сложнее, так как для философии он отводит особое место. В § 15 Philos. d. Kunst читаем: «Совершенное выражение не идеального, не реального, не индифференции обоих даже... но абсолютного тождества как такового, или божественного, поскольку оно есть разрешающее всех потенций, есть абсолютная наука разума, или философия». Стало быть, не просто искусство выше всего. Искусство — только индифференция. Философия же — учение о том, что порождает эту индифференцию. Место Гегелевой «философии» занимает, следовательно, у Шеллинга ***искусство и философия.*** Отсюда ясным становится и все взаимоотношение Гегелева и Шеллингова учения о тождестве субъекта и объекта. Отвлекаясь от терминологии, надо сказать, что здесь очень ярко сказалась

разница двух великих темпераментов в истории философии. То, что для Гегеля жизнь — для Шеллинга оказывается ***знанием***, а то, что для Гегеля спекулятивная идея во всей полноте,— то для Шеллинга ***искусство***. Пользуясь различной терминологией, т. е. различным пониманием одних и тех же вещей, они приблизительно одинаково конструируют самый предмет своих рассуждений, если только дать себе труд вдуматься и вжиться в лабораторию их мысли и языка.

Хорошие рассуждения о взаимоотношении теоретического, практического и эстетического находим у Зольгера (Ästh. 59—71).

О видении себя, как внутреннего во внешнем, очень ясно говорит A. Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik. Halle, 1837, 33: «Чувственное и внешнее, показывающее идею, прекрасно. Но оно может показывать ее только в ***созерцании*** духа. Красота есть, следовательно, идея, поскольку она сама являет себя через свое внешнее». «Это есть идея как созерцание, дух, который входит в свое внешнее. Вся эта другая сторона есть внешнее, выражение идеи. И больше не может быть никаких сторон, кроме этих двух, стороны внешности и стороны внутреннего. Однако никакая из них не есть отдельно, но каждая всегда есть обе; движение большего или меньшего в ней от одного к другому и ее освобождение — переход друг в друга. Внутреннее, которое схватывает себя как всё внешнее, есть истина, идея, которая ***мыслит*** себя саму; и внешнее, которое обнаруживает себя всецело как внутреннее, идея, которая ***сама*** себя ***выражает***, есть прекрасное. Но идея не может сама себя выразить, ***не находя себя выраженной***. Поэтому будет то же самое, если я скажу «себя саму выражающая», или «себя саму созерцающая», идея».

[47] Для этого и для последующих положений имеет значение, между прочим, учение романтиков о «центре», которое кладет в основу своего изложения M. Joachimi, «Die Weltanschaung der deutschen Romantik», Jena u. Lpz., 1905, где приведено много соответствующих текстов (для нас важно в особен. 31—50).

[48] Именно здесь, а не в отделе об иронии (прим. 65) нужно вспомнить учение Зольгера об иронии. Согласно учению Зольгера, идеальное является в реальном отрицательно как уничтожающееся, и в связи с этим направление духовной деятельности художника двустороннее. Одна сторона заключается в том, что идея овладевает художническим сознанием и тем открывает себя действительности. Это есть ***воодушевление*** (Begeisterung). Другая сторона приводит к тому, что художник как бы уничтожает действительность в идее. «Художник должен уничтожить действительный мир не только в меру того, что он — видимость, но и в меру того, что он сам есть выражение идеи. Это настроение художника, при помощи которого он полагает действительный мир как ничтожное (das Nichtige), мы называем художническою ***иронией***». «Это есть настроение, при помощи которого мы замечаем,

что действительность есть распадение идеи, но в себе и для себя ничтожна (nichtig) и впервые снова становится истиной, если она разрешает себя в идею». «Ее нельзя смешивать с обычной насмешкой, которая не признает ничего благородного в человеке. Ирония узнает ничтожество не отдельных характеров, но всего человеческого существа как раз в его наивысшем и благороднейшем; она узнает, что ничего не остается перед божественной идеей». «Ирония предполагает яснейшее сознание. Без вглядывания в основы художник не может ее достойно использовать» (цитаты из Ästh. 124—126). Таким образом, сущность художнической деятельности заключается в «воодушевлении» и «иронии», в утверждении идеи и в отрицании ее. ***Первообраза нет никакого.*** Он сам — ничто, и в этом ничто гибнет и все действительное, что получилось в результате его отображения. Выше (прим. 33) мы уже отметили весьма замечательную тенденцию эстетики Зольгера все сводить на живые антиномии и давать их живой синтез в искусстве и прекрасном. Это прекрасное антиномико-синтетическое сознание сказалось и в учении об иронии, которое я здесь привлек для иллюстрации своего учения о первообразе. В расчлененной и до конца додуманной форме Зольгер в своем учении об иронии должен был бы сказать так. 1) Идея всецело утверждает себя в действительности и тем создает себя. 2) Идея всецело гибнет в действительности и тем отрицает себя. 3) Действительность всецело утверждает себя и отрицает идею. 4) Действительность всецело уничтожает себя, она гибнет и тем утверждает идею. 5) Все создается своим уничтожением и уничтожается своим созданием. Все эти положения ***абсолютно равноправны***, причем термины берутся тут в ***одном и том же*** смысле и отношении и абсолютно ***одновременно.*** Такова жизнь. И такова диалектика. Фихте, Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, Зольгер, Шлейермахер, Фр. Фишер поняли это с замечательной ясностью, как в античности Плотин и Прокл. Но, кажется, в ***эстетике*** этого никто лучше не понял, как Зольгер.

[49] О том, что первообраз сам определяет себя, хорошо говорит Кант в своем учении о гении, утверждая, что последний есть «свойство души, через которое природа дает искусству правила» («Кр. силы сужд.», § 46), так что природа, не будучи искусством, в нем является как бы в конечном своем завершении, определяя тут себя саму в последней полноте. Отсюда — все знаменитое учение о ***гении*** в немецком романтизме. «Истинная добродетель — гениальность» (*Фр. Шлегель.* Athen. Idee 36). Отсюда — в чистом конструктивно-логическом плане — замечательные учения Гегеля об идее прекрасного, которые должен проштудировать всякий, кто хочет что-нибудь понимать в философии искусства. «Идея, вообще, есть понятие, ***реальность*** понятия и единство обоих» (Ästh. I 135), и дальше — о том, что единство это не есть «простая нейтрализация понятия и реальности», что понятие не есть «абстрактное единство в противоположность различиям

реальности» (137), что оно бесконечно, само определяет себя, а не определяется иным и что поэтому идея — тотальна («понятие путем собственной деятельности полагает себя как объективность», 139), и т. д. Первообраз, таким образом, сам себя полагает, и художественная форма сама себя определяет, равно как и не определяет (поскольку она есть само определяющее).

[50] Все эти логические конструкции субъект-объектности первообраза, нарочито формулируемые нами во всей их оголенной смысловой структуре, горячо переживаются всяким художником, а иными — и это как раз те, кои наиболее напряженно живут искусством, заслоняя им все прочие стороны жизни,— это переживается интенсивно до патологии. Таково мироощущение Новалиса, романтически претворившего диалектику *Я* = не-*Я* раннего Фихте. Он пишет, например, в своих «Фрагментах» следующее: «*Я* = не-*Я* — высшее положение всякой науки и искусства». «Что такое природа? Энциклопедический, систематический индекс, или план, нашего духа». «Внешнее есть возвышенное в таинственное состояние внутреннее, а также, быть может, наоборот». И т. д. и т. д. Об этой концепции «магического *Я*» — *H. Simon*. Die theoretischen Grundl. des magischen Idealismus von Novalis. Diss. Heidelb., 1905, 7—30, где указаны разные точки зрения, примененные Новалисом в этой проблеме. Фр. Шлегель также горячо исповедует эту первичность и субъект-объектное тождество перво-*Я*: «Наше я, в философском рассмотрении, содержит, следовательно, отношение к перво-*Я* и противо-*Я*: оно одновременно и Ты, Он, Мы». И т. д. Недурно подобран материал к проблеме *Я* у Фр. Шлегеля — у H. Horwitz, Das Ichproblem d. Romantik. Münch. u. Lpz., 1916, 98—111 (ср. также 56—98 вообще о проблеме *Я* в романтике). До чудовищных размеров трактование *Я* как субъект-объектного первообраза доходит у А. Н. Скрябина, гениально пытавшегося воплотить этот мистический солипсизм в своей музыке. Его записки («Русские пропилеи», т. VI, под ред. М. О. Гершензона) полны неслыханной, невероятной мистики *Я*. «Мир — мое творчество, которое есть только мир» (137). «Он есть мой творческий акт, единый, свободный, мое хотение» (147). «Ты существуешь только потому, что я существую; я тебя создаю» (150). «Судьба вселенной решена! Я жить хочу! Я люблю жизнь!» «Я — миг, излучающий вечность. Я — играющая свобода. Я — играющая жизнь. Я чувств неизведанных играющий поток» (140). И т. д. и т. д. Несмотря на все преувеличения и извращения романтизма, в таком субъект-объектном отождествлении творящего первообраза содержится, однако, правильная и диалектически-необходимая мысль, которую вовсе не обязательно понимать субъективистически и солипсически. Представление об этом же предмете, но совершенно объективистическое, в смысле учения об искусстве и творчестве как эманации объективного, распространено среди художников гораздо больше. Материалы из психологии творчества собраны на эту

тему у С. О. Грузенберга (Психология творчества. Минск, 1923, 97—110).

[51] О том, что красота и создает себя, и не создает себя,— у A. Ruge, Ästh. 48—55.

[52] Очень важно отметить, что как раз те, которые ратуют за глубины искусства, те-то и говорят о всецелой выразимости этих глубин в искусстве. Мы прямо должны стать на ту точку зрения, что ***решительно все на свете выразимо.*** Гегель, который сущность искусства видит в откровении одной из форм абсолютного духа, во-первых, ратует за полную ***объективность***, понимая под ней не подражание уже готовой действительности, но способность [67*] «выработать из внутреннего путем духовной деятельности в себе и для себя разумное к его истинной внешней форме» (Ästh. I 363); во-вторых же, объективность видит он в таком проникновении художника в объект, что в нем, в его субъективно внутреннем, уже ничего не осталось бы невыраженного. «Ибо высочайшее и удачнейшее не есть как бы невыразимое, так что поэт в себе оказывался бы еще большей глубины, чем это дает его произведение, но его произведения суть наилучшие в художнике; и истинное, что он есть, это и ***есть*** он. А что остается только во внутреннем, это не ***есть*** он» (365).

[53] О символе см. прим. 23, а также в «Философии имени», § 14—15.

[54] Некоторые материалы по этим вопросам содержатся в книге: *H. Cysarz.* Erfahrung u. Idee. Probleme u. Lebensformen in d. deutsch. Liter. v. Hamann bis Hegel. Wien u. Lpz., 1921. О том, как можно по-разному совмещать и уравновешивать смысловое и чувственное,— недурной сравнительный анализ у G. Simmel, Kant und Goethe. Lpz. (год не ук.). Равновесие смысла и чувственности — у Гегеля: прекрасное в искусстве — не «логическая идея» и не «естественная идея», но принадлежит к «духовной» области (Ästh. I 120—121). Прекрасно вскрывает кроющуюся здесь антиномию «понятия» и «явления» (или «души» и «тела») Зольгер (Ästh. 77—80). Все это важно еще и потому, что окончательно решает и снимает все обывательские споры об «идеализме» и «реализме» в искусстве. Зольгер очень хорошо говорит о том, что «идеальность» и «характеристика» вполне совпадают в одном, а именно, что идея должна быть принципом действительности (Ästh. 160, и вообще об этой антитезе — 159—162).

[55] Разумеется, предложенная нами система антиномико-синтетического построения ни в каком случае не является единственно возможной системой. Если руководства математики излагают свой предмет так различно, что системы изложения совершенно перестают быть похожими одна на другую, то диалектика также нисколько не потеряет в своей точности от того, что мы будем излагать ее по-разному. Важно, конечно, только то, чтобы она была действительно ***диалектикой*** и не искажала своего метода. Теоремы же могут быть и иными. И даже вовсе не обязательно

излагать предмет так педантично по триадам, как это делали мы. Это — форма изложения, которая, невзирая на монотонность и скуку, ценою живости и яркости добивается максимального приближения к триадической конструкции изучаемого предмета. Но эту логическую триаду можно соблюсти и без отдельного изложения тезиса, антитезиса и синтеза. Можно было бы привлечь из истории эстетики массу всяких теорий и изложений, которые никаких триад в себе не содержат и под которыми мы все равно должны были бы подписаться, потому что это действительно диалектические теории, а не иные. Но этого делать я не буду, а только позволю себе указать на один высочайшей важности период в истории эстетики, который навсегда останется образцом того, как живо и жизненно под влиянием реальных историко-философских факторов рождается диалектика и как она неуклонно пробивает себе дорогу сквозь чуждый ей строй мысли. Это — 90-е годы 18-го в. в Германии. В дальнейшем я предлагаю конспект нескольких лекций из своего курса «Истории эстетических учений».

1. В основе этого периода лежит, конечно, «Критика силы суждения» Канта, появившаяся в 1790 г. Несмотря на то что Кант в значительной мере оказался представителем старой рационалистической метафизики, не относившимся иначе к диалектике, как с насмешкой и бранью, оставляя ей скромное место разоблачительницы «трансцедентальных иллюзий», равно так же, несмотря на то что Кант как личность был натурой, совершенно бесчувственной в отношении всякого романтизма,— несмотря на все это, Кант есть именно то самое зерно, из которого вырастает немецкая романтическая и диалектическая философия. Я нахожу следующие две черты в Канте, делающие его как бы обоснователем романтизма. 1) Философия Канта есть прежде всего учение о ***смысловой конструкции*** как всякого опытного ***предмета*** вообще, так и в частности мира, изучаемого наукой «математического естествознания». Это — вырождение и захирение философии, но все-таки той, которая есть видение вещей в разуме. 2) Философия Канта есть вместе с тем учение о ***трансцедентальной необходимости***, о нерушимых основах мира, данного в сознании, несмотря на всю его текучесть. И не только наука, но и мораль и искусство таят в себе эти нерушимые конструктивно-логические законы, далекие от субъективных капризов и причуд отдельного человека. Эти две черты ложатся в основу дальнейшей эстетики, которая стремится преодолеть две другие черты, совершенно или до некоторой степени не приемлемые для романтизма. Во-первых, Кант отвергает наличие и самую возможность ***интеллектуальной интуиции.*** Во-вторых, он все-таки ***субъективист***, догматически полагающий, что всякое осмысление есть тем самым уже перенос предмета в сферу субъекта. Преодоление первого пункта в связи с разработкой неясного у Канта учения о «соответствии познавательным способностям» приведет

к учению об «идеях», а преодоление второго — к учению об объективном саморазвитии духа и проявлении его в этих идеях. Кроме того, позднейшая эстетика расчленяет не детализированный у Канта переход от теоретического и практического разума к эстетическому. Тут две стороны: переход от чистых категорий и суждений ***рассудка*** к эмпирической их ***текучести*** и — далее, к синтезированию того и другого; и переход от ***познавательного устремления*** к волевому и — далее, к синтезу того и другого в ***чувстве***. Первая сторона ведет категорию через эмпирическое становление к ее ***выражению*** (и тут можно обойтись без объединения царства «необходимости» и «свободы»); вторая ведет от предмета-в-себе к соотнесенности (для себя) и к синтезу того и другого в ***чувстве***. Если бы не было отвержения интеллектуальной интуиции, то первый путь дал бы диалектику идей как ***символов***, а если бы не было субъективизма, то получилась бы диалектика ***интеллигенции*** (а не просто субъекта) и «соответствие познавательным способностям» превратилось бы в соответствие идеям-символам и в учение об их воплощении. Такова эстетика Канта с точки зрения ее исторического места в последнем десятилетии 18-го века в Германии.

2. Для дальнейшего интересно то, что диалектику ***как таковую*** (а мы видели, что основной дефект системы Канта — именно в отсутствии диалектики), т. е. как систему определенных логических конструкций, продвигали вперед исключительно ***философы***, в то время как подлинно ***движущей силой*** этого продвижения были почти исключительно ***поэзия*** и искусство. В этом смысле необходимо отметить два момента к началу 90-х годов (т. е. ко времени выступления Шлегелей), момента, которые показывают, что сама эстетика Канта скорее запоздала, чем предупредила диалектический опыт.

а) Первое явление — творчество Шиллера. Все знают, что Шиллер — кантианец, но гораздо менее обращают внимания на его «Philosophische Briefe» 1786—1789 гг. Это — переход от руссоизма и гердерства к Канту — однако весьма своеобразный. Я в особенности указал бы на отрывок «Теософия Юлия».— Тут мы находим 1) идею отождествления мира и мысли. «Мир есть мысль Божия». «Для меня в природе существует только одно явление — мыслящее существо». И т. д. (*Н. В. Гербель.* Полное собр. соч. Шиллера. СПб., 1893. III 344). Далее, тут содержится 2) учение о бытии как световой иерархии.

«Вся сумма гармонической деятельности, существующая всецело в божественном существе, в природе, изображении этого существа, разделена на бесчисленное количество степеней, размеров и ступеней. Природа есть — позволь мне выразиться образно — бесконечно разделенный Бог». «Подобно тому как светлый луч разделяется в призматическом стекле на семь более темных лучей, так и божественное «Я» распадается на бесчисленное количество ощущаемых веществ. Подобно тому как из семи более

темных лучей образуется светлый луч, так и из соединения всех этих веществ выходит божественное существо. Существующая форма мироздания подобна оптическому стеклу, а вся деятельность существ — в бесконечной игре цветов известного простого божественного луча. Если бы всемогуществу вздумалось разбить эту призму, то плотина между ним и миром прорвалась бы и все живущее перешло бы в бесконечное, все аккорды слились бы в одну гармонию, все потоки — в один океан» (там же, 347). Тут же — и толкование любви как порождения из себя божества. 3) В этих же письмах — учение о слиянии родных душ в первом начале. «Разве не всемогущее стремление соединило наши души в вечный отрадный союз любви? Что за счастье, о Рафаэль, идти с тобой рука об руку! Обновленный, я радостно начинаю свое шествие к чудному, умственному солнцу. Какое счастье! Я нашел тебя, я избрал тебя из миллионов, и ты из миллионов — мой! Пусть вселенная снова превратится в хаос, пусть атомы перемешаются в нем: наши сердца будут вечно и неразлучно носиться в пространстве. Разве не в твоих очах пью я отражение своего блаженства? Разве я не в тебе только существую? С тобою земля мне кажется прекрасней, дружба понимается яснее и небеса становятся очаровательней. При виде тебя горе сбрасывает с себя тяжесть слез, чтобы слаще отдохнуть от бури страданий на груди любви. Разве мучительное наслаждение не ищет нетерпеливо блаженного покоя в твоих задушевных взорах, Рафаэль? Будь я один во всей вселенной, я мысленно бы одушевлял каменные скалы и, обнимая, целовал бы их, оглашал бы воздух своими жалобами и радовался бы ответам пропастей, глупо веря в сладкую симпатию» (346).

Все эти чрезвычайно близкие к романтизму идеи необходимо указать потому, что как раз *они были внутренней силой, приводившей немецкую мысль к диалектике.* Диалектика требует универсального опыта, которого не имело ущербное и вырожденческое Просвещение. В Шиллере, как видим, назревал соответствующий опыт, и в 90-е годы он дал в Германии свои диалектические плоды.

Сам Шиллер вообще не пошел по этому пути, а для других умов в это время (конец 80-х годов), очевидно, еще не назрело время диалектики. Шиллер пошел по пути Канта. Первое знакомство его с Кантом произошло в самом начале 90-х годов. Это видно из его письма к Кернеру 3 марта 1791 г., а об интенсивности его интереса указывает письмо к тому же лицу в начале 1792 г. Тут же пишется статья «Об основе наслаждения трагическими предметами», а в феврале того же года — «О трагическом искусстве». Если в известных «Художниках», равно как и в этих двух трактатах, искусство — ***ниже*** морали, то в трактатах «О грации и достоинстве» (1793, февраль) и «О возвышенном», «О патетическом» (1794, март — апрель) искусство трактуется ***наряду*** с моралью, а трактаты 1795—1796 гг. во главе с «Эстетическими

письмами» и трактатом «О наивной и сентиментальной поэзии» ставят искусство *выше* морали. Характеризуя этот высший пункт эстетического философствования Шиллера, К. Фишер (Публичные лекции о Шиллере, рус. пер. Москва, 1890—1891) пишет: «Таким образом, вся человеческая жизнь объясняется и совершенствуется в красоте; красота есть гармония, в которой разрешаются всякая борьба и все страдания земного существования; она уподобляется олимпийской жизни, которой человек должен добиваться в борьбе с судьбою и со злом, которая, как желание, угрожает чистоте воли и, как страдание,— ее величию. Но раз достигнутое состояние эстетической свободы есть *божественная идиллия*; оно есть завершение человеческого существования и должно быть высшею задачею поэзии. И здесь невольно в душе поэта возникает героический образ древней саги, который из борьбы и страданий, предназначенных судьбою, подымается к богам Олимпа и в сочетании с вечною юностью разрешает героическую жизнь в идиллическую».

Таким образом, Шиллер пришел не к романтизму, но к классицизму. Через борьбу долга со склонностью, через моральный пафос искусства Шиллер приходит к классическому самодовлению художника в героической идиллии, где уже нет бессильного порыва и ухода в бесконечную даль, но где достигнутая уже ясность и свежесть детских впечатлений, успокоение после бурь. Апологет «свободы в явлении», он по-гегелевски убежденно выставил свой эстетический «идеал человечности» (ср.: *A. Lewkowitz.* Hegels Ästhetik in Verhältniss zu Schiller. Lpz., 1910, 74—76). Тут едва ли прав K. Vorländer, Die Philos. unserer Klassiker, 1923, сводящий Шиллера почти целиком к Канту. Но все-таки позиция его в основе — чисто кантианская: таковы эти учения о красоте как «свободе в явлении», о противопоставлении идеальной формы и материи, о «видимости» (вместо «познания» и «морали»), об «игре», повторяющей кантовскую «целесообразность без цели».

b) Второе крупнейшее явление в немецкой мысли, которое необходимо отметить к началу 90-х годов, это — *творчество и философия* Гёте. Если не говорить об общеизвестном «Фаусте», начало которого относится к 1773—1774 гг., то я бы указал на следующие вещи, несомненно подготовившие для будущего широчайшее развитие диалектики. Стоит указать тут прежде всего на стихотворение 1780 г. «Границы человечества», где читаем в пер. М. Михайлова (Гербель. СПб., 1892. I 91):

Что отличает
Богов от людей?
Без счета волны
Бегут пред ними
Вечным потоком;
А нас одна
Волна поднимет,

Одна потопит.
В малом звенье
Жизнь наша замкнута;
Много поколений
Примыкают прочно
К бесконечной цепи
Их бытия.

Тут уже тот универсализм, который можно помирить с правами индивидуализма только диалектически. Таково и «Божественное» (1782), где в пер. А. Григорьева (там же I 101) читаем:

Безразлична
Природа-мать.
Равно светит солнце
На зло и благо,
И для злодеев
Блещут, как для лучшего,
Месяц и звезды.
Ветр и потоки,
Громы и град,
Путь совершая,
С собой мимоходом
Равно уносят
То и другое.

Настроения «Фауста», аналогичные этим, общеизвестны. Я не стану их приводить, а укажу еще на «Прометея», который тоже относится к 1773—1774 гг. Тут — почти романтический избыток сил при оживлении Пандоры, когда все: и солнце, и любовь, и весенняя нега, и море, и небо — «это все, все ты, моя Пандора». Это — тот опыт, который для мысли может дать только диалектику. И она необходимо тут же и присутствует, со всеми своими антиномиями и синтезами. Такова, например, антиномика и синтетика жизни, любви и смерти в «Прометее». Прочитаем (II 276—277, пер. М. Михайлова):

Прометей. Ты сердцем чуешь,
Что радостей еще есть много,
И много есть страданий,
Незнаемых тобой.
Пандора. Да, сердце часто рвется у меня
И никуда, как будто,
И всюду.
Прометей. То миг, который исполняет все,
Все, что томило нас тоской,
Что снилось нам, что ожидалось нами,
Чего страшились,
Пандора — это смерть.
Пандора. Смерть?
Прометей. Когда из сокровенной глубины
Ты чувствуешь себя
Во всем существованье потрясенной

И чувствуешь все, что в тебя вливало
И радость, и страданье,
И сердце, полно бурей,
Слезами облегчиться хочет,
И пыл свой умножает,
И все в тебе звучит, и все трепещет,
И чувства томятся,
И кажется тебе — исходишь ты
И никнешь,
И все вокруг тебя в ночи
Крушится,
И ты все в более тебе присущем чувстве
Объемлешь целый мир:
Тогда-то умирает человек.

Ясно, что, как ***поэт***, Гёте уже был ***таким*** универсалистом, который должен быть в то же время и крайним индивидуалистом, и таким индивидуалистом, который должен быть и крайним универсалистом. У него ***такая*** бесконечность, которая в то же время есть и конечность, и ***такая*** конечность, которая необходимым образом есть в то же время и абсолютная бесконечность. И т. д. и т. д. Словом, это — такой именно опыт, который должен и который только и может породить из себя диалектику. Но — таков Гёте в поэзии и не таков — в своей сознательной мысли, которая, как известно, всегда для него была не менее характерна, чем поэтическое творчество.

Именно, известно, что еще с 1770 г. Гёте испытывает влияние Гердера, которому его философия чувства заменила картезианское «cogito» [68*] и который в значительной мере был представителем довольно наивного эмпиризма, не без примеси руссоистских психологизмов и некоторых идеалистических тенденций. В начале 70-х годов Гёте читает также Дж. Бруно «О причине», но значение его осознает только значительно позже (напр., в «Мировой Душе» 1804 г., нескольких стихотворениях 1816 г. и др.). Отсутствие полной серьезности в увлечении Бруно видно хотя бы из «Вертера» (1774), написанного в руссоистском стиле и не без идей Руссо. К 1774 г. относится также и первое знакомство Гёте со Спинозою. Это было, однако, скорее чисто психологическим утешением, чем системой логических построений, как это видно из его сообщения об этом в 14-й книге «Dichtung und Wahrheit» [69*] Мысли о гармонии вселенной (весьма существенные для будущей диалектики) содержатся в «Dramatische Form» и «Nach Falconnet und über Falconnet» [70*] (1776). Отрывок 1782 г. «Die Natur» [71*] содержит уже весьма отчетливый и для мысли антиномический опыт. Я приведу такие места. «Она любит себя самое и вечно пригвождена к себе несчетными глазами и сердцами. Она распалась на части, чтобы упиваться собою. Она выращивает все новых потребителей, в ненасытном стремлении самоотдания». «Она — все. Она сама себя награждает и сама себя карает, сама себя радует и сама себя терзает. Она

сурова и нежна, привлекательна и ужасна, бессильна и всемогуща. В ней все всегда налицо. Прошедшего и будущего она не знает. Настоящее для нее — вечность. Она блага. Хвала ей во всех ее созданиях. Она мудра и тиха. У нее не вырвешь объяснения, не вынудишь подарка, которого она не дает добровольно. Она хитра, но с благою целью, и лучше всего не замечать ее хитрости. Она цельна и, однако, всегда не закончена. Как она поступает сейчас, она может всегда поступать. Каждому она является в особом облике. Она скрывается под тысячью имен и выражений и всегда одна и та же. Она поставила меня среди жизни, она и выведет меня. Я полагаюсь на нее. Пусть распоряжается мною. Она не возненавидит своего создания. Не я говорил о ней. Нет, что правда и что ложь,— все это сказала она. Все — ее вина, все — ее заслуга» (*В. О. Лихтенштадт.* Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. Петерб., 1920, 80).

Мы видим, что Гёте, таким образом, к началу 80-х годов, как в значительной мере еще и в 70-е годы, вполне владеет диалектическим опытом, но ни Гердер, ни Руссо, ни поверхностно усвоенные Бруно и Спиноза не могли ему дать диалектического ***метода***. Однако этот ***метод*** неустанно растет. К 1783—1786 гг. относится его более близкое знакомство со Спинозою, от которого он получил (если судить по публикации Зуфаном в Goethe — Jahrbuch, 1891) некоторые уже важные идеи. Тут он пишет: «Понятие бытия и совершенства — одно и то же; когда мы прослеживаем это понятие настолько далеко, насколько это для нас возможно, мы говорим, что мыслим бесконечное». «Нельзя сказать, что у бесконечного есть части. Все ограниченные существования заключаются в бесконечном, но не составляют его частей; вернее сказать, они причастны бесконечности» (*Лихтенштадт* 475). Эти спинозистские идеи о том, что бытие равно совершенству или что целое и часть тождественны как в отдельном индивидууме, так и во всем,— уже представляют собою плод зрелой философской рефлексии, и тут трудно говорить только об одном диалектическом ***опыте***.

Наконец, пришла очередь и знакомства с Кантом. Первое знакомство Гёте с Кантом относится к 1789 г. В 1817 г. он вспоминает с улыбкой эти свои первые занятия Кантом и свидетельствует, что «Критика чистого разума» не произвела на него особенного впечатления. «Вход в лабиринт неудержимо привлекал меня; в самый же лабиринт я не отваживался пуститься: препятствовали этому то стремление к поэзии, то рассудок, и трудность оставалась неустранимой». Совершенно иначе пережил Гёте «Критику силы суждения». «Но вот в мои руки попала «Критика способности суждения», и ей я обязан в высшей степени радостной эпохой жизни. Здесь я увидел, как самые раздельные мои занятия поставлены рядом; произведения искусства и природы трактуются одинаково; эстетические и телеологические способности суждения взаимно освещают друг друга. Если

мой способ представления и не везде мог приноровиться к автору, если там и сям, на мой взгляд, кое-чего недоставало, то великие основные мысли произведения представляли полную аналогию с моим прежним творчеством, деятельностью и мышлением; внутренняя жизнь искусства, как и природы, их обоюдная деятельность изнутри наружу была ясно выражена в книге. Создания этих двух бесконечных миров объявлялись существующими ради самих себя, и то, что стояло рядом, было таковым, пожалуй, одно для другого, но никак не в смысле цели, не одно ради другого» (*Лихтенштадт* 480). Гёте привлекло, стало быть, в Канте 1) учение о самостоятельной сфере искусства и 2) учение о самостоятельности живой природы. И тут, конечно, как и везде, ему претила борьба с интуитивизмом, почему наилучшее его отношение к Канту характеризуется сочинением 1817 г. «Anschauende Urteilskraft» и в особенности содержащимися здесь замечаниями по поводу знаменитых слов Канта об intellectus archetypus и ectypus [72*], где Гёте утверждает необходимость для интеллектуальной области «созерцания вечно творящей природы» (*Лихтенштадт* 483).

Делая общее заключение о философии Гёте, надо сказать, что к началу 90-х годов он не дал диалектических схем, хотя во многих отношениях и способствовал появлению диалектики. Во-первых, тут базой было интенсивнейшее чувство мистического антиномизма. Во-вторых, тут устанавливались некоторые весьма важные феноменологические категории (напр., целого и части, совершенства как функции бесконечного в конечном, интеллектуально-оптического первообраза и подражания ему всего сущего и пр.), результатом чего было трактование искусства и природы как живой интеллектуальной мощи, созерцаемой в законченных формах. Гёте далеко было до диалектики, но все это — та почва, на которой не замедлила появиться и настоящая диалектика. Вырожденчество просветительского «эмпиризма» и «рационализма», узкое и зашибленное, убогое мировосприятие 18-го века, духовное растление и мелкота салонного философствования не могли, конечно, быть почвой для диалектики. Диалектика — цельное и конкретное знание, и это очень тонкое и глубокое знание, чтобы оно могло зародиться в абстрактной и плоской метафизике просветительства. Она требует такого же цельного, конкретного, глубокого и тонкого опыта. И вот он нарастает у Шиллера и Гёте и — празднует свою победу в романтизме 90-х годов и начала 19-го в.

3. Романтическое мироощущение отличается от эпохи бури и натиска преклонением перед ***разумом.*** Ни эстетическое кантианство Шиллера, ни спинозистский платонизм Гёте не имели и такого интенсивного вкуса к философии разума, которым отличались романтики. Фр. Шлегель впервые знакомится с Кантом в 1793 г., хотя в том же году в письме к брату и возражает против него; его не может удовлетворить то отношение

первых двух «Критик», которые установил Кант. До 1795 г. он несколько раз берется за углубленное изучение Канта, но разные обстоятельства ему мешают. И это понятно. Мироощущение Фр. Шлегеля было гораздо шире, чем то, на которое рассчитывала философия Канта, а тем не менее последняя была тогда единственной формой трансцедентализма вообще. Что Шлегель с самого начала при всем своем классицизме был преисполнен интенсивных стремлений в беспредельные дали и мистически-умного восхождения к тайнам божественного и природного бытия,— это всем известно. Недавно об этом выразительно говорил H. Horwitz в цитированной мною выше книге. Лучше всего это совмещение разума и интуиции выражено в знаменитом письме Фр. Шлегеля к брату 28 августа 1793 г. (приведено по-русски в очерке Ф. Брауна — в «Ист. западн. литер.», под ред. Ф. Батюшкова, т. I).

По существу, это все та же самая гёте-шиллеровская антиномика, так же мало — скорее гораздо менее — разработанная, но по существу — уже с совершенно ***новыми задатками.*** И это потому, что Фр. Шлегель ***безраздельно примкнул к философии*** Фихте.

Фихте впервые выступил со своим учением, считая себя кантианцем, в 1794 г., когда появилась его статья «О понятии наукоучения и о т. н. философии». В декабре того же года Фр. Шлегель в письме ставит Фихте выше Канта и Спинозы и по красноречию выше Руссо. Фихте действительно хотел дать, и давал, подлинно универсальную систему, соответствующую универсальности конкретно назревшего тогда мироощущения. Фихте всегда слишком часто считали абстрактным мыслителем и слишком мало видели в нем романтизма. То немногое, что мы знаем о Фихте до начала 90-х годов (род. в 1762 г.), полно сведений о его пылкой религиозности, большой активности в педагогике, в обществе, об его ораторских и проповеднических наклонностях и т. д. Наивные люди думают, что та страшная сила отвлеченности, которая дана в «Наукоучении» 1794 г., действительно несовместима с романтизмом и личным воодушевлением. Однако только вырожденческая философия боится отвлеченности. Чем глубже и богаче философия, тем более она тонка и тем больше в ней отвлеченностей. Платон и Плотин, Прокл и Дамаский были великими мистиками и мифологами, но они же были и тончайшими диалектиками, которых за это невежественная толпа клеймит как «схоластиков». И только вырождение Бэкона, Локка и Юма не характеризуется никакой мифологией и мистицизмом, но зато — что за убожество это ушибленное английское философствование! Фихте был иного склада, и романтический пыл соединялся в нем со страшной силой чистого логизма. Это соединение — весьма естественно, и им отличается всякая здоровая философия.

Надо отчетливо представлять себе отношение Фихте к Канту.

Он такой же трансцеденталист (а не догматист), как Кант. Он только исключает две основные черты кантовского трансцендентализма. Во-первых, для него нет кантовского противостояния «вещей в себе» и «явления»; и то и другое дедуцируется у него из ***одного*** принципа, который он называет *Я*. «Предмет аффицирует; это значит, что он мыслится аффицирующим». Во-вторых, Фихте — интуитивист. Во «Втором введении» он формулирует категорию ***интеллигенции*** как чистой самосоотнесенности и самоданности. В большом сочинении 1794 г. «Основа общего наукоучения» он дает на этих принципах первый систематический очерк цельной диалектической системы.

Удивительно это чудовищное и на первый взгляд непонятное учение раннего Фихте о *Я*. По существу это *Я* никакой диалектикой не может быть обосновано. Плотин в своем учении о трех субстанциях дает концепцию, близкую к фихтевским первым трем положениям его «общего наукоучения». Но Плотину никогда и в голову не приходило отождествить свое Единое с *Я*. *Я* — это предмет чистой веры у Фихте, это — догматический остаток того печального субъективизма, которым была всегда так богата новоевропейская философия и который был обоснован и прославлен у Канта. К Фихте это перешло в виде бессознательного вероучения, и он скоро отказался от этого чудовищного предрассудка, тем более что и в 1794 г. его «Наукоучение» нимало не пострадало бы, если бы свое *Я* он заменил бы просто Единым или Сущим. Но романтизм в значительной мере окрашен этим субъективизмом; и еще большой вопрос, что осталось бы от романтизма, если бы в нем с самого же начала был исключен всякий индивидуализм и субъективизм. Фихте пишет: «Воздвигни свое *Я*, сознай самого себя, пожелай стать самостоятельным, сделай себя свободным; и пусть все, что ты есть, что ты думаешь и делаешь, будет поистине твоим собственным делом». В подобных словах звучит не столько диалектика, сколько определенное вероучение.

Не стоит, конечно, излагать общеизвестное учение Фихте о *Я* в 1794 г. Всем известно, что *Я* проходит у него три стадии (чисто антиномико-синтетические, т. е. диалектические): *Я* полагает себя как ограниченное через не-*Я*, и тут оно — «теоретическое» *Я*; *Я* полагает не-*Я* как ограниченное через *Я*, и тут оно — «практическое» *Я*; *Я* тождественно с самим собою в этих двух смыслах, и тут оно — «абсолютное» *Я*. Кантовская философия по сравнению с этой целостной диалектикой человеческого духа представляется какими-то membra disjecta [73*] Все освещено тут одной идеей, выведено и сведено к одному принципу. И универсалистический опыт нарождающегося романтизма получил тут для себя достойное осознание и достаточно тонкую и глубокую логическую систему. Я утверждаю, что первые три положения «общего наукоучения» Фихте 1794 г. (как все это «Наукоучение») есть ***самая настоящая диалектическая триада***, форму-

лированная (при вероучении о *Я*) с достаточной строгостью и определенностью: 1) «*Я* = *Я*», «*Я* есмь», «*Я* полагает себя» (Tathandlung[74*]); 2) «*Я* полагает не-*Я*» (причем не-*Я* не есть «вещь ⟨в⟩ себе», а только соотносительная категория вроде платонического меона); 3) через посредство «*Я* полагает не-*Я* в *Я*» «*Я* противополагает в *Я* делимому *Я* делимое не-*Я*». И это за столько лет до Гегеля! Можно сказать, впервые за несколько столетий европейская мысль вновь пришла к диалектическому методу, который до сих пор ей казался достоянием «схоластики» и которого она по этому самому не изучала и которым совершенно не владела. Фихте первый гениально воскресил его в 1794 г. В его системе подлинно диалектически выведены и синтезированы такие антитезы, как «конечное» и «бесконечное», «идеальное» и «реальное», «*Я*» и «не-*Я*», «теоретическое» и «практическое» и т. д.

При всем том система Фихте изучаемого периода обладала некоторыми недостатками, которые и обусловили собою дальнейшую судьбу диалектической мысли в Германии. Фихте и его обнаженно-логическому повествованию не хватало выраженности всей той эмоциональности и всех тех романтических стремлений, которые были так характерны и для его внутреннего самочувствия, и для всей эпохи. Нужны были какие-то другие приемы и чья-то иначе устроенная голова, чтобы суметь выразить и эту — чисто настроительную и религиозно-эстетическую — стихию тогдашнего духа. Далее, в Фихтевой системе не хватало полного и настоящего места для природы, так как субъективистические интересы решительно заполняли все «Наукоучение» и категории природы оставались в значительной мере недоуясненными и невыявленными. Конечно, совершенно ясно место природы в «Наукоучении» 1794 г.; и ясно, как Фихте выводит соответствующие категории, если перелистать страницы, относящиеся к «дедукции представления» природного бытия. Но это, конечно, было весьма мало для той широты и всеобъемлемости опыта, которым романтизм отличался с самого начала. Давши метод, Фихте не мог сразу же дать и проведения его по всем решительно областям знания. Наконец, в-третьих, не хватало Фихте для полной романтической диалектики подробно разработанной специально философско-религиозной стороны миросозерцания.

И вот первый недостаток восполнили первые представители романтической поэзии — Тик, Ваккенродер (1773—1798) и Новалис (1772—1801). Вторую задачу разрешил Шеллинг своими натурфилософскими трактатами 1797—1799 гг. Третий недостаток был восполнен Шлейермахером в его «Речах о религии» (1799) и «Монологах» (1800). Настроительно-опытным и религиозно-художественным, мистическим средоточием всех этих идей был в эти годы Фр. Шлегель, а конструктивно-логическим выразителем этого средоточия, на этот раз уже с полной диалек-

тикой и искусства, явился Шеллинг в своем знаменитом трактате «Система трансцендентального идеализма» 1800 г. Тут впервые искусство и эстетика получили ***диалектическую*** разработку.

4. Я позволю себе остановиться вкратце на Новалисе, исключительно ради истории диалектической мысли в Германии в конце 18-го и в начале 19-го века. Краткую поэтическую деятельность Новалиса делят на три периода: время «Blüthenstaubfragmente»[75*] (1797—1798, Athenäum I), время второго собрания фрагментов (1798—1799, Athen. I 2) и время «Г⟨енриха⟩ ф⟨он⟩ Офтердингена (1799—1801)».

а) Здесь мы находим прежде всего обоснование искусства как деятельности ***духа***, понимаемой в смысле творческой, трансцедентальной продуктивности. (Дальнейшие цитаты из Новалиса — в моем переводе.) «Я не есть продукт природы, не есть природа, не есть историческая сущность, но — артистическая [сущность], искусство, произведение искусства». «Очень плохо то, что поэзия имеет свое особое наименование и что поэт принадлежит к особому цеху. Тут нет ничего особенного. Тут [просто] своеобразный вид деятельности человеческого духа. Разве не творит и ***не созерцает каждый человек ежеминутно?***» «Дух всегда поэтичен». «Гений вообще поэтичен. Где действует гений, там он действует поэтически». Эта продуктивность духа, или его искусство, есть ***подлинное вскрытие истины.***

«Поэзия есть воистину абсолютно реальное. Это — ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее». «Художник насквозь трансцедентален». «До сих пор поэзия действовала ***динамически***, будущая же трансцедентальная поэзия, нужно полагать, будет проявляться органически. Если она найдена, то можно увидеть, что все истинные поэты, не зная ее, творили до сих пор ***органически***, но что этот недостаток знания того, что они делали, имел существенное влияние на их произведения, взятые в целом, так что большею частью они только в отдельных случаях действовали поэтически, в целом же они обычно действовали не-поэтически». «Высшая задача образования — овладеть своей трансцедентальною самостью (seines transzedentalen Selbst zu bemächtigen), быть в конце концов *Я* своего (собственного) *Я*». «Все непроизвольное должно превратиться в произвольное». «Поэзия есть великое искусство конструкции трансцедентального здоровья. Поэт есть, следовательно, трансцедентальный врач». «Трансцедентальная поэзия есть смесь философии и поэзии». Трансцедентальная поэзия «в основе своей охватывает все трансцедентальные функции и фактически содержит в себе вообще трансцедентальное». «Трансцедентальный поэт есть вообще трансцедентальный человек». Обработать все продукты трансцедентальной поэзии — значит разработать «тропику», «которая охватывает законы символической конструкции трансцедентального мира». Отсюда — различие «Plus-Poesie» и «Minus-Poesie». Первая есть объединение этих моментов

продуктивности и объективности, так что получается неисчерпаемость каждого продуцированного момента. «Какое неисчерпаемое множество не лежит кругом для новых индивидуальных комбинаций! Кто однажды разгадал эту тайну, тот уже ничего больше не обязан делать, как решиться отказаться от [этого] бесконечного разнообразия и от наслаждения им. Но это решение уничтожает свободное чувство бесконечного мира и требует ограничения на каком-нибудь отдельном его явлении». Тут имеется в виду, очевидно, органическое совмещение бесконечного и конечного. Совсем другое — «Minus-Poesie». «Интересное есть предмет Minus-Poesie». «Интерес есть участие в страданиях и деятельности того или иного существа. Меня что-нибудь интересует тогда, когда оно умеет побудить меня к участию. Никакой интерес не интереснее того, когда что-нибудь начинают применять к самим себе». «Интересное есть то, что приводит меня в движение не ради меня самого, но лишь в качестве средства, в качестве одного из членов». Отсюда — цель настоящей поэзии. «Она создает прекрасное общество, мировую семью, прекрасное устройство вселенной». «Через поэзию возникает высочайшая симпатия и соактивность, наиболее внутреннее общение конечного с бесконечным».

b) На этой почве у Новалиса возникает ряд учений, которые невозможно излагать в настоящем месте, как, напр., противоположность искусственной и естественной поэзии, определение понятия чуда и чудесного, теория сказки и пр. Интересно определение романтического: «Мир должен романтизироваться... Когда я придаю общему высокий смысл, обычному — таинственный вид, известному — достоинство неизвестного, конечному — бесконечную явленность (einen unendlichen Schein), то это значит, что я его романтизирую». «Мне кажется, в наши дни общераспространено влечение прятать внешний мир за художественные завесы, стыдиться открытой природы и путем придания таинственности чувственных сущностей и скрывания его придавать им темную духовную силу. Это влечение, конечно, романтично...» «Абсолютизирование, универсализирование, классификация индивидуальных моментов, индивидуальная ситуация и т. д. есть собственная сущность романтизирования». Ясно, что Новалис дает здесь диалектическое построение индивидуального, или, что то же на его языке, абсолютного, на основе тезиса бесконечности и антитезиса конечности. Так зреет в нем диалектика совокупными усилиями художественного и философского гения.

На той же общей почве вырастает и учение об отношении поэта и природы. С самого же начала Новалис смотрит на природу глазами влюбленного. Он ее находит как бы в самом себе (в противоположность Шеллинговой натурфилософии). «Меня все ведет к самому себе». Природу понимает только поэт. Подлинный натурфилософ — тот, «кто любит природу из глубины

сердца, а не только удивляется тому или иному явлению ее или страшится узнать его». «Гений в отношении природы характеризуется экспериментом; он — чудесная способность попадать в самый смысл природы и изучать ее в ее духе. Истинный наблюдатель есть художник. Он предчувствует значительное и умеет вычувствовать (herauszufühlen), [т. е. подмечать чувством,] важные явления среди спутанной мимотекущей массы явлений». «Природа имеет художественный инстинкт; и потому является болтовней то, когда хотят различать природу и искусство». Новалис с самого начала стоит на той точке зрения, которая у Шеллинга появилась не сразу (ср. Einl. zur Philos. d. Natur): «Мы хотим не того, чтобы природа случайно совпала с законами нашего духа (напр., при посредстве чего-нибудь третьего), но — чтобы она сама необходимо и первоначально не только вскрывала законы нашего духа, но чтобы сама их реализовала и чтобы она лишь постольку была и называлась природой, поскольку она делает именно это. ***Природа должна быть видимым духом, и дух — невидимой природой***».

Поэт, впрочем, не только натурфилософ. Он еще и углубленный созерцатель ***истории духа.*** Тут у Новалиса — учение о «внутреннем чувстве (Sinn)». «Существует специальное чувство для поэзии, поэтическое настроение в нас. Поэзия — насквозь лична и потому неописуема и неопределима. Кто не знает и не чувствует непосредственно, что такое поэзия, тому нельзя дать о ней никакого понятия. Поэзия есть поэзия, как небо от земли отличное от искусства языка и речи». «Чувство в поэзии (Sinn für Poesie) имеет много общего с чувством к мистическому. Это есть чувство к своеобразному, личному, неизвестному, таинственному, к являющемуся, к необходимо-случайному. ***Оно изображает неизобразимое, видит невидимое***, чувствует нечувствуемое и т. д. Критика поэзии есть нелепость. Уже трудно решить, и все-таки есть единственное решение, есть ли данная вещь поэзия или нет». Поэт — «das Gemüt der Welt», душа, чувство мира. Поэт существенно отличен от человека действия (Tatenmensch) и морали, которая никогда не воплощает на себя объективной картины мира. В противоположность ему «подлинное чувство (Gemüt), как свет, так же спокойно и восприимчиво, так же эластично и проникающе, так же могуче, так же незаметно действенно, как этот [драго]ценный элемент, разделяющийся по всем предметам с тонкой соразмерностью и заставляющий являться их в увлекательном разнообразии». Поэт есть в этом смысле чистая сталь.

Диалектические схемы намечаются и в сфере учения об искусстве вообще. Искусство — «продуктивность», деятельность. «Искусство — способность определенно и свободно продуцировать, определенно — по определенному правилу, по определенной, вне этого находящейся идее, которую называют понятием; неопределенно — по собственной чистой идее». Автор — тот, кто эту извне данную идею делает самим собою. В связи с этим

рисуется и орган искусства. «Место искусства исключительно в рассудке (im Verstande). Он конструирует по некоторым самобытным понятиям. Фантазия, остроумие, сила суждения обретаются только им». Но что такое ***рассудок***? «Рассудок есть внутреннее понятие таланта. Разум (Vernunft) полагает, фантазия набрасывает, рассудок выполняет». В связи с этим решается и вопрос о взаимоотношении искусства и науки. «Искусство распадается, если угодно, на искусство действительное (совершенное, выполненное посредством внешних органов) и на искусство воображения (eingebildete) (пребывающее в глубине внутренних органов и только при их посредстве действенное). Последнее имеет название науки в самом широком смысле». Философы и художники суть творцы «неопределенного, свободного, непосредственного, оригинального, невыведенного, циклического, прекрасного, самостоятельного, чистые идеи реализующего, чистыми идеями одушевленного искусства». Интуитивно Новалису, таким образом, совершенно ясно то, что было неясно Канту,— наличие в нас идей, *отличных* от отвлеченных понятий. «Вопрос Канта, возможны ли синтетические суждения a priori,— может быть выражен специфически самым разнообразным способом». И в особенности — так: «Возможен ли гений, можно ли определить гений?» «Синтетические суждения суть гениальные суждения». Потому и математика — искусство; «она принесла гениальный метод в правилах, она учит быть гением, она заменяет природу разумом». Гений — там, где тождество природы и разума, действительного и воображаемого. «Если мы говорим о внешнем мире, если мы рисуем действительные предметы,— мы поступаем как гений. Гений поэтому есть способность иметь дело с воображенными предметами как с действительными и обрабатывать их как эти последние». Гений есть ***энтузиазм***, т. е. экстаз. Творчество гения есть интеллектуальная интуиция, творчество себя и мира.

Отсюда — знаменитый ***«магический идеализм»*** Новалиса. «Увеличение и выработка чувств является главной задачей улучшения человеческого рода, повышения степени человечности». «Абстрактное должно стать чувственным, и чувственное — абстрактным». Надо преодолеть противоположность фантазии и действительности. «Если вы не можете сделать мысли непосредственно воспринимаемыми, то по крайней мере делайте, наоборот, внешние вещи непосредственно (и произвольно) воспринимаемыми, что так же велико,— не будучи в состоянии мысли делать внешними вещами, эти последние делать мыслями. Если вы не можете сделать свою мысль самостоятельной, от вас отделенной и вам чуждой, т. е. внешне появляющейся душой, то поступайте тогда наоборот с внешними вещами и превращайте их в мысли. Обе операции — идеалистичны. Кто вполне владеет ими, тот — магический идеалист». «Человек должен быть совершенным, цельным самосозданием». «Так же, как мы приво-

дим в движение мыслительный орган в целях языка, как мы выражаем его в жестах, запечатлеваем в поступках, как мы вообще произвольно движемся и действуем, объединяем и разъединяем наши движения, таким же точно образом мы должны учиться двигать внутренними органами нашего тела, их понуждать, их объединять и разъединять. Тогда каждый будет своим собственным врачом и сможет завоевать себе самостоятельное, надежное и настоящее чувство своего тела, тогда впервые человек станет воистину независимым от природы — быть может, будет в состоянии восстановить потерянные члены, умерщвлять себя только своей волей и тем достигать истинного преобладания над телом, душой, миром, жизнью, смертью и духовным миром. Быть может, от него будет тогда зависеть одушевление материи. Он принудит свои чувства продуцировать ему тот вид, который ему нужен, и будет жить в подлинном смысле в своем мире. Тогда он будет в состоянии отделяться от своего тела, если он это сочтет за благо. Он будет видеть, слышать, чувствовать все, что только, как и в какой только связи захочет».— Это, говорит Новалис, «истинное ***фихтеанство***, без «толчка», без «не-*Я*» в его смысле». Объединяясь с натурфилософией Шеллинга, Новалис еще более настойчиво проводит свой «магический идеализм». «Чувственно воспринимаемая, машиной ставшая сила воображения есть мир». «Мир есть универсальный трон духа, его символическая картина». «Что такое природа? Энциклопедический, систематический индекс, или план, нашего духа». «*Я* есть *Ты*». «*Я* равно не-*Я* — высшее положение всякой науки и искусства». «Ясными становятся вещи только через воспроизведение. Легче всего понять вещь, если увидеть ее воспроизведение. Только так и понимается *Я*, поскольку оно воспроизведено через не-*Я*, не-*Я* есть символ *Я* и служит только к самопониманию *Я*. Только так можно понять и не-*Я*, поскольку оно воспроизведено через *Я* и поскольку это последнее стало его символом». «Это вхождение, взгляд вовнутрь, есть одновременное выхождение, путь на небо, взгляд на истинно внешнее». Искусство с его интеллектуальным созерцанием становится ***магией***. «В интеллектуальном созерцании — ключ жизни». «Только художники могут отгадать смысл жизни».

5. Фихте дал цельную, но отвлеченно-диалектическую систему разума. Новалис, Тик, Ваккенродер наполнили эту систему полным и опытным содержанием, где отвлеченные категории *Я*, не-*Я*, духа, природы и т. д. засияли трепещущим пламенем романтического мироощущения. Но в этой нарастающей системе разума не хватало одного пункта, который у Фихте остался совсем в тени, а у поэтов получил исключительно мистическое значение. Это — учение о ***природе***. Философом и диалектиком, а не просто мистиком природы суждено было явиться Шеллингу (1775—1844).

а) Шеллинг сам исподволь подходил к философии природы

и, войдя в нее, исподволь приближался к ее диалектике. В 90-е гг. мы застаем Шеллинга кантианцем. С 1794 г. это — яростный фихтеанец, пишущий в том же году свой первый труд «Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt» и после «Наукоучения» 1794 г.— «Vom Ich als Prinzip der Philos. oder üb. d. Unbedingte im menschl. Wissen» (1795). И тут же — известные «Philosoph. Briefe üb. Dogmatismus u. Kritizismus» (1795), посвященные вопросам в связи с «принципом тождества» и «системой свободы». Только в сочинении 1796—1797 гг. «Allg. Übersicht d. neuest. philos. Litter.» (позднее, в 1809 г., оно названо иначе) он впервые подходит к философии природы. Тут он опровергает «вещи в себе». Всякий объект для него предполагает тут субъекта и самосознание, самосозерцание, которое развивается из неразличенного состояния в различие через «для себя» (Фихте). Мир и есть саморазвитие духа, творческая воля самосозерцания. Этим как бы дано основание для будущей натурфилософии, которая тут же и зарождается, идя от эмпирических установок к диалектическим. В первом же трактате, посвященном натурфилософии, «Ideen zu einer Philos. d. Natur» (1797), среди рассуждений о горении как главном процессе в природе мы находим учение о ***противоположностях***, в котором нуждается круговорот природы. Тут же учение о «притяжении и отталкивании как принципах системы природы». Устанавливаются основные формы взаимоотношения этих сил: механизм, химизм, жизнь. Силы притяжения и отталкивания для Шеллинга являются здесь ***объективными установками сознания*** (ибо это не есть учение о «вещах в себе»), а именно ***времени и пространства***, в результате коих появляется ***материя***. Отсюда и сама природа оказывается процессом ***созерцания и знания***. В трактате 1798 г. «Von der Weltseele» появляется Мировая Душа в качестве организующего принципа, проявляющегося как единство противодействующих сил («дуализм», «полярность»). Мировая Душа проявляется прежде всего как ***эфир***, отрицанием которому является ***воздух***. Из эфирных сил отталкивания и притяжения рождается ***свет***. Всякое тело — продукт противоположных сил. Жизнь есть процесс окисления, или непрерывное горение (кислород плюс горючий материал), плюс ***стремление к формированию***. Ясно, что Шеллинг пытается здесь мыслить природные процессы как синтезы тех или иных противоречий, т. е. мыслить диалектически. В следующем трактате «Erster Entwurf d. Syst. d. Naturphilosoph.» (1799) он выставляет тезис, что «вся природа — единый всевозникающий продукт», единство первоначальных актов и сцепление, фигура есть синтез отталкивания и притяжения. Всеобщая жизнь регулирует жизнь отдельных индивидуумов, учит Шеллинг о единстве всеобщей организации, а в «Einl. zu einem Entw. eines Syst. d. Naturph.» (1799) он уже говорит об «априорной природе». Тут у него стремление в бесконечность, с одной стороны, и определенность — с другой, по-

рождают «продукт», без которого не может быть никакого постоянства. Получается учение о динамическом восхождении материи, и сама материя есть только продукт равновесия устойчивости и неустойчивости. Тут же и учение, которое вплотную приходит к диалектике,— о ***тождестве*** как единстве до противоположения, об ***индифференции*** как единстве после противоположения и ***абсолютной индифференции*** как единстве достигаемом, но недостижимом. Все эти идеи получают полное завершение и развитие в трактатах следующего десятилетия, в так наз. философии тождества, и уже в «Allg. Deduction d. dynam. Processes» (1800), которая была написана после «Системы трансцедентального идеализма», содержатся знаменитые шеллинговские категории магнетизма, электричества, химизма, дающие генезис заполнения пространства при тождестве трансцедентального и динамического процесса. Мы не можем излагать этого здесь в подробностях, но ясно, что уже беглый обзор сочинений Шеллинга конца 90-х годов показывает, как его натурфилософия неизменно шла к диалектике и как она пришла к ней, растворившись в «философии тождества» следующего десятилетия.

b) Прежде чем сказать о сочинении, которое было завершением и окончанием развития диалектики в 90-е годы, первым полным (а не только отвлеченно-«духовным») синтезом всех, философских и мистических, диалектических усилий 90-х годов, именно о «Системе трансцедентального идеализма» Шеллинга 1800 г., необходимо обратить внимание еще на одну важную фигуру этих лет — Шлейермахера. Влияние его «Речей» на романтиков, и в особенности на Фр. Шлегеля,— общеизвестно. Поместить Шлейермахера в эту краткую историю немецкой диалектики отчасти побудила меня работа: *H. Süskind.* Der Einfluss Schellings auf die Entwicklung von Schleiermacherssystem. Tübing., 1909. Этот автор приводит длинный список критиков, понимавших Шлейермахера то как иррационалиста (ср. учение его о «чувстве» и «субъекте»), то как кантианца («вещь в себе» и «явления»). Только Дильтей в своей биографии Шлейермахера занял правильную позицию. Учение Шлейермахера о «чувстве» не имеет ничего общего с натурализмом и психологией. Это — учение о синтезе «бесконечного» и «конечного» в «самости». Чувство не есть ни теоретическое знание, ни практическая мораль. Догматы и мифы религии суть лишь выражения чувства. Нельзя сводить Шлейермахера и к спинозизму, толкуя его единую субстанцию как цепь причинности, или к агностицизму, базируясь на учении о непознаваемом и невыразимом. Все его обычные выражения, как, напр., «Anschanung der Dinge im Ganzen», «Bichtung des Gemüts auf das Ewige», «Sinn und Geschmack fürs Unendliche», «Anschauung der Einheit und Unwandelbarkeit der Welt», «Die Gegenwart des Unendlichen im Endlichen»[76*] и т. д., указывают, несомненно, на ***диалектику*** тождества и раз-

вития. И достаточно привести уже одно следующее место из «Речей» (пер. С. Франка, 44), чтобы убедиться в этой диалектике: «Все конечное существует только благодаря ***проведению*** его ***границ***, которые должны быть как бы ***вырезаны*** из бесконечного, только так может оно в своих собственных границах быть бесконечным». Поэтому и учение Шлейермахера об индивидуальности как «positive Darstellung der Unendlichen», так что «alles Endliche als Individuelles selbst unendlich»[77*],— есть также учение диалектическое. И Дильтей прав, когда утверждает учение о тождестве природы и духа уже для эпохи «Речей» и «Монологов». Единый «der innere Bildungstrieb», самотождественный «Geist der Welt»[78*], охватывает все. У Шлейермахера тут везде «Grundgefühl der unendlichen und lebendigen Natur». Намечаются даже ступени восхождения природы вплоть до человечества и истории.

c) Все эти разрозненные диалектические тенденции конца 18-го века объединили: поэтически и афористически — Фр. Шлегель в «Ideen» (Athen. III 1.1800) и философски — Шеллинг в «Системе трансцедентального идеализма» (1800). Фр. Шлегель доходит до таких мыслей. «Духовен тот, кто живет только в невидимом, для которого все видимое имеет истину только аллегории» (цитаты все — в моем переводе по «Атенею» 1800. III I, 4 стр.). «Вечную жизнь и невидимый мир нужно искать только в Боге. В нем живут все духи. Он бездна (Abyssus) индивидуальности, единственная бесконечная полнота». «Идеи суть бесконечные, самостоятельные, всегда в себе подвижные, божественные мысли» (5). «Только тот может быть художником, кто имеет свою собственную религию, свой оригинальный взгляд на бесконечное». «Духовный, как таковой, находится только в духовном мире. Как он может являться среди людей? Он ничего не захочет на земле, кроме как только ***привести*** (сформировать) ***конечное к вечному*** (das Endliche zum Ewigen bilden), и так должен он быть и оставаться художником, чтобы свой результат имело также и его наименование (как поэта)». «Если идеи становятся богами, то сознание гармонии становится благоговением, смирением и надеждой». «Гений — естественное состояние человека; он должен выйти из рук природы здоровым; и так как для женщины любовь то же, что гений для мужчины, то мы должны мыслить себе золотой век как такой, где любовь и гений были бы общим явлением». «Художником является каждый, у кого есть цель и средства создать свой собственный смысл» (seinen Sinn zu bilden) (7). «Человек есть творческий взор природы на саму себя» (8). «Религия есть центростремительная и центробежная сила в человеческом духе и то, что их обеих соединяет». «Всякий совершенный человек обладает гением. Истинная добродетель есть гениальность» (9). «Художник — тот, кто свой собственный центр содержит в себе. У которого он там отсутствует, тот должен избрать себе опреде-

ленного руководителя и посредника вне себя и, естественно,— не навсегда, но лишь на первый случай. Человек не может быть без живого центра; и если он его еще не имеет, то он должен искать его только в каком-нибудь человеке; и его центр может возбуждать и пробуждать в человеке его собственный центр» (12). «Благодаря художникам человечество становится индивидуумом, объединяя до-мирное и после-мирное состояние в настоящее. Они суть высший орган души, где встречаются духи жизни всего внешнего человечества, в котором действуют прежде всего (силы) внутренние» (15). «Ирония есть ясное сознание вечной действенности (Agilität) бесконечно-полного Хаоса». «Только то беспорядочное смешение есть хаос, из которого может возникнуть мир» (16). «Ядро, центр поэзии надо искать в *мифологии* и в мистериях древних. Если чувство жизни насыщается идеей бесконечного, то вы поймете древних и поймете поэзию» (18). «Если ты мыслишь, что конечное преобразуется в бесконечное (denke dir ein Endliches ins Unendliche gebildet), то ты мыслишь человека» (21). «Если ты хочешь проникнуть в тайны физики, то ты должен посвятить себя в мистерии поэзии». «Мы узнаем человека, если мы знаем центр земли» (22). «Художник, который не ценит всю свою самость (sein ganzes Selbst), есть бесполезный работник». «Философия есть эллипс. Один центр, к которому мы теперь ближе, есть закон *самости* разума (Selbstgesetz der Vernunft). Другой есть — идея вселенной, и в нем соприкасается философия с религией» (24). «Только тот, кто един с миром, может быть единым с самим собою» (27). «Вселенную не нужно ни объяснять, ни понимать, но только созерцать и открывать. Перестаньте только систему эмпирии называть вселенной и, если Спиноза вам уже не понятен, учитесь истинной религиозной идее прежде всего в «Речах о религии»» (32).

Диалектика, пробивающаяся сквозь всю эту мистику и со всех сторон охватывающая ее, может быть наблюдаема в этих «Идеях» в следующих пунктах. 1) Вселенная есть воображение бесконечного в конечном (таким образом, буквальное и художественное понимание термина «Einbildung», как воплощения и внедрения, содержится впервые не у Шеллинга, но у Фр. Шлегеля); вселенная есть художественное произведение. 2) Она — духовный центр самосознающих, самосозерцающих идей. 3) Она — мистический миф. 4) Человек становится художником в меру приближения к этому мистическому центру.

d) По сравнению со всеми этими настроениями Фр. Шлегеля «Система трансцедентального идеализма» Шеллинга является даже несколько запоздавшей философией, подобно тому как «Критика силы суждения» Канта в свое время запоздала в сравнении с назревшим тогда художественным и мистическим опытом. По «Идеям» Фр. Шлегеля 1800 г. мы видим, что опыт уже требовал мистической мифологии и более резкого разрыва с фих-

теанством, в то время как Шеллинг в 1800 г. давал только то, что можно считать синтезом всего развития диалектики искусства и творчества в 90-е годы. Осознание тех углублений этих опытов, носителем которых был Фр. Шлегель, было уже не в «Системе» 1800 г., но в лекциях Шеллинга 1802 г. под названием «Philosophie der Kunst», где учение о мифе и символе занимает центральное место.

Нужды нет, что Шеллинг называет то, что есть подлинная диалектика, «трансцедентальным идеализмом». Диалектика вообще часто носит самые разнообразные названия. Шеллинг называет ее трансцедентальным идеализмом, Гегель — феноменологией духа, иные — даже метафизикой. Но дело, конечно, не в названии. Важно то, что все, что говорится тут у Шеллинга о методе, вполне соответствует диалектике. Как Шеллинг определяет задачи своего исследования? Философия природы, говорит он, занимается вопросом: как природа приходит к интеллекту? Система трансцедентального идеализма ставит вопрос: как интеллект приходит к природе? Единственный путь к решению такого вопроса — это самосозерцание интеллекта, ***созерцание интеллектом своих собственных актов.*** Интеллектуальная интуиция так относится к трансцедентальной философии, как пространство к геометрии. Интеллектуальная интуиция есть искусство трансцедентального созерцания. Поэтому искусство есть «орган философии». А отсюда ясен и метод исследования: *Я* должно быть для себя тем, что оно есть само по себе, т. е. оно 1) полагает, действует, 2) затем рефлектирует эту деятельность, ограничивает ее, определяет, бесконечное делает конечным. Таким образом, в *Я* две деятельности — неограниченная и ограниченная, творческая и созерцающая, реальная и идеальная. «История самосознания», которую рисует тут Шеллинг, есть, стало быть, настоящая диалектическая «история», проходящая триадический путь вполне так (в принципе), как потом у Гегеля. Теоретический интеллект создает ощущение, продуктивное созерцание и рефлексию. Практический интеллект, появляющийся в ту минуту, когда теоретический интеллект установит всю свою деятельность и тем самым сознáет себя ***свободным***, дает волю, право, историю. Наконец, единство обоих интеллектов, когда ***Я созерцает*** это единство, когда сознательная и свободная деятельность (с намерениями и целями) должна объединиться с необходимостью слепого механизма природы, приводит к ***организму***, т. е. к созерцанию, в котором ясно дано тождество бессознательной (механической) и сознательной (целесообразной) деятельности, почему Шеллинг отвергает витализм и гилозоизм как концепции, предполагающие существование «вещей в себе». Но организм должен не только созерцаться интеллектом как нечто внешнее себе, но и как ***он сам***, организм-для-себя. Это и есть ***искусство*** — тождество сознательной деятельности и бессознательного повиновения Року, который и есть для него его

гений, а также — бесконечной деятельности и конечного завершения, почему греческая мифология и есть высшее искусство. Бесконечное, выраженное в конечной форме, есть «красота». Страдания и бесконечное удовлетворение художника, таким образом, трансцедентально необходимы; и искусство — не пример, не иллюстрация, но орган философии. Искусство есть «объективность интеллектуального созерцания».

е) С высоты «Системы трансцедентального идеализма» Шеллинга полезно сделать обзор всего изученного нами десятилетия. Тут было, как и всегда, два слоя в мировоззрении — внутренне-опытное мироощущение и отвлеченно-философская система и осознание. Первое претерпевало здесь эволюцию от руссоистского психологизма, через «бурю и натиск» молодых Гёте и Шиллера, к ***универсалистической концепции мира, данного в разуме***,— у тех же Гёте и Шиллера. Это — начало 90-х годов. Дальше мы находим в сфере этого достижения углубленную антропологическую концепцию Шиллера первой половины 90-х годов и универсалистическую мистику природы и духа как саморазвивающегося абсолютного — у романтиков второй половины 90-х годов. Что касается второго слоя, системы и осознания нового опыта, то картина 90-х годов сводится к тому, что спинозистский платонизм Гёте, эстетическое кантианство Шиллера, наукоучение Фихте, которое уничтожило в Канте черты просветительской рационалистической метафизики, и, наконец, философия природы Шеллинга, добавленная богословием Шлейермахера, сливаются в одно большое течение «Системы трансцедентального идеализма» Шеллинга. Это последнее сочинение объединяет все указанные только что разношерстные идеи десятилетия, все односторонности тогдашнего философствования и претворяет их в единое ***диалектическое учение об искусстве.*** В смысле мироощущения это есть «Sturm und Drang», так что и гёте-шиллеровский универсализм получает здесь свое место — однако с тщательнейшей трансцедентальной обработкой. Это — и антропологизм Шиллера — однако без унылого морализма и коллизий между «моральным» и «эстетическим» человеком. Наконец, это и мистика природы и духа — однако без болезненных мистическо-фихтеанских субъективизмов Новалиса и с трансцедентальной четкостью категорий природного бытия. Важнее, однако, синтез в сфере самой философской системы. «Система» Шеллинга есть, конечно, спинозизм Гёте, но она отличается от него диалектическим выведением всех категорий. Это — кантианство, но — без субъективистической метафизики и без борьбы против интеллектуальной интуиции. Наконец, это — полное фихтеанство — однако с учением о самостоятельной ценности природы и в трансцедентальном уравнении ее с *Я* и с «интеллектом».

Так родилась, в конце концов, диалектика в новоевропейской философии из того духовного обновления, которым жили

философы конца 18-го и начала 19-го в., и так заложен был прочный фундамент в 1800 г. для всяких иных диалектических построений в сфере природы, духа, истории и пр.

6. а) Параллельно с возрождением диалектики возродилось и *правильное отношение к античной философии.* Вырождение просветителей было далеко от того, чтобы понимать Платона и Плотина. Если под влиянием деятельности М. Фичино, давшего прекрасный латинский перевод Плотина в 1492 г., Плотин имел некоторую популярность в 16-м и отчасти в 17-м в., то после изданий 1580 и 1615 гг. нового издания Плотина не было почти 200 лет. Если не считать Cudworth, Systema intellectualis, лат. пер. Mosheim'a в 1733 г. и заметки в словаре Бейля (1697. II 854—860), написанной по биографии Плотина у Порфирия, да еще некоторых заимствований из Плотина у Беркли (особ. в «Сирисе», см. П. П. Блонский, Историч. контекст философии Беркли, ст. в Юбил. сборн. Г. И. Челпанову. М., 1916), то два столетия новоевропейской мысли прошли совершенно вне влияния Плотина, как и вообще вне всякой диалектики. Упомянутый Мосхейм, снабдивший свой перевод Кэдворта статьей «De turbata per recentiores Platonicos ecclesia commentatio» [79*], дает самую низкую оценку Плотина как эклектического философа, полезного лишь для реставрации католичества. Полны ругательств и другие руководства 18-го в.— *Jac. Brucker.* Historia critica philosophiae. 1742. II 217—231, и *C. Meiners.* Beitrag zur Geschichte der Denkart der ersten Jahrhunderte nach Christ. Geburt., 1782. «Unsinn», «Unkraut», «Torheit», «lächerliche Träumerei» [80*] и т. п. выражения пестрят в этих изложениях. Первое приличное изложение Плотина я нахожу в работе *D. Tiedemann.* Geist d. spekulat. Philos. III. 1793, где Плотин все-таки еще рисуется рационалистом, построяющим мир из отвлеченных понятий. За Тидеманом идет кантианская работа *G. Buhle.* Gesch. d. Philos. IV. 1799, и более важное исследование *W. G. Tennemann.* Gesch. d. Philos. VI. 1807, где уже указывается на родство Плотина с романтизмом. Однако подлинное открытие Плотина совершает не кто иной, как Новалис, который в начале 1799 г. пишет Фр. Шлегелю: «Ich weiss nicht, ob ich Dir schon von meinem lieben Plotin schrieb. Aus Tiedemann lernt ich diesen für mich geborenen Philosophen kennen und erschrak beinahe über seine Ähnlichkeit mit Fichte und Kant und seine idealischen Ähnlichkeiten mit ihnen. Er ist mehr nach meinen Herzen als beide...» [81*] (подробнее об этом см. в статье: *M. Wundt.* Plotin u d. deutsche Romantik в Neue Jahrbb. f. d. kl. Altert. 1915. Bd 35). В фрагментах 1799 г. читаем: «Фихте избрал логическую схему науки как бы образцом для реальной конструкции человека и конструкции мира. Его подобие с Плотином». «Плотин — уже в отношении большинства результатов критический идеалист и реалист». Нет особенных данных думать, чтобы Фр. Шлегель особенно проникся новым увлечением Новалиса,

равно как и материалы из Шеллинга (ср.: *M. Wundt.* Ук. соч.) не говорят о том, чтобы Плотин непосредственно сильно влиял на этого философа, хотя родство обеих систем могут отрицать только лица неосведомленные. С Плотином Шеллинг соприкоснулся через Бруно, да и Бруно он читал (ср. прим. к диалогу «Бруно». S. W. I 4, 330) по извлечению, которое делает Якоби в приложении к письмам о Спинозе (ср. также упоминания о Плотине в письмах «Aus Schellings Leben». 1870. II 16—17). Из дальнейших явлений в области романтизма необходимо отметить работу: *C. J. Windischmann.* Platos Timäos. Eine ächte Urkunde wahrer Physik. 1804 — где, впрочем, еще нет упоминаний о Плотине, что, однако, было восполнено в «Jenaische allg. Litteraturzeit.». 1805, № 40, в рецензии на книгу: *Berg.* Sextus oder üb. d. absolute Erkenntnis von Schelling. Ein Geschpräch. 1804, написанную в ироническом тоне по поводу «Бруно» Шеллинга (1802). Тем временем оживал и филологический Плотин. Fr. Creuzer, шеллингианец и с 1804 г. профессор в Гейдельберге, усердно изучал Плотина, и в особенности Plot. III 8. Закопошились и ученые. Вслед за Крейцером пошел, сравнивая Плотина с современной наукой, J. Fr. Winser, Adumbratio decretorum Plotini de rebus ad doctrinam morum pertinentibus, 1809. Защищает Плотина от Шеллинга[82*] и против Берга Gerlach, De differentia quae inter Plotini et Schellingii doctrinam de numine summo intercedit. 1811. Совершенно романтична и работа: *S. A. Weigl.* Die plotinische Physik. 1815. Всем этим отчасти неясным и несистематическим трудам противостоит первый подлинный романтический излагатель Плотина — *Fr. Ast.* Grundr. einer Gesch. d. Philos. 1807 (более подробно о связи романтизма с Плотином — *M. Wundt.* Ук. раб.).

b) Так возрожден был и Плотин, и две великие системы, представляющие собою, быть может, самое грандиозное и ценное, чего достигла человеческая философская мысль вообще, объединились тут в одном пафосе и в одном логическом построении. Но разумеется, для историка философии тут только и открывается широкое поле для исследования взаимного отношения обеих систем, неоплатонизма и немецкого идеализма. Теперь уже проходит время трактования этих эпох как всецело диспаратных: они сходны и даже тождественны во многих философских конструкциях. Для прошлого времени характерна работа: *L. Zurlinden.* Gedanken Platons in d. deutsch. Romantik. Lpz., 1910 — где сходство с Платоном Фр. Шлегеля, Шлейермахера, Новалиса и Беттины устанавливается не принципиально философское. Из работ последнего времени, подготовляющих окончательную сравнительную нужду[83*], хотя и не имеющих в виду специально античной философии, я бы указал на *Fr. Strich.* Deutsche Klassik u. Romantik. München., 1922.

c) Для Штриха предметом исследования является духовная история, которая есть воплощение вечности, воля к вечности.

Вечность же проявляется в двух видах — или как ***совершенство*** (Vollendung), или как бесконечность (Unendlichkeit). Первое — всегда пребывает в себе, сполна осуществляя свою идею; оно блаженно само в себе и не затрагивается никакой переменой извне. Вторая — никогда не может кончиться, будучи вечной длительностью и движением; она — бесконечная мелодия и развитие, вечно нарастающий поток, вечно творческое время. Это — два необходимых лика вечности. Они оба одинаково суть вечность. В то же время они противостоят друг другу — как неизменный покой совершенства и переменчивое движение бесконечности; как замкнутость и открытость; как единство, раскрывающееся во множестве, где каждый член сам в себя замкнут и все целое в каждый отдельный момент пребывает в покое и завершении, и — единство, заставляющее без разделения и различения проникать одно другое и переливаться и представляющее собою вечную текучесть, которая есть полнота самоизлияния одной и той же первосилы. Они противопоставляются, как ясность и темнота; как форма, в которой вечный первообраз дан целиком, и то, что не может целиком излиться в явление и всегда стремится за его пределы, не вмещается в них; как реализм и идеализм; как классицизм и романтизм. Штрих, далее, приводит в пример Гёте, Шиллера и Новалиса. Первые для него «классики», последний — «романтик». У Гёте идея целиком воплощена в природе и искусство — вид созерцательного познания. Законы природы и организма для него — предмет поэзии. Отсюда — учение об «Urphänomen»[84*] «symbolisches Urbild», «Typus». В вечно умирающей и рождающейся природе — вечное пребывание, и от этого пребывания Гёте идет к законам природы. Для Шиллера «символический первообраз» есть не опыт, но идея. Идеал только еще должен осуществиться. И от законов осуществления Шиллер идет к первообразу по ступеням свободы. У Гёте его Urbild есть Idee, у Шиллера — Ideal[85*] В этом магическом реализме, если можно так выразиться, сходятся Гёте и Шиллер, несмотря на все свое расхождение. Им обоим противоположен, по изображению Штриха, Новалис. У последнего — не «совершенство», но — «бесконечность», никогда не могущая стать совершенством. Это действительно «магический идеализм». Если классик переживает вечное ***во времени*** (так как оно сюда целиком переходит) и между временем и вечностью для него нет противоречия (вечность имманентна времени), то романтик в этом отношении дает две формы мироощущения, христианскую (Фр. Шлегель) и дионисийскую (Гельдерлин, Клейст), но обе они *хотят* вырваться из телесных границ, и потому ***время*** для них напряженно, оно ***противостоит*** вечности, так что смерть — вечное беспокойство и история немыслима без этого беспокойства; тут ***ищут преодолеть*** пространство и время и ***пробиться*** в вечность.

Книга Штриха весьма инструктивна в изложении этих во-

просов, и он подвергает рассмотрению с соответствующих точек зрения «человека», «искусство», «язык» и т. д. Излагать этого здесь, конечно, нельзя, но ясно и без дальнейшего, что концепция «классического» и «романтического» у Штриха — очень важна как вообще, так и в частности и при сравнительном анализе греческой и немецкой философии и мироощущения. Однако если ею пользоваться в целях интересующего нас сейчас сравнения, то я бы внес в нее если не поправки, то некоторые уточнения. Именно, беря классицизм и романтизм как типы, нельзя ограничиться одной основной антитезой «совершенства» и «бесконечности». ***«Совершенство» есть тоже бесконечность,*** как это, впрочем, признает и сам Штрих, полагающий, что «совершенство» есть один из ликов вечности. С другой стороны, то, что Штрих называет бесконечностью, есть, конечно, в значительной мере также и «совершенство», поскольку имеются в виду концепции, напр., Новалиса. Любовь для романтика есть «бесконечность», но она же и — «совершенство». Разница, таким образом, не в этих терминах. Подлинная разница рассматриваемых двух художественных и философских типов заключается в том, что классицизм есть ***устойчивая и вечно покоящаяся в себе идея,*** романтизм же есть ***алогическое становление этой идеи.*** Это, по-видимому, Штрих и хочет, собственно говоря, утвердить, привлекая сюда, однако, не вполне подходящие термины. Классическое мироощущение как бы вращается спокойно и величаво само в себе, в круге; романтическое же мироощущение стремится вперед, по прямой линии. Классицизм есть ***«актуальная бесконечность»,*** бесконечность, которая есть в то же время и нечто совершенно определенное, законченное и конечное. Романтизм же есть ***потенциальная бесконечность***, бесконечность, которая в существе своем беспокойно-неопределенна, незаконченна и не имеет границ; это, если хотите, и дурная бесконечность. Фауст, быть может, чистейший представитель этого вечно мятущегося и алогически становящегося процесса идеи — личности. Конечно, мы говорим лишь о разнице ***типов,*** но не реальных писателей и их героев. Романтики весьма часто кончали проповедью уже не потенциальной, но актуальной бесконечности, так же как и многие символисты конца 19-го в., начиная оргиазмом, сатанизмом и демонизмом, потом переходили к положительной религии, и даже к официальным вероисповеданиям. В этом отношении Шеллинг, напр., в значительной мере является классиком, как и весьма многое в творчестве Шлегелей клонится к несомненному классицизму. Да впрочем, только слепота может воспрепятствовать видеть все сходство, доходящее до тождества, Шеллинга с Плотином и неоплатонизмом.

d) Но указанная черта чистого романтизма как чистого художественного и философского типа отнюдь не является единственной чертой, хотя она и совершенно основная. И как раз в другом, тоже основном, отношении дает весьма инструктивные

точки зрения для сравнения обеих систем книга: *H. Horwitz.* Das Ichproblem der Romantik. Münch. u. Lpz., 1916. Для Горвица античность живет вневременной общиной на земле, средневековье — вневременной общиной на небе, царством святых; новый же мир живет ***временным достижением*** временной общины и царства, откуда для него главной стихией является «духовная свобода» и *Я*. *Я* для новой Европы есть ***новый миф.*** То, что Фр. Шлегель говорит о греческом мифе, прилагается к *Я*. И в этом я вижу идею огромной важности. У Горвица тут совершенно правильное отграничение романтизма от античности. Не в том или не только в том разница, что там — «идея», а тут — «природа», что там — «совершенство» и «актуальная бесконечность», а тут — «бесконечность» и «потенциальная бесконечность», но и в том, что там реальным принципом является община, ***общество*** (и индивидуум — принцип отрицательный), здесь же индивидуум — единственный путь и принцип, общество же — производно от индивидуальности. Античность исповедует безразличие индивидуума в целом. Новое время — индивидуалистично до самых последних своих корней. В этом противопоставлении, мне кажется, заключена весьма важная мысль, освещающая одну из коренных особенностей нового мироощущения. Я бы сказал, что античность — ***космична,*** новая же Европа — ***исторична.*** Там — личность мирно пребывает на лоне общекосмической жизни. Здесь — личность активно и часто озлобленно борется и с природой, и с миром, желая осилить их и владеть ими. Поэтому классицизм не только устойчивая и вечно покоящаяся в себе идея-личность, не только «актуальная бесконечность», но и соборно-космическая идея, личность и бесконечность, актуальная бесконечность, равномерно и равновесно данная как космос. Романтизм же есть не только алогическое становление идеи, не только «потенциальная бесконечность», но и — отъединенно-субъективистическая идея, личность и бесконечность, «потенциальная бесконечность», неравномерно и разрывно данная как сплошно стремящееся и напряженно-беспокойное множество самоутвержденных личностей. Поэтому христианство, несмотря на все свои порывы в мир божественный, есть мировоззрение не романтическое, но классическое, и поэтому же романтизм, несмотря на все свое расхождение с Возрождением и Просвещением, есть плод именно этой общей индивидуалистической культуры. Классицизм — индивидуалистичен, но его индивидуум есть вся община, все общество, весь мир, все человечество, все божество. Романтизм также космичен, но его космос хочет целиком поместиться в *Я*, порождается этим *Я*, определяется этим *Я*. Романтизм, несмотря на всю мистику, доходящую до магии и теургии, есть явление существенно ***протестантского*** Запада, и только в порядке неосознанного противоречия или закономерной эволюции одни и те же романтики совмещали в себе романтизм с католичеством.

Наконец, я укажу еще на одну — на мой взгляд, также весьма инструктивную — работу, которая, однако, не даст нам непосредственно нужных для нас выводов, но которая по резкой формулировке некоторых существенных сторон романтизма способна стать отправным пунктом и для нашего сопоставления романтизма с классицизмом. Это — *M. Deutschbein.* Das Wesen des Romantischen. Cöthen, 1921. Автор в своей характеристике романтизма отбрасывает всякую историческую точку зрения, следуя R. Otto, по которому (Das Heilige), «historisch-genetische Ableitung ist nicht Wesensdeutung»[86*]. Он говорит не об отдельных исторических представителях романтизма, но о сущности романтизма ***вообще***, называя свою точку зрения феноменологической. С этой стороны романтизм есть для него ***синтез противоположностей***, и притом двух типов. Во-первых, тут синтез ***конечного и бесконечного***, вечного и временного. Дейчбейн приводит тут весьма интересные тексты из романтиков. Во-вторых, романтизм есть синтез ***общности и индивидуальности***. В «интуитивной» романтике эти синтезы дают «Imagination», где мы находим «totale Wesenverschiedenheit von Unendlichkeit und Endlichkeit»[87*], и необходимость, в которую заключено конечное. В «волюнтативной» романтике бесконечное есть предмет ***желания***; тут не «имагинация», но ***любовь***, и конечное тут оказывается индивидуальной идеей бесконечного, т. е. тут — «eine Gleichartigkeit und Ähnlichkeit der beiden»[88*], соединяющееся с отвержением конечного. В «продуктивной» романтике бесконечное действует при помощи гения и конечное (гений) есть общая идея бесконечного; тут — «Identität»[89*] обеих сфер и полное оправдание конечного. В этих расчленениях много феноменологически неоспоримого, но не ради этого я указываю на Дейчбейна. Что романтизм ратовал о синтезе бесконечного и конечного, это, разумеется, твердый факт, и оригинальность автора проявилась тут только в отчетливости и резкости антиномико-синтетических формулировок. Важнее то, на что ни Дейчбейн, ни многие другие не указывают. А именно, романтизм (опять-таки, если брать его как чистый тип и как крайний тип, без всяких исключений, вне исторических его представителей и без его фактической эволюции) есть ***пантеизм***, язычество. Можно по-разному синтезировать конечное и бесконечное. Один синтез предполагает их смысловое отождествление при всей фактической, субстанциальной противоположности. Другой синтез предполагает не только смысловое, но и фактическое, природное, субстанциальное отождествление конечного и бесконечного. Известно, напр., языческое учение о богах. Боги-мифы суть именно это символическое тождество конечного и бесконечного в ***смысле и в сущности, в субстанции***, ибо, кроме богов, больше и нет никаких высших сущностей (кроме перво-единого, которое в платонизме по крайней мере — ***выше*** сущности и знания). Но вот, христианским аналогом этих богов являются христианские ***ангелы***, которые тоже суть символиче-

ские тождества бесконечного и конечного, но ясно, что это — «боги» и их «обожение» не по ***существу***, но лишь по ***причастию***. Такой же аналог античного героя — христианский святой. Но языческий «герой» — ***существенно*** бог или полубог, христианский же святой «обожается» энергийно, а не существенно, по смыслу и имени, а не по субстанции. Кроме единственного исключения все то, что есть тут в бытии, есть тварь, и она никогда не может стать ***субстанциально*** божественной. Так вот, романтизм есть именно такой синтез бесконечного и конечного, который мыслится как синтез ***субстанциальный***, существенный, природный, т. е. пантеистический, т. е. языческий. Чистый романтизм есть язычество, хотя то, что фактически и реально называлось этим именем, часто не только расходилось с язычеством по существу, но и активно защищало иные религиозные системы. Без язычества романтизм теряет свою остроту, и хотя еще и не делается классицизмом, но он уже тут далек от органически свойственной ему напряженной фантастики, от теургического взгляда на искусство, от всяческого мистически-беспокойного и трепещущего иллюзионизма. Классицизм же отнюдь не предполагает теизма. Мы знаем языческий классицизм, знаем и христианский классицизм. Для него не характерна противоположность теизма и пантеизма, и он прекрасно уживается с обеими стихиями, сохраняя все свои основные черты нетронутыми.

Итак, романтизм есть алогическое становление идеи, данной в виде напряженно-беспокойного множества от единенно самоутверждающихся личностей, пребывающих в сфере пантеистически понимаемого существования. Это — ***субъективистически-индивидуалистическая, потенциальная бесконечность пантеизма.*** Классицизм же есть ***соборно-космическая, актуальная бесконечность идеи.***

Таким образом, романтическое и классическое мироощущение, искусство, философия, романтическая и классическая эстетика противоположны друг другу до полной полярности. Романтизм с точки зрения классицизма пытается разрешить неразрешимую задачу — быть соборно-космической и универсальной идеей, оставаясь в то же время в сфере человеческого субъекта и индивидуальности. Отсюда — чудовищный вывод и синтез: субъект порождает сам из себя весь космос и все бытие. Равным образом с точки зрения классицизма романтизм никогда не может решить и другой — также нерешимой, ибо ложной,— задачи — пробиться в вечность, оставаясь в текучем потоке времени. Тут надо чем-нибудь пожертвовать, а романтизм не хочет жертвовать ни временными радостями и печалями, ни вечным и бесконечным блаженством. Отсюда — тоже чудовищный выход и синтез — фаустовская жажда жизни и ловля наслаждений минуты. Сойтись эти два мироощущения никогда не смогут. В их основе лежат два совершенно различных ***опыта***, две несводимых одна на другую мифологии. Да и примирять их нечего.

Всякий романтизм в силу указанных причин необходимо гностичен, а гностицизм как для правоверного эллина Плотина есть пессимизм и атеизм (II 9), так и для христианского епископа Иринея Лионского — «лжеименный разум» и разврат.

7. Всем этим достаточно определенно обрисовывается все *опытно-мифологическое* расхождение романтической и классической философии и эстетики. И тут не может быть никакого синтеза, кроме общего диалектико-исторического синтеза этих двух типов как выявляющих разные стороны развивающейся истории человечества. Но насколько яркой представляется мне противоположность этих типов с точки зрения опытно-мифологической, настолько категорически выставляю я тезис о ***существенном тождестве конструктивно-логической системы этих двух опытов и двух мифологий.*** Диалектика есть всегда диалектика. Она требует для себя известной полноты опыта, чтобы не зачахнуть в бездарном и сером мареве выродившегося мироощущения, но и «классический», и «романтический» опыт вполне удовлетворяют этому условию, что и привело к тому, что только две эпохи и дали величайшее развитие диалектической мысли — антично-средневековый платонизм и немецкая философия начала 19-го века. Я не буду делать здесь каких-нибудь реальных сопоставлений Фихте, Шеллинга, Гегеля и др. с Платоном, Аристотелем, Плотином и др. античными философами, так как это — и предмет особой работы, и предыдущие примечания должны были это отчасти уже и показать. Я ограничусь некоторыми ссылками на литературу, так как вопрос об идеальном родстве немецкого идеализма и романтической философии с платонизмом и неоплатонизмом — вопрос уже не новый и ставился многократно.— На родство Шиллера с Плотином уже давно указывал H. Fr. Müller, Zur Lehre vom Schönen bei Plotin ⟨в⟩ Philos. Monatshefte, 1876. XII. На родство с Плотином главным образом Новалиса указывает и подробно его анализирует F. Reiff, Plotin und die deutsche Romantik ⟨в⟩ Euphorion, 1912. XIX. Историю изучения Плотина рассматривает M. Wundt, Plotin u. d. deutsche Romantik ⟨в⟩ Neue Jahrbb. f. d. kl. Altert., 1915. XXXV. Недурное сопоставление у H. F. Müller, Goethe u. Plotin ⟨в⟩ Germ.-roman. Monatschr., 1915. II, а также у O. Walzel, Plotins Begriff d. ästhet. Form в Neue Jahrbb. f. d. kl. Altert., 1916. XXXVII (перепечатано в «Vom Geistesleben alt. u. neuer Zeit». Lpz., 1922), хотя Вальцель, так хорошо многое понявший у Плотина (напр., световую природу эйдоса, стр. 8 сборника, непрезрение Плотином материи и действительности, 9, связь Плотинова эйдоса с «Gestalt» Шиллера, 20—21, и с «выражением» Кроче, 40—41, понимая его вслед за Крейцером как «intrinseca forma», «innere Form»[90*]), и погрешает в сопоставлении Плотина с Платоном и Аристотелем, трактуя Платона как принципиального абстрактного дуалиста. Вместе с возрождением в наши дни правильного понимания платонизма начинают Платона сравнивать уже не с Кантом,

а с Гёте. Уже сам Наторп во втором издании своего труда «Platos Ideenlehre» стал на совершенно иную точку зрения (изложение этих новых взглядов Наторпа на Платона см. в «Античн. косм.», 517—522). Неокантианское толкование платонизма во всяком случае расчистило почву для правильного понимания платонизма, и после всех историко-философских трудов Марбургской школы возврат к старому, натуралистически-метафизическому пониманию Платона и Плотина почти немыслим. Я укажу на такие работы, сопоставляющие платонизм с Гёте, как: *E. Rotten.* Goethes Urphänomen u. d. Platonische Idee. Diss. Marb., 1912. *M. Hendel.* Die platonische Anamnesis u. Goethes Antizipation (Kantstudien, 1920. XXV). *E. Cassirer.* Goethe u. Platon (Sokrates. 1922. 48. Jg.) Наиболее систематическое сопоставление — у *Fr. Koch.* Goethe u. Plotin. Lpz., 1925, где вслед за общим изложением системы Плотина идет анализ прямых и косвенных влияний Плотина на Гёте, критика спинозистского влияния и анализ позаимствований из Лейбница, Шефтсбери и Платона и сравнительный анализ идеального состава творчества Гёте и Плотина по отдельным проблемам. Это капитальное исследование должно лечь в основу дальнейшего сравнительного анализа систем и настроений немецкого романтического идеализма и неоплатонизма.

8. В предыдущем мы рассмотрели самый корень диалектики и диалектической эстетики и довели это рассмотрение до той поры, когда этот корень уже превратился в растение, появившееся на свет и начавшее жить среди других таких же растений. Прослеживать жизнь и судьбу его в дальнейшем уже не входит в нашу задачу, и потому я только ограничусь перечислением главнейших трудов, появившихся в этой области и так или иначе важных для диалектической эстетики. Все эти труды являются и той исторической базой, на которой вырос и воспитался и наш труд; и если бы позволило место, то можно было бы в десятки раз увеличить количество цитат из них для подтверждения отдельных положений нашего исследования. Я буду придерживаться приблизительно хронологического порядка.

Прежде всего необходимо отметить лекции того же Шеллинга 1802, 1803, 1804, 1805 гг. под названием «Philosophie der Kunst», появившиеся, однако, в печати только в 1859 г. Это чудное произведение философско-эстетической мысли ⟨является⟩ одним из главных оснований нашей работы. В нем — первый подлинный синтез всех опытных и конструктивно-логических достижений конца 18-го в., так как «Система трансцедентального идеализма», как я уже указывал, несколько запоздала в сравнении с опытными достижениями «романтической» философии этой эпохи. «Философия искусства» Шеллинга, положившая в основу учение о символе и мифе, гораздо ближе и глубже схватывает существо искусства, и это есть действительно завершение первоначальной истории диалектики в новой философии, на котором

удобно и остановиться. Дальнейшую историю диалектики искусства в новой философии, к сожалению, нет возможности поместить в нашем сочинении даже конспективно.

F. Ast. Handb. d. Ästhetik. Lpz., 1805. *K. Solger.* Erwin, Vier Gespräche üb. d. Schöne u. d. Kunst. Berl., 1815 (нов. изд. Berl., 1907); Vorles. üb. Ästh., herausgegeb. v. K. Heyse. Berl., 1829. *A. Schopenhauer.* D. Welt als Wille u. Vorstellung. I. 1818. II. 1844; Parerga u. Paralip. 1851. *Fr. Schleiermacher.* Vorles. üb. Ästh. (чит. в 1819, 1825, 1832—1833 гг.), hergb. v. K. Lommatzsch. 1842. *K. F. E. Trahndorff.* Ästh. oder Lehre v. Weltansch. u. Kunst. I—II. Berl., 1827. *Chr. H. Weisse.* Syst. d. Ästh. als Wissensch. v. d. Idee des Schönen. Lpz., 1830 (ср.: Syst. d. Ästh. nach den Kollegienhefte letzt. Hand., hrsg. v. R. Seydel. Lpz., 1872). Лекции Гегеля по эстетике, чит. в 1820 г., с прибавл. 1823, 1826 и 1828 гг., изд. под назван. Vorles. üb. Ästh., 1835, цитируются у меня по изд. Hotho, S. W. X 1—3. Berl., 1842—1843. Наряду с Шеллингом и Фр. Фишером это — основание немецкой и всякой иной диалектической эстетики (раньше этого находим краткие, но выразительные места об искусстве в «Феном. духа» и в конце «Энциклоп.»). *A. Ruge.* D. platonische Ästh. Halle, 1832; Neue Vorschule d. Ästh. Halle, 1837. *Fr. Krause.* Vorles. üb. Ästh. (чит. в 1828—1829 гг.). Lpz., 1882; Syst. d. Ästh. od. d. Philos. d. Schön. Lpz., 1882; Abriss. d. Ästh., herg. v. J. Leutbecher. Gött., 1837 (ср. его же: Vorles. üb. Grundwahrheiten d. Wissensch. Lpz., 1829, гл. 8, 9, 23). *Fr. Th. Vischer.* Ästhet. oder Wissensch. d. Schön. I Metaphys. d. Schönen, II. D. Kunst, III. D. Künste. Reutl. u. Lpz., 1846—1857; Über d. Verhältn. von Inhalt u. Form in d. Kunst. Zür., 1858; Das Schöne u. d. Kunst. Stuttg., 1898 [1], 1907 [3]; новые издания — Ästh. od. W. d. Schön. Münch. 6 Bände. 1922—1923; Kritische Gänge. 6 Bände. Münch., 1920—1922. *M. Deutinger.* Grundlinien einer posit. Philos. als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Teile d. Philos. auf christl. Prinz. Bd IV — V, 1845—1846. *A. Zeising.* Ästhet. Forschung. Frankf., 1855 (незаслуженно забытый труд автора, известного только по работе Der goldene Schnitt. Halle, 1884). *K. Köstlin.* Ästhetik. Tübing., 1863—1869. *M. Schasler.* Ästh. als Philos. u. Schön. u. d. Kunst. I. Bd.; Krit. Gesch. d. Ästh. von Plato bis auf die Gegenw. Ber., 1871—1872; Das System d. Künste aus einem neuer im Wesen d. Kunst. begründ. Gliederungsprinz. Lpz., 1885 [2]; Ästhetik. I. Teil. D. Welt d. Schönen. 2. Teil. D. Reich. d. Kunst. Lpz., 1866.

[56] Ко всей этой классификации необходимо сделать одно замечание, которое должно существенно ее пополнить, хотя вводить его в саму классификацию и не имело полного смысла. Это именно та особая сторона искусства, которая ярче всего выражена, между прочим, в *музыке* и которая делает музыку настолько особенным искусством, что необходимо это сейчас же оговорить. Мы знаем, что наша классификация искусств — диалектическая и что диалектика есть система категорий. Но

если — так, то мы тоже должны знать, что и система категорий, и каждая категория в отдельности предполагают ***сверх-категориальный*** исток, сверх-смысловое единство, которое и ***порождает*** все категории со всей их системой. С этого ведь и началась наша диалектика. Единое, одно, в таком трактовании не есть нечто ухватываемое и стационарное. Это, видели мы, вечная потенция и сила, вечное порождение, вечный исток и корень. Оно действует в каждой категории, создавая, утверждая и наполняя ее. Это — тоже некое алогическое ***становление***, но еще далекое от того алогического становления, которым образуется у нас третье диалектическое начало в тетрактиде. Становление как третий принцип есть становление в ***определенных границах эйдоса***; хотя оно и вне-эйдетично, но им все время руководствует эйдос. Тут мы знаем, что́ именно становится. В становлении же, которым является первый принцип, нет ничего ***эйдетического***, расчлененного; тут неизвестно, что́ именно становится, так как это «что» само зависит от становления. Это становление — не эйдетического и логического, но — неразличимой точки их тождества. Это — голое ***порождение***. Ясно, что оно демонстрирует себя в каждой категории. Каждую категорию оно ***полагает*** и каждую затем наполняет внутри. Это — положенность каждой формы и ее фактическая и смысловая заполненность. В оформленных моментах категорий она являет себя как полагающее, в становящихся — как заполняющее. Раз так, то и в системе художественных форм должно быть нечто, что их полагает и их заполняет, что их создает и что делает художественными. Оно, это перво-художественное и перво-эстетическое, должно быть алогическим становлением художественного и эстетического, его принципом, истоком, происхождением, порождающим лоном, той перво-формой, которая, будучи по существу сверх-формой, образует каждую форму и, будучи перво-становлением, наполняет и полагает живым художественным становлением всякую форму. Нельзя эту стихию перво-художественного поместить в число категорий, как и Плотин запрещает считать «единое» категорией. Она — не категория, но — рождение категорий и форм. Поэтому можно только задавать вопрос о том, где эта перво-стихия больше всего выражена. Ясно, что раз она — выше даже второго диалектического начала тетрактиды, т. е. выше эйдоса, и раз она ***помещается*** между вторым и первым началом (ибо первое само в себе неисповедимо и является только в своих излучениях на второе), то необходимо предположить, что, чем выше к эйдосу, тем ближе к перво-художеству. Дальше всего, стало быть, архитектура и скульптура, и ближе всего поэзия, музыка и живопись. Но нельзя ли произвести разделение по степени близости и здесь?

Мы произвели диалектическое разделение этих трех искусств как бы в одной плоскости. Все они суть эйдос (в том или другом виде), и все они алогически модифицируют этот эйдос. Однако

это рассмотрение их с точки зрения категорий, конституирующих эйдос, может быть восполнено и даже заменено другим рассмотрением. Именно, мы брали законченный и сформированный эйдос и смотрели, какие его стороны воплощаются в художественной форме. Но этот законченный и сформированный эйдос можно рассматривать in statu nascendi [91*], т. е. в его меональном происхождении, с точки зрения его уже внутри-эйдетического становления, которое и привело его к завершенной форме. Такое рассмотрение сразу покажет нам, какое из вышеозначенных трех искусств ближе к первичному алогическому становлению, к самой перво-художественности. Стало быть, если раньше мы брали эйдос, потом его инобытие, потом его воплощение в этом инобытии, т. е. факт, то теперь ***внутри самого эйдоса*** мы берем какую-то первичную осмысленность, берем ее инобытие и ее воплощение в этом инобытии. Внутри самого эйдоса оказывается становящееся, становление и ставшее (выше мы уже имели случай отметить, что диалектическая триада проникает собою любую категорию, так что вполне правомерна ее наличность и в эйдосе, см. прим. 6). Ясно, что каждая такая стихия, воплощаясь в художественной форме, даст свой особый вид формы; и ясно, что к вышеозначенному пункту перво-художества наиболее близкой окажется форма, воплощающая ***само*** становление. Перво-единое само по себе не вмещается в раздельной мысли; но его становление, поскольку оно как такое проявляет себя в эйдосе, будет ближе всего отражать его невместимую природу.

Итак, какое же из трех эйдетических искусств есть становящееся, какое — ставшее в эйдосе и какое — само становление? Сравнивая их между собою по степени эйдетической явленности, мы сразу замечаем, что самое внешнее из них, самое явленное, самое в этом смысле конкретное,— несомненно, ***живопись.*** Она почти видна глазами. Правда, это — не тело, и потому назвать это [92*] вполне телесным и видимым нельзя, но как-то эта форма все-таки видима глазами. Гораздо более внутренняя ***поэзия.*** Она уже не требует открытых глаз. Ее образы — внутренние представления духа, как бы данные только в чистой фантазии. Явленность ее — духовнее, чем живописная, и к перво-истоку художественности она ближе, чем живопись. Наконец, едва ли кто-нибудь станет отрицать то, что в музыке мы имеем еще большее проникновение в недра творящего духа, еще что-то более бесплотное и внутреннее. Если живопись есть ***воспринимаемый*** образ, то поэзия есть ***представляемый и мыслимый*** образ, музыка же — образ, который уже не воспринимается, не мыслится как готовый, но — образ, который впервые тут только еще ***порождается, происходит.*** Это как раз именно перво-исток, корень, рождающее лоно всякой художественной образности. Это то первичное алогическое становление, которое рождает всякий эйдос,— следовательно, всякую художественную форму. Это тот

извечный, никогда не оформляющийся плодотворный Хаос, из которого вырастает всякое оформление и всякое художество. ***Если поэзия есть становящееся эйдоса, живопись — ставшее эйдоса, то музыка — само становление эйдоса, дающее наиболее выразительную картину общего и первичного до-эйдетического становления.*** Можно сказать и так. Музыка есть до-эйдетическое становление эйдоса; поэзия — внутри-эйдетическое становление эйдоса; живопись — вне-эйдетическое становление эйдоса же (не само вне-эйдетическое инобытие, рассмотренное в собственном эйдосе, что повело бы уже за пределы самого эйдоса, а мы сейчас говорим все время о разных становлениях эйдоса, взятого самим по себе). Отсюда видно, что музыка ближе всего к перво-художеству и она воплощает не образы становления, но само становление как такое. Поэзия закрепляет это становление в отдельных пунктах и тем создает эйдетические образы. Живопись берет эти готовые эйдосы и заново воплощает их в той же созерцательной и умной материи. Так можно было бы квалифицировать эти три эйдетических искусства с точки зрения не диалектических степеней и категорий, но внутри-категориальной, структурно-меональной предметности. (Более подробный анализ музыки с точки зрения логики содержится в моей книге «Музыка как предмет логики». М., 1927.)

Надо не сбиться при сравнении этой квалификации музыки, поэзии и живописи с тою, которая дана у меня в основном тексте. Там — квалификация категориальная, тут — квалификация ***меональная.*** Категория, конечно, предполагает меон, ибо в результате его функционирования она и появляется, им же внутри себя и наполняется. Равно и меон предполагает категорию, ибо становиться и быть «иным» можно только в отношении ***чего-нибудь***, а не вообще. Интересно, однако, что платонизм, кончая последними неоплатониками, формулируя ***пять основных категорий***, конституирующих сферу эйдоса, не помещает в их число ни становление, ни материю, ни меон. Все это, по Плотину, не категории, но — принцип категорий, варьирующийся от сферы своего применения. Итак, в сфере смысла, где слиты в единое и сплошное тождество категория и ее внутреннее инобытие, вполне позволительно выделять поочередно то самую категорию, подчиняя ей ее инобытие, то ее инобытие, подчиняя ей его категорию. Первое мы сделали в основном тексте, второе делаем здесь. Но эта принципиальная ясность должна завершиться и фактически осуществленной ясностью, т. е. ясностью во взаимоотношениях обеих квалификаций.

Так как обе квалификации не покрывают и не заслоняют друг друга, а лишь представляют собою разные пласты одной и той же смысловой сферы, то они суть нечто параллельное и взаимосоответственное. Конкретно говоря, если мы возьмем вторую — меональную — квалификацию, то в ней найдут место все те художественные категории, которые мы вывели в первой квалифика-

ции соответственно каждой отдельной области этой последней. Другими словами, беря музыку в первом смысле, мы в ней находим музыку, поэзию, живопись во втором смысле. Беря поэзию в первом смысле, находим в ней музыку, поэзию, живопись во втором смысле. Беря живопись в первом смысле, находим музыку, поэзию, живопись во втором смысле. Еще конкретнее: музыка (вторая квалификация) содержит в себе *ритм* (от музыки в перв. кв.), *тон* (от поэзии в перв. кв.), *симметрию* (от живописи в перв. кв.), равно (с алогической модификацией в перв. кв.) — акустически полную форму, дающую заполнение всех этих категорий; поэзия (вторая кв.) содержит в себе также — соответственно — *ритм, слово-образ, симметрию* (уже чисто поэтические, с соответствующим заполнением); и, наконец, живопись (вторая кв.) содержит в себе опять-таки свой, уже чисто *живописный ритм, краски, симметрию*. Так обе квалификации пополняют и конкретизируют одна другую. И только теперь видно все подлинное значение первой квалификации. Там мы вывели категорию, напр., ритма, но тут же констатировали, что ритм — не только в музыке. Там вывели «музыку», но ведь говорят же о мелодике и инструментовке стиха и поэзии. И т. д. Теперь, когда мы вывели не просто категории, но самые структуры, меонально выполненные, можно говорить уже ***о сфере приложения отдельных категорий*** и тем самым, следовательно, уже о реальных искусствах. Разумеется, можно продолжить наш анализ и дальше и говорить о скульптурности в музыке, поэзии, живописи, об архитектурности в музыке, поэзии и живописи. И это вполне правомерные проблемы, так как в мотиве Вальгаллы у Вагнера я совершенно отчетливо чувствую архитектуру, в мотиве Хундинга — скульптуру, а в мотиве огня — живопись. Но от этой увлекательной проблематики я принужден здесь воздержаться, так как это нужно делать не в общей классификации искусств, но в детальном анализе каждого искусства в отдельности.

Гениальные интуиции существа музыкального искусства находим, как известно, у Шопенгауэра. § 52 первого тома «Мира как воли и представления» и гл. 39 второго тома являются, быть может, самым гениальным, что было сказано о музыке вообще. Как известно, Шопенгауэр в основе мира находит волевое, безумное и безудержное стремление, смысловой объективацией которого являются идеи, а объективацией идеи — материя и реальные вещи. Если это учение освободить от метафизической терминологии и если вкладывать в него[93*] чисто диалектический смысл, то учение Шопенгауэра будет тождественно с нашим учением о сверх-смысловом становлении, смысловом становлении (или эйдосе) и вне-смысловом становлении. «Воля» Шопенгауэра во всяком случае есть наше до-смысловое алогическое становление, и она меньше всего похожа на обычную психологическую данность.

В первом томе «Мира» (пер. Айхенвальда, 266) читаем: «Аде-

кватной объективацией воли служат идеи (Платоновы): вызвать познание этих идей путем изображения отдельных вещей (ибо такими все же являются все художественные произведения) — что возможно лишь при соответственной перемене в познающем субъекте,— вот цель всех других искусств. Все они, таким образом, объективируют волю лишь косвенно — именно, при посредстве идей; и так как наш мир не что иное, как проявление идей во множественности посредством вступления в principium individuationis [94*] (форму познания, возможного для индивидуума как такого), то музыка, не касаясь идей, будучи совершенно независима и от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было,— чего о других искусствах сказать нельзя. Музыка — это ***непосредственная*** объективация и ***отпечаток*** всей ***воли***, подобно самому миру, подобно идеям, умноженное проявление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам вовсе не отпечаток идей, а ***отпечаток самой воли***, объектностью которой служат и идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе». «Мы можем рассматривать мир явлений, или природу и музыку, как два различных выражения одной и той же вещи, которая сама, таким образом, является единым посредствующим звеном аналогии между ними,— звеном, познание которого необходимо для того, чтобы усмотреть эту аналогию. Поэтому музыка, рассматриваемая как выражение мира, представляет собою в высшей степени общий язык, который даже к общности понятий относится почти так, как они — к отдельным вещам. Но ее общность вовсе не пустая общность абстракции, а имеет совершенно другой характер и всегда связана с ясной определенностью. Она в этом отношении подобна геометрическим фигурам и числам, которые, как общие формы всех возможных объектов опыта и ко всем a priori применимые, тем не менее не абстрактны, а наглядны и всегда определенны. Все возможные стремления, волнения и проявления воли, все сокровенные движения человека, которые разум слагает в широкое отрицательное понятие чувства,— все это поддается выражению в бесконечном множестве возможных мелодий; но выражается это непременно в общности одной только формы, без содержания, непременно в ***себе***, а не в явлении как бы в сокровенной душе своей, без тела. Из этого интимного отношения, которое связывает музыку с истинной сущностью всех вещей, объясняется и тот факт, что если при какой-нибудь сцене, поступке, событии, известной ситуации прозвучит соответственная музыка, то она как бы раскрывает нам их таинственный смысл и является их верным и лучшим комментарием; и кто всецело отдается впечатлению симфонии, тому кажется, что перед ним проходят все события жизни и мира, но, очнувшись,

он не может указать какого бы то ни было сходства между этой игрою и тем, что ему предносилось. Ибо музыка, как уже сказано, тем отличается от всех других искусств, что она не отпечаток явления или, правильнее, адекватной объектности воли, а непосредственный отпечаток самой воли и, таким образом, для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений — вещь в себе. Поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; этим и объясняется, отчего музыка непосредственно повышает значение всякой картины и даже всякой сцены действительной жизни и мира — и, конечно, тем сильнее, чем аналогичнее ее мелодия с внутренним духом данного явления. На этом основано то, что стихотворение можно перелагать на музыку в виде песни, наглядное описание — в виде пантомимы или то и другое — в виде оперы. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не связаны с ним безусловной необходимостью или полным соответствием, а находятся к нему только в отношении произвольно выбранного примера к общему понятию; они представляют в определенных очертаниях, в действительности то, что музыка выражает в общности чистой формы, ибо мелодии до известной степени являются подобно общим понятиям абстракцией действительности. Последняя, т. е. мир наглядных вещей, доставляет наглядное, частное и индивидуальное, отдельный случай — как для общности понятий, так и для общности мелодий; но эти две общности в известном отношении противоположны одна другой, потому что понятия содержат в себе только формы, отвлеченные из предварительного воззрения, как бы снятую внешнюю оболочку вещей, т. е. представляют собою настоящие абстракции, тогда как музыка дает предшествующее всякой форме сокровенное зерно, или сердцевину вещей. Это отношение можно было бы очень хорошо выразить на языке схоластиков: понятия — universalia post rem, музыка дает universalia ante rem, а действительность — universalia in re [95*]. Общему смыслу мелодии, приданной известному стихотворению, могли бы в одинаковой степени соответствовать и другие, столь же произвольно выбранные словесные иллюстрации к тому общему, что выражено в ней; вот отчего одна и та же композиция подходит ко многим куплетам, вот отчего произошел водевиль. Вообще же самая возможность соотношения между композицией и наглядным описанием, как сказано, зиждется на том, что та и другая являются лишь вполне различными выражениями одной и той же внутренней сущности мира. И вот, когда в отдельном случае действительно имеется такое соотношение, т. е. композитор сумел высказать на общем языке музыки те волевые движения, которые составляют зерно данного события, тогда мелодия песни, музыка оперы очень выразительны. Но эта найденная композитором аналогия непременно должна вытекать бессознательно для его разума из непосредственного

познания сущности мира и не должна быть сознательно преднамеренным подражанием с помощью понятий — иначе музыка выражает не внутреннюю сущность, не самую волю, а только неудовлетворительно копирует ее явления; так это и бывает во всей собственно подражательной музыке, например во «Временах года» Гайдна; таково же и его «Творение» — во многих местах, где звучит непосредственное подражание явлениям внешнего мира; таковы и все пьесы батального характера. Это совсем недопустимо».

«Если бы удалось найти совершенно правильное, полное и простирающееся до мельчайших деталей объяснение музыки, т. е. если бы удалось обстоятельно воспроизвести в понятиях то, что она собой выражает, то это вместе с тем оказалось бы достаточным воспроизведением и объяснением мира в понятиях».

Прекрасные изображения музыкального феномена находим в замечательной книге Р. Вагнера «Бетховен», пер. Коломийцова. М.; СПб., 1912, 17—52, равно как и в не менее замечательной книге Фр. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Я в своей книге «Музыка как предмет логики» дал анализ логической структуры музыкального феномена, вырастающего на почве этих учений.— О Шопенгауэровой классификации искусств и о месте музыки см. прим. 57. Ср. *Bazaillas.* De la signification métaphysique de la musique d'après Schopenhauer. 1904. *A. Fauconnet.* L'ésthetique de Schop. Par., 1913, 336—377. Из старых авторов, дающих музыке надлежащее место, я бы указал на Зольгера, который, разделяя искусства вслед за Шеллингом (см. прим. 57) на поэзию и прочие искусства, находит в качестве ***символического*** искусства скульптуру, в качестве ***аллегорического*** — живопись (о понятии символа и аллегории у Зольгера см. прим. 61). Но так как символ есть идея как объект, а аллегория — идея как деятельность, то можно представить себе отдельно идею (не как объект, а саму по себе) и объект (не как объект идеи и ее деятельности, но сам по себе). Тогда первое составит ***музыку***, второе же — архитектуру (Ästh. 256—267). Еще яснее по существу, хотя и не вполне ясно терминологически, в «Эрвине»: пластика дает телесное бытие тела, которое есть всецело душа; живопись дает видимость тела, которое есть всецело душа (II 123). В архитектуре — тело без души, в музыке — душа без тела (II 125). Да и сам Гегель (см. о его взглядах на музыку в прим. 57), хотя и поставил музыку, поэзию и живопись на одну плоскость «романтического» искусства, все-таки музыку считает «романтическим искусством по преимуществу». К. Фишер прав, когда говорит («Гегель», рус. пер. Лосского, II 170, прим. 1): «Самые глубокие и ясные соображения о сущности музыки высказал Шопенгауэр, гораздо лучше знавший ее, чем Гегель, однако между ними нет существенных разногласий в вопросе о первооснове музыки».

[57] 1. Примером не-диалектической классификации искусств

может служить § 51 «Критики силы суждения» Канта. Именно, последний берет аналогию с выражением в языке и получает три способа общения человека с другими — слово, движение и тон (артикуляция, жестикуляция и модуляция). Вообще говоря, это деление совпадает с нашим эйдетическим рядом, но оно само по себе ниоткуда у Канта диалектически не выведено. Также и подразделения у Канта большею частью верны, но конструктивно-логически довольно случайны и не выведены как диалектическая необходимость. Так, он правильно делит «пластические» искусства на скульптуру и архитектуру, с одной стороны, и живопись — с другой, но описывает это явление неправильно: первое для него — «искусство чувственной правды», второе — «искусство иллюзии», как будто бы вещный характер первого есть какая-то «правда», а живопись только по одному тому, что она в двух измерениях, есть уже тем самым иллюзия. Правильно чувствует Кант и противоположность (в сфере пластики) скульптуры и архитектуры, поскольку для него «первая телесно представляет понятие о вещах так, как они могли бы существовать в природе», а «вторая, это — искусство представлять понятие о вещах, которые возможны только через искусство и форма которых своею основою определения имеет не природу, но произвольную цель и представляет их именно ради этой цели, хотя в то же время эстетически целесообразно» («Кр. силы сужд.», пер. Н. М. Соколова. СПб., 1898, 197). Однако такое описание недостаточно конструктивно и совсем не диалектично. Всякий знает, что статуя имеет значение сама по себе, а здание указывает на то, что оно служит для каких-нибудь целей. Но это надо показать конструктивно-логически. Я это делаю путем различения эйдоса и алогического становления и — воплощенности обеих этих категорий в четвертом диалектическом начале. Наконец, совершенно уродливо и в конце концов неясно положение музыки в этой классификации. Для Канта музыка — «искусство игры ощущений (как внешних чувственных впечатлений)» (195), «изящная игра ощущений (которая возбуждается извне)» (199), хотя в конце § он и сам высказывает сомнение в столь ужасной интерпретации.

2. Диалектический вид, но по существу не-диалектическую природу имеет классификация Шопенгауэра. Искусства располагаются, по его учению, как ряд восходящих ступеней объективации воли, причем неорганическая материя оказывается предметом архитектуры, человек — предметом скульптуры, его душа и страсти — предметом живописи и, далее, поэзии, и музыка, наконец, есть снимок не с «идей», но с самой «воли». Безусловно правильно тут прежде всего место музыки в отличие от прочих искусств. «Воля» тут или еще что-нибудь (я предпочитаю говорить — «алогическое становление») — это не важно. Важно то, что предмет прочих искусств есть идеи, предмет же музыки — не идея, но инаковость идеи, вне-идеальная или внутри-идеаль-

ная. Безусловно правильно описано у Шопенгауэра, далее, положение архитектуры. Тут действительно надо сказать, что «борьба между тяжестью и косностью служит единственным эстетическим содержанием изящной архитектуры» («Мир как воля и представление». I, § 43, р⟨ус⟩. пер., 221).— Все остальное в этой классификации, однако, или не совсем понятно, или противоречиво. Еще «изящную гидравлику» (конец § 43) можно принять как то, что «раскрывает идею текущей, тяжелой материи именно так, как создания архитектуры развертывают идею косной материи» (хотя тут диалектически не выявлено отношение косной материи к текущей). Но садоводство и животноводство, которые занимают у Шопенгауэра следующую ступень «объективации воли» в смысле искусства (§ 44), уже едва ли относятся действительно к сфере искусства. Тогда ведь в дальнейшем пришлось бы говорить уже не о скульптуре (по Шопенгауэру, это — изображение человека), но о действительном рождении человека действительной женщиной. Непонятно, далее, почему скульптура изображает обязательно человека. Ведь сам Шопенгауэр говорит о «живописном и скульптурном изображении животных» (§ 44, стр. 226). Необоснованно также утверждение, что «в скульптуре красота и грация всегда играют главную роль», что «истинный характер духа, выступающий в аффекте, страсти, взаимной игре познания и хотения, изобразимый только выражением лица и жестикуляцией, является преимущественной особенностью живописи» (§ 45, стр. 233). В этих описаниях много правильного, но Шопенгауэр остается только в сфере описания и не может диалектически объяснить холодную абстрактность и как бы бесстрастность скульптуры в отличие от живописи. Если бы он знал, что архитектура есть воплощенность четвертого начала тетрактиды, а скульптура — четвертого и второго в их тождестве, живопись же — только второго, то он понял бы происхождение и той относительной связанности с внешностью, которая отличает скульптуру от «аффекта, страсти» и т. д., являющихся предметом живописи и той «красоты и грации», которая действительно в скульптуре «всегда играет главную роль» (как сфера «символа» в нашем смысле слова или «классического искусства» в терминологии Гегеля). Не вполне понимаю я и место поэзии. После рассуждений о том, что живопись и скульптура изображают человеческое, мы вдруг читаем опять: «Раскрытие той идеи, которая является высшею ступенью объектности воли, изображение человека в связной цепи его стремлений и поступков,— вот что служит великим замыслом поэзии» (§ 51, стр. 252). Дальнейшее рассуждение о преимуществах поэзии перед историей уже основывается на этом определении и ничего существенно нового не вносит. Ясно, что Шопенгауэр делит искусства в сущности по их *содержанию*, а не по *структурно-конститутивным их признакам*. Это является, однако, безнадежной задачей. Человека, напр., или животное можно изо-

бражать и в словах, и в красках, и в вещах, и даже в музыке. Тут столько будет искусств, сколько существует предметов изображения.— В противоположность всему этому великолепный анализ получает у Шопенгауэра музыка, так что знаменитый § 52 первого тома и гл. 39 второго тома останутся навсегда неувядаемыми образцами философского проникновения в существо музыки. Удалось это сделать Шопенгауэру потому, что он больше всех других почувствовал как раз алогическую основу мира в отличие от всякой оформленности. Это и спасло его от ошибок в проблеме музыки, несмотря на всю недиалектичность его философии. Музыка как «отпечаток чистой воли», или, как я предпочитаю выражаться, отбрасывая недиалектическую метафизику, как образ алогического становления,— эта характеристика непреложна, в каких бы противоречиях и непродуманности вы ни обвиняли Шопенгауэра. Таким образом, начало и конец диалектического ряда искусств, архитектура и музыка изображены у Шопенгауэра совершенно верно и местами гениально, все же, что внутри этих пунктов, заслуживает и после Шопенгауэра нового пересмотра и принципиального перераспределения.

3. На свой лад прекрасна, но тоже недостаточно точна классификация Шеллинга. Совершенно правильно у него первоначальное деление на идеальный и реальный ряд искусств (Philos. d. Kunst, § 70—75). Действительно, если согласиться, что в идее, в символе наличен момент «идеальный» (по-нашему — смысловой), «реальный» (по-нашему — меональный) и «индифференция» того и другого (по-нашему — тождество), то само собой ясно, что реально создаваемое художественное произведение будет существенно характеризоваться в зависимости от воплощенности на нем того или другого из этих начал. В этом Шеллинг совершенно прав. Но детали этой классификации, несмотря на их глубину и несомненную диалектичность, далеки от точности и истины.— Во-первых, к реальному ряду он причисляет музыку, живопись и пластику. Опять-таки совершенно верно, что все эти искусства конструируются на основе «материи» (я точнее выражаюсь — меона), и, в частности, совершенно правильно описана феноменолого-диалектическая природа музыки в § 76: «Индифференция воображения бесконечного в конечное, взятая чисто, как индифференция, есть звук», и в § 77: «Художественная форма, в которой реальное единство становится чисто как таковое [96*] потенцией, символом, есть музыка». Шеллинг этим хочет сказать, что в музыке меон берется как меон, как таковой, т. е. алогическое становление как таковое, вне всякой раздельности «дифференций». Это — совершенно бесспорно. Но вот, оказывается, что музыка находится в одном ряду с живописью и пластикой, причем она — символ реального, живопись — идеального (§ 85), пластика — индифференции того и другого (§ 105). Это в высшей степени сомнительно. Конечно, в основе

пластики лежит «индифференция идеального и реального», как это выходит и у нас (поскольку скульптуру мы также мыслим как тождество смысла и вещи, второго и четвертого начал тетрактиды), но, по-моему, должно быть совершенно очевидно, что тут меон — иной, чем меон музыкальный. Меон музыкальный есть умный меон, интеллигибельный, внутри-смысловый; это — меон в недрах второго и третьего начал тетрактиды. Меон же скульптурный есть меон вещный, вне-смысловый; это — тот меон, который обосновывает собою не смысловую структуру идеи и символа, но их вещность. Музыкальный меон вовсе не есть тот меон, который, синтезируясь с живописной идеальностью, давал бы скульптуру. Он — гораздо более отвлеченный меон, и синтез его с живописной идеальностью даст не пластику, а поэзию. Таким образом, каждое определение в рассматриваемом «реальном» ряду — правильно, глубоко и диалектично, но «реальное» понимается здесь в разных смыслах, и пластику необходимо отделить от двух прочих искусств, так что, если она «реальна», эти два искусства необходимо «идеальны». Это, конечно, не мешает нам соглашаться с Шеллинговым разделением идеального и реального ряда, если его брать сам по себе, безотносительно.

Далее, нельзя, по-моему, противопоставлять поэзию прочим искусствам так, как это делает Шеллинг, считая ее «идеальным» искусством, а прочие — «реальным». Опять-таки определение поэзии, взятое само по себе,— великолепно: «Идеальное единство как разрешение особого в общее, конкретного в понятие объективно становится речью, или языком» (§ 73, ср. § 74 и стр. 630—636). Если бы мы захотели понять, что значит «идеальное» в этих словах, то пришлось бы встретиться с более узким значением, которое у Шеллинга отнюдь не постоянно. Именно, «идеальное» тут значит не просто смысловое, но ***понятийно***-смысловое, ***категориальное***, откуда и возникает тут необходимость именно ***слова***. Шеллинг хочет сказать, что все прочие искусства суть материя, осмысливаемое, оформляемое, меон, а поэтический предмет — такой, который оформляет, осмысливает, дает категорию, понятие. Только в этом смысле и можно противопоставлять поэзию прочим искусствам. Значит, только при таком сужении классификация становится понятной. Иначе же — необходимо возражать, так как живопись и в особенности музыка отнюдь не менее идеальны, ибо они тоже лишены воплощенности тела как тела, вещи как вещи, реального как такового (музыкальная материя совсем бесплотна, а живописное тело есть не тело, а изображение тела). Таким образом, и «идеальный ряд» не совсем гладок, хотя тут — неоспоримая глубина и тонкость построения и дедукции. У меня яснее: поэзия, живопись и музыка — «идеальны» одинаково в отличие от пластики и прочих форм, предполагающих вещное созидание, «реальность», отличаются же между собою тем, что музыка есть подвижной покой, живопись — самотождественное различие, а

поэзия — единичность (тут ясна понятийность, т. е. в конце концов «словесность» поэзии в отличие от прочих бессловесных искусств), в то время как Шеллингу приходится, меняя значение термина, говорить об «идеальности» живописи, чтобы отличить ее от «реальности» музыки.

4. Всю эту конструктивную неясность устраняет Гегель, оставаясь в то же время на точке зрения этих глубоких и тонких феноменолого-диалектических построений Шеллинга. Можно прямо сказать, что у Гегеля нет ничего нового по сравнению с Шеллингом, но за одним исключением: у Гегеля искусства — правильно описанные, но неточно скомбинированные у Шеллинга — получают свое правильное и ясное диалектическое место. Замечу, что почти полное совпадение моей классификации с гегелевской несомненно свидетельствует об их правильности, хотя я исходил, как мы помним, отнюдь не из гегелевских категорий, но из неоплатонической диалектической традиции. Тут лишнее доказательство того, что диалектика едина, как бы и в каком бы порядке ни излагать ее отдельные категории.

Гегель распределяет искусства по своей общей схеме — символическое, классическое и романтическое искусства.— В первом типе «идея» остается неопределенной, не выражается как такая, а дается лишь «явление», конечно, поскольку оно носит на себе «идею», так что «идея» получает образное значение; сюда относится изящная архитектура. Эта «первая форма искусства есть поэтому скорее только искание оформления, чем способность изображения» (Asth. I 96—97). Тут — «абстрактная определенность» идеи, как, например, в образе льва дана идея силы. И значение не покрывает долженствующего быть выражения, так что «при всем стремлении и старании несоразмерность идеи и образа все-таки остается неопределенной» (98). Отсюда задачей ***архитектуры***, как «символического» искусства, является «так отработать внешнюю неорганическую природу, чтобы она стала родственной духу в качестве художественно-сообразного внешнего мира» (106—107). Ясно, что это учение, при всем различии терминологии, есть и наше учение: архитектура у нас есть также выражение факта как факта, т. е. четвертого начала тетрактиды.

В искусстве классическом «идея» у Гегеля целиком и без остатка переходит в «явление»; это — ***скульптура.*** В классической художественной форме — полная взаимоприспособленность «идеи» и «реальности». Эту приспособленность, говорит Гегель, нельзя понимать «в чисто формальном смысле согласования содержания с его внешней формой». «В противном случае, в силу подобной конгруэнции содержания и формы, классическими были бы уже всякий портрет природы, всякое оформление — вода, местность, цветок, сцена и т. д., исполняющие ту или другую цель и содержание изображения». Признаком классического является то, что «само содержание есть конкрет-

ная идея и, как таковое, конкретно-духовное, ибо только духовное есть истинно внутреннее». «Эта форма, которая имеет при себе самой идею в качестве духовной и именно индивидуально-определенной духовности, когда она должна вскрыть себя во временное явление, есть ***человеческая форма***» (Ästh. I 99). Человеческое тело тут не есть просто чувственное бытие, но — «только наличность и природная форма духа и потому должно быть изъято из всякой нужды только чувственного и случайной конечности явления». Но если тело тут всецело духовно, то зато и дух дан ***только*** телесно, и потому — это не абсолютный дух вообще, но — специально человеческий дух (100). Соответственно со всем этим специально классическое искусство, скульптура, уже не довольствуется той внешностью, которая характерна для архитектуры. Если в последней внешность такова, что она только храм или жилище, то в классической форме уже «ударяет в косную массу молния индивидуальности», проникает ее и делает ее не просто симметричной, как в архитектуре, но уже бесконечной формой духовной телесности. В скульптуре ни одна сторона не перевешивает, ни духовная, ни телесная, но обе они одинаково проникают одна другую, так что в ней уже нет ничего духовного, что не было бы дано телесно, и нет ничего телесного, что не имело бы духовного смысла. «...В ней впервые внутреннее и духовное приходит к явлению в своем вечном покое и существенной самостоятельности. Этому покою и единству с собой соответствует только такое внешнее, которое само еще пребывает в этом единстве и покое. Это и есть форма в ее ***абстрактной пространственности***» (107—108). Поэтому скульптура так же не нуждается в пестрых жизненных красках, как и недостаточно ей простой симметрии и механики неорганического вещества. Тут тоже полное тождество с нашим построением, поскольку скульптуру мы понимаем как чистое тождество смыслового и вне-смыслового, как нечто среднее между эйдосом и вещью при условии их полного отождествления и равновесия в тождестве. Это вполне совпадает с учением Гегеля о «классическом идеале».

Наконец, музыка, живопись и поэзия, составляющие у Гегеля ***«романтическое»*** искусство и являющиеся результатом внутреннего одухотворения человека и субъективной сосредоточенности духа, соответствуют по своему положению нашему эйдетическому ряду, где мы мыслим как раз эти самые три искусства уже вне выражения «факта» или «явления» как таковых и вне выражения его тождества с эйдосом. Тут нами мыслится выражение чистого эйдоса как такового; и Гегель утверждает то же самое, употребляя, быть может, менее четкие термины («дух», «духовное представление», «субъект» и т. д.). Если архитектура дала храм, а скульптура — статую, то нечто третье, говорит Гегель, должно дать ***общину***, предстоящую этой статуе в храме, ту внутреннюю и индивидуализированную духовность,

которая, не будучи абстракцией, не есть уже и эта просто духовная телесность. Тут чувственный материал как бы отделяется; и в самой духовности и внутренней субъективности как таковой намечается свое содержание и своя форма. Это и есть ***романтическая*** художественная форма (108—109).

Вполне совпадает также с нашим и ***разделение*** у Гегеля «романтического» искусства. Живопись он также понимает как нечто субъективное, связанное с протяжением (а в скульптуре сама эта протяженность получает форму), как нечто пользующееся протяжением в виде средства: у нас об этом говорит категория самотождественного различия. Собственные выражения Гегеля здесь настолько хороши, что стоило бы их привести подробнее. Живопись пользуется, говорит он, в качестве материала для своего содержания «***видимостью как такою***, поскольку она одновременно партикуляризируется сама в себе, т. е. развивается до краски». Конечно, материал архитектуры и скульптуры также ***видим*** и окрашен. Но тут нет «делания видимым как такового» (Sichtbarmachen als solche), и тут не просто свет, специфицирующийся в связи с тьмой и становящийся краской. Эта так субъективированная в себе и идеально-положенная видимость не нуждается ни в абстрактно механическом развитии в массе тяжелой материальности, как в архитектуре, ни в целостности (Totalität) чувственной пространственности, как это сохраняет скульптура, хотя бы даже концентрированно и в органических формах, но видимость и делание видимым живописи имеет свои различия, как более идеальные, как особенность красок, и освобождает искусство от чувственно пространственной состоятельности материального, ограничиваясь измерениями на плоскости (110). Так же углубляется и внутреннее содержание живописи в сравнении с предыдущими искусствами.

Музыка у Гегеля есть «чистая субъективность, которая не пользуется протяжением даже как средством; и если в живописи мы еще пользуемся в себе состоящими объектами, в отношении которых мы не выходим из созерцательного положения», то «в музыке, напротив, это различие исчезает», и «содержание ее есть субъективное в самом себе». «Эта начинающаяся идеальность материи, которая уже не является больше как пространственная, но как временная идеальность, есть тон, отрицательно положенное чувственное, абстрактная видимость которой превратилась в слышимость, когда тон освобождает идеальное как бы из его заключенности в материальном» (Ästh. I 111). «Внешний ее знак, или звук, не есть что-нибудь протяженное, даже свободною и беглою постепенностью передачи без собственного существа и продолжения, занимающих свою значимость у чувства, которое он открывает и которое есть его единственная опора. Точно, звук есть внешнее проявление, но характер его именно есть разрушать себя и уничтожать. Только ухо поразится

звуком, он замолкает. Впечатление проникает внутрь, и звуки раздаются только в глубине тронутой души, потрясенной только в своей глубине. Такая ***внутренность***, не имеющая никакой внешней формы, дает музыке, по выражаемому чувству и по образу выражения, характер ***отвлеченной*** простоты, отличающей ее. Правда, она обязана развивать богатое основание, но не как фигуральное искусство и не как поэзия. Ей несвойствен труд сочетать предметы, образы или мысли, чтобы составить из них живую картину для глаз или для воображения» (цит. по ужасному русск. перев.— *Фр. Гегель.* «Курс эстетики». М., 1869. II 6—7, ср.[97*] III 130). Эту характеристику я могу только свести к одной формуле, а именно, что музыка есть ***алогическое становление.*** Раз музыка противопоставляется «фигуральным» искусствам как нечто неразличимое, то я не знаю, как можно это понять иначе, чем как алогическое становление. Это и хочет сказать Гегель, говоря об «идеальной материальности» музыки. Что же касается категории подвижного покоя в сфере этой алогичности, то о ней Гегель говорит менее ясно, скорее только намечает. Что же касается самого положения музыки среди прочих искусств, то Гегель очень отчетливо и вполне в согласии с моей систематикой полагает, что как скульптура есть «центр между архитектурой и искусствами романтической субъективности», так и музыка занимает промежуточное место «между абстрактной пространственной чувственностью живописи и абстрактной духовностью поэзии» (Ästh. I 111).

Наконец, ***поэзия***, поскольку «основание искусства, употребляющего для выражения слово, есть целый мир понятий, мысли и воображения» (рус. пер., там же, 104) и поскольку дух тут уже не зависит ни от протяжения, ни от чистого своего становления, вполне соответствует в изображении Гегеля нашему понятию поэзии, хотя мы гораздо короче формулируем ее категориальное основание: она, как искусство ***слова***, имеет под собою чистую эйдетическую категорию единичного, «одного», «сущего» (ибо слово и имя по самой своей сущности есть обозначение ***чего-то***). С этой точки зрения понятно, почему «и характеристическое своеобразие лежит в силе, с какой она подчиняет духу и его представлениям чувственный элемент, от которого уже начали освобождать искусство музыка и живопись» (Ästh. I 111). «Тон, последний внешний материал поэзии, есть в ней уже больше не звучащее ощущение само по себе, но сам по себе лишенный значения ***знак***, а именно, конкретно ставшее в себе представление, но не только неопределенное ощущение и его нюансы и градации. Тон становится через это ***словом***, как в себе артикулированный звук, смысл которого — обозначать и мысли, когда отрицательная в себе точка, к которой пришла музыка, выступает теперь как совершенно конкретная точка, как точка духа, как сознавший себя индивидуум, который от себя самого соединяет бесконечное пространство представления с временем тона» (112).

5. Из других классификаций искусств я бы отметил как весьма ценную и могущую быть использованной и примененной к нашей классификации — концепцию Вейссе, который простое в себе бытие духа видит в *музыке*, во временной деятельности идеального духа (Ästh. II 19), в изобразительном искусстве видит полагание духом творческой силы вне себя (II 103—104) и в языке, в поэзии,— возврат идеала к себе и снятие внешних форм, порожденных в пространстве (II 223). Это — вполне приближается к нашему разделению «эйдетических» искусств.— Близка мне также классификация Фр. Т. Фишера, повторяющая в учении о поэзии, музыке и живописи — Гегеля, хотя и с иной интерпретацией. «Изобразительное искусство» Гегеля для него «объективно», музыка — «субъективна», поэзия — «субъективно-объективна» (Ästh., § 537, 834). Это построение или недостаточно, или не вполне понятно. Разделение же «искусства глаза» на «измеряющее», «осязающее» и искусство «собственно видения» (§ 404), куда он относит соответственно архитектуру, пластику и живопись, не ясно диалектически.— Разделение Краузе — более описательно, чем диалектически понятно (*K. Chr. Krause.* Vorles. üb. Aesth. herausgegeb. v. P. Hohlfeld u. A. Wünsche. Lpz., 1882, 337—338): внутреннее искусство, поэзия (в широком смысле) в разуме — красота, в природе — чистое движение, или музыка, язык, орхестика; в единстве разума и природы — один, многие в государстве, в церкви и т. д.; внешнее искусство (куда, между прочим, относится пластика, живопись и др.); внутреннее искусство с внешне-изображающими средствами (как, напр., драма). Не вполне усваиваю я и классификацию Шлейермахера в четырех направлениях — поверхности тела, слуха, зрения и языка (Ästh. 94—95).

6. На основе Шеллинга находим ряд классификаций с частичными уклонениями от него; не все они одинаковой ценности. Аст, принимая основное деление Шеллинга, под «реальным» искусством, «объективным», «внешним», «пространственным» понимает «изобразительное искусство», под «идеальным», «субъективным», «внутренним» — музыку (Syst. d. Kunstlehre, § 62—81), причем первое делится у него на скульптуру (как «объективное» искусство), живопись (как субъективное) и барельеф (как посредствующее). Кое-что из Шеллинга — у М. Дейтингера, Цейзинга и др. Цейзинг дает ясную базу для деления — по пространству, времени и движению. Чисто пространственное искусство, дающее только телесное движение, «видимое», есть «изобразительное» искусство. Чисто временно́е искусство, дающее бестелесное движение, «слышимое», есть «тоническое» искусство. Третье — «слышимое» и «видимое» — «мимическое» искусство (Aesth. Forsch. Frankf., 1855, 476—477). Тут все понятно, если бы только поэзия не причислялась к «тоническим искусствам». В дальнейшем также все большею частью искусственно, начиная с главного деления каждого из получен-

ных искусств на «макроскопическое», «микроскопическое» и «историческое» (485); к первому относятся: в изобразительном — архитектура, в тоническом — инструментальная музыка, в мимическом — искусство танца; ко второму — соответственно — скульптура, пение, песенная мимика; к третьему — живопись, поэзия, театр.— Циммерман дает два перекрещивающихся принципа деления (*R. Zimmerman*. Allg. Aesth. als Formwissenschaft. Wien, 1865, § 372) — по последовательности и одновременности и — по тому, является ли представление простым количественным объединением множества без внимания к его качеству или же оно — ощущение определенного чувственного качества и собственно восприятие, созерцание и мышление, т. е. понятия, суждения и умозаключения. Оба принципа взаимно перекрещиваются. Каждый вид второго деления может быть дан последовательно и одновременно (§ 373). Чисто квантитативная фантазия с точки зрения последовательности дает метрическую (§ 375—389), линеарную (лонгиметрическую) (§ 390—410), планарную (планиметрическую) (§ 411—418) и пластическую (стереометрическую) (§ 419—437) фантазию; с точки зрения последовательности она дает ритмическую фантазию (439—456). Ощущающая фантазия как одновременная есть ахроматическая люминарная (фантазия светотени, § 469—478), хроматическая (краски, 479—497) и гармоническая (слуховая) фантазия, и как последовательная она — атоническая модуляционная (498—507) и тонически-фонетическая (или мелодическая, 508—523). Мыслительная фантазия как последовательная есть драматическая, как одновременная — эпическая, как объединяющая то и другое — лирическая (555—558). Метрическая фантазия в соединении с линеарной дает архитектоническую, в соединении с другими тремя видами пространственной фантазии форм — собственно изобразительную, а изобразительная с люминарной и хроматической — живописную фантазию. Ритмическая, модуляционная и фонетическая дают музыкальную фантазию, а мыслительная с ритмической, модуляционной и фонетической дают поэтическую (650). Я не буду здесь воспроизводить весьма длинную и детальную классификацию художественных форм у Циммермана. Должен только сказать, что, несмотря на частую натянутость и неестественность его делений, у него все-таки многому можно поучиться, и напрасно нынешние эстетики так единодушно забыли эту весьма почтенную фигуру в истории эстетики 19-го века.— Шаслер вслед за Шлейермахером, Циммерманом, Кестлином и др. делит искусства на изобразительное и произносящее, или на искусства одновременности и последовательности, или — покоя и движения, в результате чего получается схема: архитектура — музыка, пластика — танец, живопись — поэзия. Это — в Kritische Gesch. d. Aesth. Berl., 1872 (об уклонениях в Syst. d. Künste. Lpz., 1885 [2], и оценка классификации Шаслера — у *E. v. Hartmann*. Aesth. Lpz., 1886.

I 552—556).— Специально о классификации искусств имеется моя не напечатанная пока работа.

[58] Несколько другой смысл имеет разделение категорий эпического, лирического и драматического у Шеллинга, по которому: лирика в смысле «особности» относится к чистой «субъективности» (и в этом случае из форм «во-ображающих бесконечное в конечное» она наиболее «конечная» и «особая», т. е. в данном контексте субъективная — Philos. d. Kunst 640) и, как и первая потенция идеального «ряда», относится к «знанию» (645); эпос же, как «вторая потенция», относится к «действию» и к «в себе объективному», изображая «действие в тождестве свободы и необходимости, без противоположения бесконечного и конечного, без спора и именно поэтому без судьбы» (645—646), так что драма есть положенное ***объективно*** противоречие необходимости и свободы (687—693) (для ясности см. о потенциях идеального ряда по Шеллингу в прим. 46). В этом разделении не все понятно. Если в драме, по изображению Шеллинга, «свобода и необходимость суть высшие выражения противоположности, лежащей вообще в основе искусства», так что «необходимость побеждает без нарушения свободы и, напротив того, препобеждает свобода без насилия над необходимостью», то в чистом виде такой антитетический синтез применим, по-моему, только к ***лирике***. В драме же — не просто синтез свободы и необходимости, но синтез становящийся, преодолевающий преграды и толчки, т. е. связан он существенно именно с «Handlung» [98*], которую Шеллингу пришлось отнести в сферу эпоса, лишивши его по необходимости того, без чего нет никакого действия и поступка (см. выше). Я бы мог согласиться на драму как синтез, а не как антитезис; но, кажется, это было бы весьма далеко от разделения Шеллинга. Именно, можно считать эпос тезисом, лирику — антитезисом и драму — синтезом. Но это будет диалектика ***вне-интеллигентная***, так как здесь мы имеем объект, его противоположность, т. е. субъект, и их тождество; и «объект», значит, будет браться просто как некое «одно», уже готовое, и вопроса о самом-то происхождении «объекта» и «субъекта» не будет и ставиться. Я же понимаю эпос, лирику и драму как категории исключительно интеллигентные. Если соглашаться на драму как синтез, то лучше идти за Гегелем, у которого выше допущенное мною разделение на эпос — объект, лирику — субъект и драму — тождество того и другого проведено с исчерпывающей ясностью (Ästh. III 322—324). Имеет известный смысл также понимание Зольгером эпоса как «символической» поэзии, лирики — как «аллегорической» и драмы — как «ряда, в котором идея открывается как чистая деятельность и символ и аллегория служат ей только в качестве средства для этого откровения» (Ästh. 272).

[59] Из скудной литературы о существе театра мне вспоминается прекрасное феноменологическое рассуждение Вяч. Иванова «Эстетическая норма театра» в сборн. «Борозды и межи».

М., 1916, 261—278, где изложение построено по такой схеме. В. Иванов пишет (263): «Таковы три эстетические наличности театра: 1) предмет художественного оформления — коллектив; 2) актуальная форма — героизм; 3) метод оформления — миметизм». Это — чрезвычайно существенные для театра категории: их необходимо тщательно продумать. Только в свете подобных рассуждений может стать понятным такое рассуждение, как знаменитое шиллеровское «Театр как нравственное учреждение». Отдельные интересные мысли разбросаны в сборн. «В спорах о театре». М., изд. «Книг-во писат.» (по поводу нашумевшей в 1913 г. лекции Ю. И. Айхенвальда, отрицавшего театр как искусство). *С. Волконский.* Человек на сцене. СПб., 1912. Сценическая теория К. С. Станиславского («Маски», 1913—1914 гг., № 2—3); *Р. Вагнер.* Опера и драма. Пер. А. Шепелевского и А. Винтера. М., 1906; *К. Эрберг.* Цель творчества. Петерб., 1919, гл. 11—12.— Все это может быть с полным успехом заменено изложением сущности театра у Гегеля, Ästh. III 510—525. Попытки приблизиться к анализу понятия кинематографической формы — в сборн. статей «Кинематограф» под ред. Фото-Кинематогр. Отд. Народ. Ком. по Просвещ. М., 1919.

[60] Самое лучшее, что сказано о театре как синтетическом театре, я нахожу у Р. Вагнера. Опера и драма, и в особенности 3-я часть. Ср.: *П. А. Флоренский.* Храмовое действо как синтез искусств. «Маковец», 1922, № 1.

[61] 1. а) Деление на схему, аллегорию и символ принадлежит, как известно, Шеллингу (Philos. d. Kunst, § 39). Он пишет: «То изображение, в котором общее означает особое или в котором особое созерцается через общее, есть ***схематизм.*** То же изображение, в котором особое означает общее или в котором общее созерцается через особое, ***аллегорично.*** Синтез этих обоих, где ни общее не означает особое, ни особое — общее, но где оба они суть абсолютно одно, есть ***символическое»*** (407). В пояснениях к этому Шеллинг говорит, что схему нужно понимать по Канту, который понимает ее как чувственно созерцаемое правило выявления предмета, являющееся в этом смысле продуктом силы воображения. Яснее всего схема видна в механизме. Шеллинг протестует против понимания греческой мифологии как схематической или аллегорической; греческие боги и герои есть независимая и непосредственная реальность, не сводимая ни на то, ни на другое. В греческой мифологии общее содержится только как ***возможность***, т. е. в нее можно вкладывать бесконечно разнообразный смысл. Сказание об Амуре и Психее аллегорично, но это — конец греческого мифа. Даже персонификации в виде Эриды действуют у греков не только как существо, что-то означающее, но как ***реальные*** существа, которые сами одновременно суть то, что они означают. Противоположность этому составляют — Данте в высоком стиле, затем Ариосто, Тассо, и грубо аллегоричен Вольтер в «Генриаде» (408—410). Понятие

символического Шеллинг поясняет следующими противопоставлениями. Природа в ряду ***тел*** — только аллегоризирует, так как тут особое только означает общее, не будучи им самим. В области же ***света*** она схематизирует тела. В органическом она — символична, потому что здесь «бесконечное понятие связано с самим объектом», и общее есть тут всецело особое, и особое — общее. Мышление — схематично, всякий поступок — аллегоричен, искусство — символично. Арифметика — аллегорична, ибо она общее означает при помощи особого. Геометрия — схематична, поскольку она через общее означает особое. Философия — символична. Музыка — аллегорична, живопись — схематична, пластика — символична. В поэзии лирика — аллегорична, эпос «имеет необходимую склонность к схематизированию», драматика — символична (410—411).

b) Я утверждаю, что с этой Шеллинговой дистинкцией во многих моментах совпадает Гегелево деление художественных форм на символическую, классическую и романтическую. Если мы припомним, что говорилось об этом делении в прим. 57, то можно сказать, что «схематизм» Шеллинга можно сопоставить с «символизмом» Гегеля, «аллегоризм» Шеллинга — с «романтизмом» Гегеля и «символизм» Шеллинга — с «классицизмом» Гегеля. Правда, эта аналогия с полной достоверностью может быть установлена при одном условии. Именно, один из членов антитезы, варьирующейся в этих трех формах, надо понимать как ***чувственное и телесное бытие***, так что «схему» условимся понимать как означение особого, ***чувственного*** через общее, смысловое, «аллегорию» — как означение общего через ***чувственное*** и «символ» — как тождество ***чувственного*** и смыслового. Тогда совпадение обоих делений будет почти полное. Если же под особым понимать не только чувственное (а ведь вполне мыслимо общее и особое в сфере чисто смыслового), то параллель обоих делений разрушится. Тогда, напр., «романтическая» форма Гегеля, мало интересуясь чувственной сферой и не поднимая ее выше «аллегории» (в смысле Шеллинга), оказывается «классической» (в смысле Шеллинга), так как предполагает в самой смысловой сфере полное совпадение и отождествление «внутреннего» и «внешнего», так что «романтизм» Гегеля окажется и «аллегоризмом», и «классицизмом» Шеллинга (в разных смыслах). С другой стороны, в «символизме» Гегеля содержится много Шеллингова «аллегоризма», если он прямо не составляет его главного содержания. Это обязательно получится, как только будет поставлено ударение на «образе», а не на «значении». Об этом свидетельствуют те реальные исторические формы мифолого-эстетических представлений, которые Гегель имеет в виду, начиная от «бессознательной символики», куда относится, напр., древняя зендская религия с ее представлениями о свете, солнце, звездах и пр. или «фантастическая символика» индийской религии, равно как и собственная символика Древнего Египта с лаби-

ринтом, пирамидами, обелисками и проч., и кончая «сознательной символикой сравнивающей художественной формы» (куда относятся басня, поговорка, аполог, загадка, ***аллегория*** в собственном смысле и т. д.). То, что Гегель говорит о «символе вообще», вполне совпадает с этой стороны с Шеллинговой «аллегорией». В символе, говорит он, надо различать ***значение и выражение***. Первое есть «представление, или предмет, безразлично какого содержания»; второе — «чувственное существование, или картина, какого-нибудь вида» (Ästh. I 382). «Символ есть прежде всего ***знак***». И вот, знак может сам по себе совершенно не иметь никакого отношения к значению, как, например, буквы и звуки в отношении значения слова. Это не есть символический знак. А может знак в самом своем чувственно-наличном существовании указывать на некое значение, выходящее из пределов его непосредственно-наличного существования? Так, лев указывает на силу или великодушие, лисица — на хитрость, круг — на вечность и треугольник — на триединство. Это и есть символический знак (382—383). Но с другой стороны, символ — только там, где нет полной адеквации значения и образа. В символе должна всегда оставаться неопределенность, как, напр., лев выражает не только великодушие и великодушие выражено не только во льве (384). Поэтому в символе всегда остается принципиальная ***двусмысленность***. Вид символа никогда с достоверностью не решает вопроса, есть ли данная картина действительно символ, так как льва можно всегда рассматривать и как такового, и тогда он может быть выражением не просто силы, но какого-нибудь более конкретного героя или времени года и т. д. (385—388). В древнеперсидских, индийских и египетских формах искусства мы всегда бродим как бы среди задач и загадок в противоположность формам греческого искусства (388—389).

с) Но зато что безусловно совпадает — это «символизм» в смысле Шеллинга и «классицизм» в смысле Гегеля. Классическая художественная форма, по Гегелю, есть полное совпадение духовного и телесного. Классическая красота не есть значение чего-то другого, но совершенно самостоятельная красота, сама себя означающая и потому сама себя объясняющая красота (Ästh. II 3), в противоположность «символизму», где единое и всеобщее остается абстрактным и не воплощенным в тело, а действительное явление есть несубстанциальное и не способное выразить абсолютное в конкретной форме (4—6), так что даже монотеизм на Востоке не достигает воплощенности полной индивидуальности, но остается абстрактной концепцией мстительного и жестокого божества (7—9). Классическое искусство живет полной идентификацией духовного и однородного, так что ни то, ни другое уже не остается в абстрактном одиночестве и замкнутости, но духовное возрастает, получая высшую цельность, и возрастает природное, становясь идеальным. Тут полное взаимопроникновение обеих сторон (9). Это тождество духовного зна-

чения и телесности приводит к тому, что классическое искусство в самом существе своем имеет целью дать человеческое, так как в реальном мире только человек и может в максимальной мере объединить эти две сферы. Выражение лица, глаз, манера держаться, жесты — все это такая телесность, которая живет только тем, что отражает духовное. Поэтому тут ***не искание*** только духовного, как в «символизме», и не поверхностная персонификация, и не подражание только человеческим формам (9—13). Это и заставляло философов вроде Ксенофана возражать против антропоморфизма, хотя с точки зрения «романтизма» нужно сказать, что этого антропоморфизма было много в греческом искусстве, но было мало в высшей религии. Греки еще не понимали, какой глубокий может быть антропоморфизм (13—15). Имея в виду эту естественную ограниченность греческого антропоморфизма, о нем самом можно уже не сомневаться. Живя тождеством внутреннего и внешнего, греческое искусство создало мифологию, имеющую вполне значение религии. Искусство для грека есть наивысшее выражение абсолютного, и греческая религия есть не что иное, как религия искусства, в то время как более поздняя, романтическая форма, хотя и являющаяся сама по себе искусством, указывает уже на более высокую, чем искусство, форму сознания (17). Соответственно искусству и классический художник ***знает, чего хочет, и может выразить то, что хочет.*** Материал искусства он не выдумывает, а берет его готовым из народного предания, тем более, впрочем, проявляя свою гениальность в смысле обработки (17—21).

d) Важно также, наконец, отдавать себе строгий отчет в том, что́ Гегель называет ***романтической художественной формой.*** Здесь уже нет не только «символического» искания духовных содержаний, но и «классического» умиротворения в духовно-телесной гармонии. Здесь нечто еще более высокое явлено в прекрасной форме, а именно — ***дух, адекватный сам себе.*** Простая цельность «идеала» рушится, рушится связанность духовного с телесным. Дух имеет теперь согласование уже только с самим собою, реальность в себе самом, а не во внешнем. Свое инобытие, свое существование дух здесь имеет только в себе самом, и то «единство понятия со своей реальностью», которое является принципом идеи, а вместе с тем, следовательно, и всю бесконечность, всю свободу и все радование дух отныне содержит в ***себе самом*** (121). Вот почему я выше сказал, что в «романтизме» Гегеля кроется несомненный «символизм» Шеллинга. С точки зрения «романтизма» гаснет красота и полнота «классического» идеала. Романтизм знает иной, гораздо более глубокий антропоморфизм, заключающийся в том, что абсолютное является здесь во всей интимности своего чисто внутреннего содержания (123—125). Человек здесь оказывается не просто человеком и не просто сознанием об абсолютном, но — как само абсолютное, знающее себя и утверждающее себя в рождении, в страдании, в смерти,

в воскресении (125—126). То же и в сфере жизни вообще и свободе, которые тут не просто примерены с конечным, но восходят к бесконечному (126—129). Природа здесь разобожествляется. Море, горы, долины, потоки, источники, время, ночь — теряют тут свою ценность в смысле содержания абсолюта. Все великие вопросы о происхождении мира, о происхождении и направлении созданной природы и человечности и все «символические и пластические» опыты решения этих проблем исчезают перед божественным откровением. Все содержание концентрируется вокруг внутренних глубин духа. Героизм тут уже не тот, который создает законы сам из себя, но тот, который наибольше подчиняется им, получая их от духа (130—132). Религия здесь не имманентна искусству, но предшествует ему и предопределяет его (132). В романтической сфере два мира: мир основанного на самом себе духа и мир внешности, которая не только не имеет уже никакого самостоятельного значения, но которая служит только для доказательства того, что все внешнее неудовлетворительно, недостойно духа, принижает дух. Но именно поэтому внешность тут снова становится свободной в себе и романтическое искусство изображает его во всей природной случайности его существования, во всей его низменности и неспособности быть самостоятельным началом бытия. Только внутреннее есть «невнешняя внешность, невидимо воспринимающая только себя самое[99*], звучание, как таковое, без предметности и формы, витание над водами», звучание, которое только в самом себе находит подлинный отклик и отображение. Поэтому романтизм всегда ***музыкален***, а по содержанию ***лиричен*** (132—134).

2. Важно рассуждение о символе и аллегории у Зольгера. По его учению, символ указывает на такое существование, где действует идея. Но символ не есть «просто образ идеи». Он есть — «сама идея, только познанная в существовании». «Символ не есть подражание, но действительная жизнь самой идеи и, следовательно, нечто чудесное» (Ästh. 127). Нельзя путать символ с образом и аллегорией. «Образ в обычном смысле есть совершенно обманчивое подражание одного объекта другому». Отображение есть, следовательно, повторение простого явления объекта. Не есть символ и простой знак. «Образ повторяет являющуюся сторону, знак же относится к абстрактной стороне понятия, к понятиям». «Знак имеет только цель вызвать понятие через созерцание одного различающего признака». Образ относится к области абстракции. Оба они, следовательно, рассудочны (127—128). Символ, далее, по Зольгеру, не есть и ***схема.*** «Схема есть операция человеческого рассудка, через которую он производит переход из абстрактных понятий в отдельное представление». «Схема никогда не относится к самосознанию, но всегда лишь к данной материи; напротив того, деятельность искусства выходит из самосознания, в которое превратилась идея. Символ есть существование самой идеи. Он ***есть*** действительно то, что

он ***значит***, есть идея в ее непосредственной действительности. Символ, следовательно, всегда сам истинен, а не только отображение чего-то истинного» (128—129). Прекрасное является в двух видах — как ***символ*** в узком смысле и как ***аллегория***. Символ в узком смысле мы имеем тогда, когда прекрасное перед нами дано во всей своей исчерпанности, как объект и материя, аллегорию же — когда прекрасное, как материя, берется в своей деятельности (129). «В символе мы имеем объект, в котором деятельность насытилась и исчерпала себя. Материя, обнаруживая деятельность, дает одновременное чувство ее успокоения и совершенства». «Необходимо, чтобы мышление противопоставляло этому символу деятельность в качестве чистой и не-материальной. Поэтому в символическом искусстве всегда находится мысль об области, где — чистая деятельность и нет никакой материи» (130). Это в особенности заметно в произведениях античного искусства, где наряду с завершенными, совершенными и покоящимися образами богов всегда присутствует ***судьба***, являющаяся не чем иным, как идеей в аспекте чистой деятельности. И это не пустая абстракция. «В аллегории содержится то же самое, что и в символе, только что в ней мы созерцаем преимущественно действие идеи, которое в символе себя сделало совершенным. Если бы мы не умели установить в символе отношения к идее как чистой деятельности, то символа не осталось бы. В аллегории отношение обратное. Действительное явление не отделено здесь в такой мере от чистого действия идеи. Действительность узнается здесь скорее как продукт отношений, деятельность которых созерцается в ней одновременно, так что уже сама деятельность здесь окрашена материей» (131). Аллегория может исходить не только от общего, но и от частного. Можно не только единичную вещь заменить общим понятием, но и — обратно, как, напр., во всякой персонификации (131—132). «В высшей аллегории эти направления входят одно в другое и теряются друг в друге» (как в христианстве). «К простому ***знаку*** подобные аллегорические обнаружения можно применять так же мало, как и символ. Не было бы никакой аллегории, если бы она не ***была*** тем, что она ***значит*** в своих отношениях. Вечная сущность, идея, относится к самой себе, и только через ее собственное внутреннее разъединение возникают отношения, в которых она живет. Искусство, как и религия, предполагает в действительности божественную жизнь. Но оно рассматривает ее не в самосознании, но как предмет восприятия. Истинная аллегория есть высочайшая живость идеи» (132—133). Не нужно смешивать истинную аллегорию с рассудочной (133—134). Оба направления, символ и аллегория, как противоположности, должны быть объединены; и, собственно говоря, невозможно воспринять их отдельно. Символ имеет то преимущество, что он дает идею в чувственно-наличном виде и тем как бы заступает место действительности. Аллегория же дает возможность представить действительный предмет как чи-

стую мысль, не заставляя при этом терять его как предмет. Поэтому и символ, и аллегория совпадают в одно, так же как и природа — с индивидуальностью, и прекрасное — с возвышенным (134—136).

Сравнивая учение Зольгера о символе с учением Шеллинга, нетрудно заметить их полное сходство. Сюда же относится и вся «классическая форма» Гегеля, равно как и вся «духовная» сторона «романтической формы». Что же касается аллегории, то явно, что у Зольгера она имеет другой смысл, чем у Шеллинга: отличает понятие деятельности и момент присутствия цельной идеи. Ее необходимо сопоставлять не с Шеллинговой «аллегорией», а с Гегелевой «романтической» формой, если последнюю брать целиком, со всем ее духовным и чувственным содержанием. Впрочем, поскольку в античном искусстве Зольгер находит одинаково и символ, и аллегорию, равно как и в христианстве, то полная аналогия будет только тогда, если мы возьмем «аллегорию» Зольгера в христианстве и сравним ее с «романтизмом» Гегеля.

[62] Кант, хорошо рассуждающий о возвышенном, напрасно вводит в него момент бесконечности («Кр. силы сужд.», § 23—24). Возвышенное может и не быть бесконечно, или абсолютно, возвышенным, как это высказывалось уже не раз (напр., хотя бы у *P. Souriau.* La beauté rationnelle. Par., 1904, 123). Кроме того, и связывание прекрасного с рассудочным понятием (целесообразность), а возвышенного — с разумным понятием (безграничность) не выдерживает критики. Фр. Фишер правильно замечает: «Целесообразность, которая, как внутренняя, снимает себя саму, есть не рассудочное, но разумное понятие» (o⟨p⟩. c⟨it⟩. I, § 82). Ошибочно также мнение Зольгера о возвышенном как становящейся красоте (Ästh. 84), так как, хотя возвышенное и есть то, что как бы с силой организует явление, все-таки оно есть не просто нечто бесформенное, но и в то же время в каком-то смысле прекрасное. Хороший, на мой взгляд, анализ возвышенного как эстетической категории находится у Шопенгауэра, определяющего его как достижение чистого познания «путем сознательного и насильственного отрешения от признанных неблагоприятными отношений... объекта к воле, путем свободного и сознательного возвышения над волей и над относящимся к ней познанием» («Мир как воля и предст.» I, § 39, рус. пер., 208).

С достаточной ясностью, мне кажется, рассуждает Фр. Фишер (как об этом приходится говорить вопреки поверхностным упрекам по адресу диалектики Фишера у *M. Carriere.* Aesth. Lpz., 1885[3], I 118—119), который констатирует «противоборство» моментов в прекрасном или как перевес идеи над образом, или как перевес образа над идеей (Aesth. I, § 82—83), причем первое есть возвышенное (§ 84—88), второе — комическое (§ 147—155). Противоречие между идеей и образом у Фишера недостаточно понял *R. Zimmermann.* Allg. Aesth. Wien, 1865, 38—40, заслуживший хорошую критику в этом смысле от *H. Lotze.* Gesch. d. Aesth.

München, 1868, 330—331, который, впрочем, сам не вполне усваивает проблему возвышенного. Хотя анализ модификаций прекрасного, равно как и прочих специальных форм, я отношу к другому своему труду, все-таки позволительно да будет отметить еще и здесь, что это деление у Фишера не везде вполне ясно и удовлетворительно. Прежде всего, противоположностью возвышенного является не комическое, но — ***низменное***; комическое же есть еще новая модификация низменного, нисколько на него не сводимая (ср. § 154—155). Кроме того, в пределах возвышенного трагическое отнюдь не отличается от возвышенного в объекте и от возвышенного в субъекте тем, что оно есть возвышенное субъект-объекта. Тут просто новая структура самого эстетического. Наконец, «возвращение прекрасного к самому себе из противоборства своих моментов» (§ 228—231) не может не дать новой структуры эстетического и не может остаться пустым безразличием, каким было до противоборства.

Шеллинг пишет: «Первое из обоих единств, то, которое есть во-ображение бесконечного в конечное, выражается в художественном произведении как ***возвышенное***; другое же, которое есть во-ображение конечного в бесконечное, выражается как ***красота***» (Philos. d. Kunst, § 65). Если же привлечь сюда и § 67, то станет совсем ясным, что Шеллинг понимает под возвышенным нечто совсем иное, чем мы: «Та же самая противоположность обоих единств выражается в поэзии в самостоятельном рассмотрении через противоположность ***наивного и чувствительного***». Так как сам Шеллинг цитирует тут Шиллера, то эта антитеза становится еще ярче благодаря известному великолепному рассуждению Шиллера. Под возвышенным Шеллинг понимает, следовательно, «романтическое» (по Шиллеру) в противоположность «классическому» (о чем Шеллинг тут также вспоминает, стр. 471). Поэтому в нашей таблице художественных форм такое понимание не займет места. Это для нас проблема уже ***стиля***, а не просто формы (о понятии стиля см. у нас стр. 121—124 и прим. 76), хотя то, что сам Шеллинг называет «стилем», опять-таки не вмещается в нашу систему (§ 69: «Противоположность обоих единств в искусстве в самостоятельном рассмотрении может выразиться только как ***стиль и манера***»).

В понимании возвышенного вслед за Шеллингом идет, очевидно, Зольгер, по которому существует антиномия «идеи» и «действительности» (Ästh. 83), ведущая к синтезу того и другого или в ***возвышенном***, когда «идея нисходит в мир через свою деятельность», откуда возвышенное и оказывается, как упомянуто выше, «становящейся красотой» (84), или в ***красоте***, когда все отдельности объединяются и разрешаются в идее (85). Возвышенное — там, где идея как первоначальное единство распускается в действительности и прекрасное оказывается «живой деятельностью идеи» (86). Зато вполне в плоскости нашего рассмотрения находится концепция А. Руге (Ästh. 62—75), дедуцирую-

щего возвышенное тоже как перевес идеи над конечностью (интересные сопоставления с Кантом, Шиллером, Жан-Полем и Вейссе, 72—75).

Лонгин в своем известном трактате «О возвышенном» понимает возвышенное слишком стилистически, так что если брать наши категории, то, пожалуй, лучше отнести его в категорию напыщенного, или патетического. Может быть, прав С. Шевырев (Теория поэзии в истор. разв. у древних и новых народов. М., 1836, 103): «Как ритор, он применял свою теорию высокого более к стилю, как и все древние критики, у которых слог менее отделялся от мысли, чем в наше время». Знаменитое сочинение Берка (*E. Burke.* A philosophical Inquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful. London, 1793), в общем, не дает понимания возвышенного как подлинно эстетической категории; возвышенное вовсе не потому есть возвышенное, что оно имеет значительную величину (210—211), и «самосохранение», о котором толкует Берк (57—60), едва ли играет такую роль в возвышенном. Если Берк влиял на Канта, то, быть может, этим можно объяснить некоторые натуралистические черты теории возвышенного у Канта. Так, уже Гердер не без основания возвышенное считал прекрасным и признавал его категорией относительной, а не абсолютной.— *Herder.* Kalligone. S. W. herausg. v. B. Suphan. Berl., 1880. XXII 242—259. О влиянии Берка на Канта говорил еще Г. Геттнер (Ист. всеобщ. лит. 18 в., пер. А. Н. Пынина. СПб., 1897, I 356), равно как и о влиянии на Лессинга и Мендельсона (последний писал также «Ueber das Erhabene u. Naive». S. W. I 309. Lpz., 1843). О Берке Геттнер пишет: «Противоположность высокого и прекрасного остается у него совершенно неразрешенной, без глубокого связывающего единства. И как грубо чувственны, по его мнению, причины высокого и прекрасного, так грубо чувственны и их следствия. Особенности и качества прекрасного и высокого он представляет не как зависящие от внутреннего духовного содержания, не как прозрачную форму и проявление творческого идеала, но всегда представляет их как действующее материально, как свободные и самостоятельно говорящие нам своей собственной волшебной силой и могуществом; и точно так же он умеет только исключительно физиологическим образом сказать, что прекрасное приятно ослабляет нервы, а высокое оживляет и напрягает их; высокое он даже положительно хвалит за то, что оно очищает сосуды от обременительных и опасных засорений. А. В. Шлегель прекрасно заметил, что в таком случае высокое можно было бы купить в аптеке» (356).

Прекрасно о возвышенном — у Гегеля, относящего эту категорию, как и следует ожидать, в сферу «символического» (в его понимании «символического», Ästh. I 465—478, и в особен. 465—468). Тут исчерпывающая формула возвышенного. Прекрасная статья Шиллера «О возвышенном» (рус. пер. П. Вейнберга у Н. В. Гербеля, Полн. собр. соч. III. СПб., 1893. III 390—397)

несколько страдает излишним морализмом и резким отграничением возвышенного от прекрасного, доходящим до того, что в возвышенном он напирает на «неудовольствие», якобы содержащееся там. Из современных авторов недурно рассуждает о возвышенном Р. Гаман, Эстетика, пер. Н. В. Самсонова, М., 1913, 127—130, хорошо подчеркивающий синтез «близости и недосягаемости» и возвышенное как «активный квиетизм», а также и Кон, Общая эстетика, пер. Н. В. Самсонова, М., 1921, 170—179, ставящий возвышенное в зависимость от конфликта в областях единства формы, единства проявляющейся силы с формою и единства силы в самой себе, равно как и M. Diez, Allg. Ästh. Lpz., 1906, 141—144, дающий схему: объективно-прекрасное — типическое и характеристическое, субъективно-прекрасное — возвышенное и комическое и — абсолютно-прекрасное — юмор и трагическое. Разделение у Когена всей сферы эстетического на «возвышенное» и «юмор» (Ästh. I 254—258, 274—276), хотя и имеет свой смысл, чудовищно в чисто терминологическом отношении.

[63] О безобра́зном — в нашей плоскости — у Руге (Ästh., 88—107). Очень важно рассуждение у Вейссе (Ästh. I 163—207), который чуть ли не первый ввел это понятие в эстетику. Ср.: *K. Rosenkranz.* Ästh. d. Hasslichen. Königsb., 1853. Верные мысли о безобразии у *K. Fischer.* Diotima oder d. Idee d. Schönen. Pfortzheim, 1849.

[64] О прекрасном как равновесии идеи-интеллигенции и образа — в любом руководстве по эстетике. Чтобы не ходить далеко за примерами, сошлюсь на Вл. Соловьева, Красота в природе (Собр. соч., VII[2]).

[65] В числе своих предшественников в эстетике Гегель счел необходимым назвать наряду с Кантом, Винкельманом и Шеллингом Зольгера и Л. Тика как представителей учения об ***иронии*** (Ästh. I 82—88). Гегель правильно сопоставляет иронию с комическим, указывая, что в иронии всегда «фактически нравственное и истинное, вообще содержание в себе субстанциальное [100*], выставляется в индивидууме и через него как ничтожное» (86). Прав он также и в том, что «бесконечная абсолютная отрицательность», утверждением которой живет ирония, есть только один момент идеи, а не вся она целиком, что́ он находил у Зольгера (88). Полная ясность, однако, была бы тогда, если иронию Гегель связал бы с чисто выразительными моментами идеи, что отчасти и близко ему, поскольку он в иронии видит «простое диалектическое беспокойство и разрешение бесконечного, как и конечного» (88). Приблизительно в нашем же направлении рассуждает и Руге (Ästh. 163—180), отличающий «Ironie» от «Persiflage» [101*] общностью ее объективности, чуждой единичной направленности комического. Классическое учение об иронии принадлежит Зольгеру.

Чтобы понять учение Зольгера об иронии, необходимо кратко

пересмотреть его основные черты теории поэзии. «Поэзия в себе есть внутреннее действие идеи в художническом духе» (Ästh. 186). Та ступень сознания, где «художническая идея в нем деятельна», называется ***фантазией*** (186), которую надо строжайше отделять от силы воображения просто, так как фантазия «исходит из первоначального единства этих противоположностей и действует так, что противоположные элементы, выделяющиеся из идеи, также и в действительности целиком объединяются в различных направлениях» (186). Фантазия в ***узком смысле*** слова есть та, которая создает «целое как идею и деятельность только как развитие ее в действительность»; это — фантазия фантазии. ***Чувственность*** фантазии налична тогда, когда «мы воспринимаем действительность как первое и как нечто для себя обстоящее и вкладываем в нее художническую деятельность так, чтобы она развивала в действительности жизнь идеи и так к ней возвращалась бы». Мышление, или ***рассудок***, фантазии получается тогда, когда «художник так воспринимает идею и действительность, что оба они переходят друг в друга, и именно — в действительности». Эта третья деятельность — наивысшая в художнике; она — то же, что диалектика в философии (187). Так как фантазия, исходя из идеи, разлагает идею на противоположности, вскрывающие ее действительность, и творчески воссоздает эти противоположности в двух направлениях — символическом и аллегорическом (об аллегории и символе у Зольгера см. прим. 61), то выведенные три типа фантазии дают следующие шесть различных построений. Первый вид дает фантазию ***образную*** (образующую, bildende), созидающую символ и ***чувственную*** (sinnende), которая созидает аллегорию. Второй вид фантазии дает ***чувственное выполнение*** (sinnliche Ausführung) и ***ощущение*** (Empfindung), «куда относится трогательное и особенное состояние души, где само настроение делается понятием, что́ мы называем ***юмором.*** Третий вид фантазии дает символическое направление, которое изображает сферу понятия как действительного, «***контемплятивное***», и — остроту (Witz), аллегорическое направление, «которое снимает противоположности идеи». Оба объединяются как абсолютный акт в центральный пункт через ***иронию***» (188—189).

«Фантазия и чувственность суть пути, по которым искусство связывается с действительностью и которые объединяются в рассудке. Но с этим объединением всегда связано двойное: 1) идея должна себя открыть, переходя сама в действительность, и это совершается так в мыслительном созерцании и остроумии (Betrachtung und Witz); 2) через растворение идеи в созерцании и через снятие ее противоположностей в остроумии идея одновременно снимает себя саму: ее откровение необходимо есть одновременно ее снятие в действительности. Идея как чистая деятельность должна потому явиться только еще более могущественной в ее собственной, только в себе самой обоснованной жизни».

«Этот центральный пункт, в котором совершается полное единство созерцания и остроумия, мы называем ***художнической иронией***, поскольку он обстоит в снятии идеи сам через себя. Ирония вскрывает сущность искусства, его внутреннее значение, ибо она есть создание души, в котором мы узнаём, что наша действительность не существовала бы, если бы она не была откровением идеи, но что именно поэтому также и идея с этой действительностью становится чем-то ничтожным и погибает. Конечно, действительность необходимо принадлежит существованию идеи. Но с этим всем связано одновременно и ее снятие» (241—242).

«Обычно иронией называют ***отрицательное*** в этом определении души, гибель идеи. Что идея открывает себя как чистая деятельность, это мы воспринимаем через наше единство с идеей, и это есть вдохновение (Begeisterung). Напротив того, в иронии мы чувствуем себя противоположными идее. Но в искусстве вдохновение и идея суть одно и то же и неразрывны».

«С каждым восприятием божественного необходимо связано чувство нашей собственной ничтожности. Так оно обстоит в религии, где в этом чувстве ничтожности состоит смирение и самоотрицание, неотделимое от веры в высшем смысле слова. Именно так нераздельны вдохновение и ирония, первое — как восприятие божественной идеи в нас, вторая — как восприятие нашего ничтожества, гибели идеи в действительности».

«Связанная с общим существованием, ирония уже непосредственно через это перестала бы быть иронией. Если она удалена от вдохновения — она уже больше не ирония, но прямо противоположна существенному. Если же, напротив того, искусство будет связано только с вдохновением, без иронии, так что оно примкнет к какому-нибудь особому оформлению идеи и пересадит ее в действительность, то вместе с этим оно также перестало бы быть искусством. Во всяком случае идея меняется в особые понятия, но она всегда должна одновременно и прекращаться в действительности. В особом моменте она должна одновременно раскрыться в своей универсальности, что невозможно без иронии» (242—243).

Насколько я усваиваю себе это замечательное учение Зольгера об иронии, оно не относится к тому, что называю иронией я. У Зольгера здесь имеется в виду, собственно говоря, ***отрешенность*** художественного бытия. Идея создает вещи: но оказывается, что вещей никаких нет, да и сама-то идея уже не идея. Это — безусловно существенная сторона художества, но только при особой апперцепции можно назвать это иронией. Чтобы до конца понять Зольгера в этом пункте, надо принять во внимание чисто опытные и миросозерцательные черты немецкого романтизма. Тогда станет понятным и искусство как ирония, и — даже мир как ирония. Конструктивно же логически прав на такое расширение понятия иронии эстетика не имеет. У меня ирония, во-первых, связана с выразительной стихией (тут еще можно было

бы объединиться с Зольгером). Но во-вторых, ирония у меня требует преобладания идеи над образом (этого у Зольгера совсем не видно; наоборот, у него тут полное равновесие). В-третьих, это преобладание и перевес даются у меня в иронии средствами образа (этого также я не заметил у Зольгера).— Об иронии см.: *R. Zimmermann.* Aesth. 410; *Palante.* L'ironie, étude psychologique (Revue philos. LXI 147—163); *M. Schasler.* Das Reich der Ironie in Kulturgech. u. ästh. Beziehung. Berl., 1879; *R. Lipps.* Komik u. Humor. Hamb. u. Lpz., 1922 [2]; *Laprade.* De l'ironie et des genres comiques. P., 1861.

[66] *A. Ruge.* Neue Vorschule d. Aesth. Halle, 1837, указывает на Жан-Поля и других, понимавших более или менее глубоко проблему комического (6—10). Его собственная работа является, по-моему, самым замечательным, что было написано о комическом вообще. Руге требует рассматривать комическое в его ***идее***, и притом как чисто эстетическую категорию (35—36). Чтобы конструировать так комическое, он дает сначала общегегельянские конструкции идеи прекрасного (упоминание о них см. у меня, прим. 46). Тут он различает три состояния идеи: ***возвышенное***, когда идея, возвышаясь над вещью, объясняет правду, лежащую под ложным, так что тут — «победа вечного в истине и красоте»; ***погруженность*** в инобытие, отпадение идеи от самой себя, победа конечного в злобе и ***безобразии***; ***возрождение***, новая радость, вновь возникающая красота, взгляд духа в смысловом воззрении на свою смуту и потерю. Последняя и есть ***комическое*** (55—61). Подобные рассуждения находим также у Jean Paul (Vorsch. d. Aesth. Цит. по изд.: Werke, herausg. v. R. Wustmann. Lpz. u. Wien, Bd IV), который, впрочем, сильно уклоняется от нас терминологически, сводя комическое на три контраста — «объективный», «чувственный» и «субъективный» (162), и у Chr. H. Weisse, Syst. d. Aesth. Lpz., 1830, хотя и без надлежащей диалектической четкости. О Вейссе он [102*] прямо говорит: «Именно, если он видит в возвышенном красоту в ***противоположении*** с собой, в безобразии ее же — в противоречии с собой и в комическом ее же — в ***новом возникновении*** из этого внутреннего противоречия, то эти категории ни в каком случае не есть действительная диалектика такого, в иных смыслах правильного, деления» (60; другие интересные сопоставления [103*] с Кантом, Шиллером, Жан-Полем — 61). Нетрудно увидеть, что мое понимание комического ближе всего именно к Руге. У меня также преобладает «образ», т. е. «погруженность» идеи в вещь и ее затемненность, и также происходит нейтрализация этого состояния средствами идеи. Под мастерским анализом комического как общей проблемы (107—137) я мог бы только подписаться («die Erheiterung. Wiedergeburt aus der Trübung, wiederaufblickende Schönheit, der Geistesblitz der Besinnung in den getrübten Geist, das Komische» [104*], 107).— Четко о комическом — у Гегеля (Ästh. III. 535—537).

[67] *Кант.* Кр. силы сужд.

[68] Кант пишет («Критика способн. сужд.», пер. Н. М. Соколова, стр. 213): наивность есть «взрыв изначала естественной для человечества искренности против искусства притворяться, ставшего для людей как бы второю природою. Смеются над простотою, которая еще не умеет притворяться, и в то же время наслаждаются красотой природы, которая идет наперекор этому искусству. Ожидали будничных привычек и искусственного, рассчитанного на изящную внешность выражения,— и вдруг это сама неиспорченная, невинная природа, которую не ожидали здесь встретить и которую тот, кто ее увидел, и не хотел разоблачать. Именно то, что прекрасная, но лживая внешность, которая в нашем суждении имеет такое большое значение, здесь превращается в ничто, так что как будто бы притворщик в нас самих обнажается,— и возбуждает движение души по двум противоположным друг другу направлениям, что в то же время благодетельно потрясает наше тело. Но то, что нечто, что бесконечно лучше, чем все усвоенные привычки, именно искренность образа мышления (по крайней мере задатки к этому), еще не совсем погасло в человеческой природе, примешивает серьезность и высокое уважение к этой игре способности суждения. Но так как это явление проглядывает на свет Божий только на короткое время и скоро снова окутывается покрывалами искусства притворяться, то к этому вместе с тем примешивается и сожаление, трогательное и нежное, которое, как в игре, вполне может соединяться с добросердечным смехом и обыкновенно действительно с ним соединяется, а вместе с тем тому, кто дает для этого повод, обыкновенно прощают его смущение, объясняя его тем, что он еще не совсем вышколен по-людски. Поэтому искусство быть ***наивным*** есть противоречие; но представить наивность в вымышленном лице вполне возможно, и это прекрасное, хотя и редкое искусство. С наивностью нельзя смешивать чистосердечную простоту, которую природа не может искажать только потому, что она ничего не понимает в искусстве общественной жизни».

[69] Шиллер пишет («О наивной и сентиментальной поэзии», пер. М. Достоевского в Полн. собр. соч. Шиллера Н. В. Гербеля, III 480—481): «Прямо из этого противоречия между разумом и рассудком истекает совершенно особенное, смешанное чувство, делающее наивным наш образ мыслей. Оно соединяет детскую простоту с ребяческой, посредством которой открывает рассудку нечаянные промахи и возбуждает ту улыбку, которою мы высказываем свое теоретическое превосходство. Но лишь только мы имеем повод думать, что ребяческая простота есть вместе и детская, что, следственно, причина промаха заключается не в слабоумии, не в немощности, но в высшей практической силе, в сердце, полном невинности и правды, сердце, презревшем из внутреннего величия помощь искусства,— тогда прежнее торжество рассудка проходит и насмешка над простоватостью перерождается в удив-

ление простоте. Мы невольно начинаем уважать предмет, над которым прежде смеялись, и, бросив взгляд на самих себя, сожалеем, что не похожи на него. Таким образом, происходит совершенно особенное чувство, в котором сплавливаются и веселая насмешка, и высокое уважение, и, наконец, тихая грусть. Для всего наивного необходимо, чтобы природа побеждала искусство,— случается ли это против чаяния и воли предмета или с полным его сознанием. В первом случае это наивность внезапности и забавляет нас, во втором — наивность мышления и трогает».

[70] *M. Carriere.* Aesthetik. Lpz., 1885[3], I 234.

[71] Целиком с Шиллером, впрочем, также нельзя согласиться, так как он вкладывает в наивное содержательную [105*] точку зрения, в то время как для меня — это сфера чисто выразительная.

[72] Термин «напыщенное», употребляемый мною в этом контексте, содержит некоторого рода оценку, которая вовсе не обязательна в нашем построении. Можно употреблять и другие термины, хотя и они не вполне отвечают дедуцированному здесь принципу. Так, с оговорками можно говорить о «патетическом», «искусственном» и пр. Известный трактат Шиллера «О патетическом» не вполне относится к нашей теме. В патетическом Шиллер видит всегда возвышенное, и притом морально возвышенное, так что патетическое Шиллер ставит в ближайшую связь с трагическим. Все эти моменты, однако, не входят в нашу концепцию, если ее брать в ее чистоте, хотя, конечно, в реальном переживании и реальной форме они часто и соединяются в собственном смысле.

[73] Знаменитое аристотелевское определение трагедии я, вслед за Фр. Фишером (Aesth., § 143), J. Walter'ом (Gesch. d. Aesth. im Altert. Lpz., 1893, 612 слл.) и Фолькельтом, не считаю достаточным. Оно дано слишком внешне. Входить в толкование трагического очищения по Аристотелю я также здесь не буду, ограничившись указанием на важнейшую литературу по катарсису в новейшем переводе «Поэтики» (*Аристотель.* Поэтика, пер. Н. И. Новосадского, Лнгр., 1927, 111—113). Вековой спор об аристотелевском катарсисе, основанный на разных пониманиях одной не вполне ясной фразы о нем, я считаю занятием довольно бесплодным и праздным. Если уж говорить о подлинной стихии трагического у Аристотеля, то ее нужно искать не в «Поэтике», но в теоретических сочинениях Аристотеля. Такую попытку я сделал в особом небольшом исследовании об эстетическом мировоззрении и теории эстетического воспитания у Аристотеля, указавши свое отношение к главнейшим типам истолкования катарсиса. Учение о трагическом у Шиллера также не покрывается нашей формулой. «Основанием нашего удовольствия от трагических предметов» в статье, носящей такое же заглавие, считается нравственное удовлетворение по поводу величия жертвы, прино-

симой вопреки чувственной склонности, и страдания, полученного в результате такой жертвы. Такое морализирование едва ли свойственно чистому трагизму, хотя и часто связывается с ним. Гораздо правильнее рассуждает Шеллинг, видящий в трагедии объективированный синтез свободы и необходимости (Phil. d. K., 694—699). Моральный вид, но не моралистическую сущность имеет учение Гегеля о трагедии, давшего хорошую формулу трагического как особности в «вечно субстанциальном», возвращающейся в это последнее (Ästh. III 526—533). Со своей точки зрения прав Шопенгауэр, по которому, «подобно тому, как зрелище возвышенного в природе отвлекает нас от интересов воли и погружает нас в состояние чистой интуиции, так трагическая катастрофа отвлекает нас даже от самой воли к жизни». «Ибо в трагедии проносится перед нами ужасная сторона жизни — горе человечества, господство случая и заблуждения, гибель праведника, торжество злодея,— иными словами, трагедия являет нашим взорам те черты мира, которые прямо враждебны нашей воле. И это зрелище побуждает нас отречься от воли к жизни, не хотеть этой жизни, разлюбить ее» («Мир как воля и представление», пер. Айхенвальда. II 446). Воззрение Шопенгауэра правильно в меру правильности его основной метафизики (а ее основной недостаток — отсутствие диалектики). Весьма удобны для понятия трагического исходные пункты диалектической эстетики Зольгера, по которому, «если вся действительность является как изображение и откровение идеи, противореча самой себе и погружая себя в идею, то это есть ***трагический принцип***» (Aesth. 308). «В трагическом идея открывается через свое уничтожение как существующая, ибо, снимая себя как существование, она существует там как идея, и оба суть одно и то же. Гибель идеи как существование есть ее откровение как идея» (311). Здесь — ясная противоположность комическому, где действительность не отрицается и где она содержит противоречия в отношении идеи, содержа, однако, эту последнюю в себе (312—313). Важны мысли о трагическом у Вейссе (Aesth. II, § 68), хотя и необходимо принять во внимание критику их у Фр. Фишера (Aesth. I, § 127). Сам Фишер дает великолепную дедукцию трагического (§ 117—129), хотя, если пользоваться ее терминологией, многое требовало бы и исправления (см. выше замечание о Фишере в прим. 62).

По Фишеру, трагическое относится к возвышенному. «В высшей форме возвышенного снятие низшего происходит в двояком смысле, а именно, последнее отрицается как самостоятельная форма, но то, что залегает в ней истинного, принимается в высшую форму как момент, сниженный до средства ее деятельности. Поэтому снятая форма не прекращает своего дальнейшего существования наряду с высшей, скорее же служит ей вне данной ей через ее собственную сферу материи в качестве побуждения и предмета» (§ 117). Образуется комплекс бесконечных

взаимоотношений между низшим и высшим, который, оказываясь «массой без закона и единства», создает в «добром субъекте» то, что «больше субъекта»; оно — «общий субъект», «не простое собрание субъектов, но та же истинная бесконечность, которая налична в данном субъекте, но с противоречием к его единичности» (§ 118). Как всецело подчиняющая себе низшие формы, эта высшая субъективность оказывается «объективной необходимостью» и в дальнейшем — «нравственной необходимостью» (§ 119). «Эта необходимость, как закон нравственного мира, распространяется на различные сферы нравственной жизни, абсолютно нравственная сила — на отдельные нравственные силы (ср. § 20), ибо она не может дать никакого другого содержания, кроме того, чтобы проникать естественные влечения со свободой духа, и естественное различие их обосновывает поэтому в самом своем изменении различие нравственных сил, или идей. Это различие оформляется в противоположность; противоположность же в абсолютной идее, принимаемой теперь как абсолютный субъект, снимается в гармоничном единстве» (§ 120). Это единство предполагает свою основу ***скрытой***, ***темной***, так как она — за пределами всего реального, хотя и выявляется и движущаяся в нем в виде закона (§ 121). «Чтобы понять это движение, необходимо сначала установить, что возвышенное субъекта (здесь) не просто уничтожается, но есть снятый момент. Он снова появляется как таковой, и — так именно, что отношение здесь перевертывается. Раньше возвышенный субъект, казалось, распространялся за пределы себя самого и оставался субъектом. Теперь же возвышенное стало на то место, ***куда*** распространился субъект, и это обнаружилось как ограничение, которое наибольше-возвышенное дает себе самому и снова снимает. Субъект выступает на этом ***заднем плане***, и этот последний существует там до него; субъект из него появляется. Его возвышенное есть поэтому именно его возвышенное; задний план содержится (именно) в нем самом. Субъект свободен, но в той же мере задний план выходит бесконечно за него. Он получил от него свое возвышенное, равно также и свой пафос, каковое слово имеет значение теперь в объективном смысле (ср. § 110). Это противоречие покоится теперь без распадения: субъект теперь всем своим достоянием своего возвышенного повинен за задний план. Но это еще не действительная вина; это — ***перво-вина*** (Urschuld)» (§ 122). «Субъект деятелен; он действует. Действуя, он объективирует свою свободу и врывается через это в комплекс общей объективности или необходимости. Но поступок неизбежно связан с единичностью, которая ограничивает субъективную волю. Он поэтому разрывает связное и наносит ущерб абсолютному единству всеобщего сцепления. Отрывается или первая форма необходимости от второй (§ 119), так что действие происходит по закону первой и ущерб получает вторая, или отрывается нравственная сфера от другой (§ 120) с тем же послед-

ствием, через что ее противоположность делается противоречием. Но оба случая выходят к одному, ибо именно здесь доказывается принятое в § 121, 1 единство обеих главных форм тем, что нигде нет такого места, где не давался бы темный задний план в той или другой нравственной связи, становящейся через это обязанностью, которая должна быть в созвучии с другими обязанностями. Наносящее ущерб разрывание есть теперь ***действительная вина.*** Вина есть произведение свободы, но свобода, которая не может действовать иначе, так как она есть только свобода единичного, субъекта. Она есть поэтому не иное что, как осуществление перво-вины и в этом смысле в такой же мере и отсутствие вины. Однако тем более обнаруживается, что субъект, развивающий в своем поступке свою величину, именно благодаря этому развертывает свою бесконечную незначительность, исчезающую перед целым. И это противоречащее движение может быть названо ***ироническим»*** (§ 123; об иронии также § 124—126). «Все это движение называется ***судьбой*** или ***трагическим.*** Все предыдущие формы возвышенного, в то время как каждая из них указывает за пределы себя самой, входят в него как в свое единство. Эта наивысшая форма обнаруживается как та, предпосылает их как свои собственные. Но сама она уже не может потеряться ни в какой высшей; и выхождение за свои собственные пределы, в которых лежит существо возвышенного явления, заключается здесь в том, что это абсолютно возвышенное сначала принимает всю почву привходящих явлений в качестве скрытой силы, затем порождает видимость, как будто бы они были субъектом возвышенного, но потом разрешает их в себе в качестве заступающей (их место) силы. Благодаря уничтожению в другое появляется серьезность, но это другое открывает себя скорее как одно, которое поистине лежит в основании всего, что только казалось в предыдущих формах исчезающим в другое, и которое полагает себя в них и в равной же мере снова снимает это положение — как ограничение. Тут — аналитический ход, через конечный вывод которого последний член полагается как первый» (§ 127).

Многословна, но полезна работа: *J. Volkelt.* Ästhetik d. Tragischen. Münch., 1906². Из громадной литературы о трагическом я привел бы след.: *A. W. Bohtz.* Die Idee des Tragischen. Götting., 1836; *Jul. Dubok.* Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus. Hamb., 1886; *G. Günther.* Grundzüge d. Tragischen Kunst. Aus dem Drama des Griechen entwickelt. Lpz., 1885; *Valentin.* Das Tragische u. d. Tragödie (Zeitschr. f. vergleich. Litteraturgesch. N. F. Bd V).

[74] Ch. H. Weisse определяет юмор (Ästh. I 244 сл.) как «остроту, как бы переведенную в непрерывность понятия времени, или идеал, враждебно направленный против общей и конечной действительности». Юмор, по его учению, «содержит полное положительное сознание идеала, которое, будучи как свободная и еще

бесформенная общность творческого духа, отделено от всякой конечной осознанности, противостоит этой последней, и вся энергия присущей ему творческой силы направлена против нее, чтобы освободить поле для творчества, которое должно исходить от духа к духу». «Уже другими сделано наблюдение, что юмор имеет в виду в каждом высказанном им остром слове не отдельный предмет, но ***общую конечность***». Руге, цитирующий эти слова (вместе с другими мыслями Вейссе), протестует против установления только «количественной» разницы между «остро́той» и «юмором» (Ästh. 176—177), хотя и находит во взглядах Вейссе [106*] много правильного (180). Он присоединяется к схеме, которая обща у него с Вейссе, но которую Руге доводит до полной диалектической ясности. Она — следующая (178—179).

«А. ***Комическое*** есть явление конечного духа в своем в-себе-бытии. Но как оно есть в себе, так оно есть также и ***для другого.*** Это свое отрицание он имеет, по-видимому, еще вне себя; смешной и смеющийся субъекты противостоят один другому, существуя друг для друга. Но он есть конечный дух, который ***является;*** и потому уже в своем в-себе-бытии он имеет для-другого-бытие в себе — следовательно, отрицание в себе. В то время как это его отрицание получает в нем значение, он ***является*** как то, что он ***есть в себе*** как ***конечный дух*** в своем другом, в своем отрицании, в самосознавшем духе.

В. Так, истина комического есть явление конечного духа как бытие конечного духа в свободном духе. Это есть поистине снятие явления конечного духа, и таким образом возникает истинная действительность комического, ***остроумия*** (Witz).

В остроумии явление конечного духа больше не имеет никакого самостоятельного существования. Явление этого единичного существования положено и определено как то, что оно действительно есть через возвышение значимости его отрицания в нем. Явление есть остроумие, этот свободный дух, в котором конечный дух положен уже как снятый. Этот свободный дух есть самосознание, т. е. это явление есть ***для себя.***

С. Но что есть здесь явление ***для себя***, именно снятый конечный дух, то есть конечный дух в своем явлении ***в себе*** и ***для себя***. Его понятие таково, что он сам себя снимает. Следовательно, единичная действительность комического в остроумии отрицается как эта единичная через имманентное ей отрицание. Явление конечного духа не есть когда-то снятое явление, не это единичное действительное снятие, но явление конечного духа снято в своем понятии; оно снимает себя самого, оно — ничтожно ***в себе*** и ***для себя***, себя снимая самого. Так снова единичная действительность комического, остроумие, имеет в себе самом отрицание. Определение единичного, отрицание и истина единичного, есть общее, т. е. конечность духа положена идеально. Явление как идеально положенная конечность духа есть ***юмор***».

Юмор, по Руге, есть, таким образом, «комическое в своей

истине и, таким образом, впервые истинное во-едино-полагание обоих противоположностей». Это значит следующее.

«А. Возвышенное есть освобождение конечного духа с утверждением его ущербности и возможности нового отпадения. Конечное в нем, таким образом, не вполне преодолено. Оно привходит как имманентное отрицание.

В. Конечное отрицает другую сторону, свою истину. Явление конечного противоречия, безобразие.

С. Отрицание конечного со стороны идеи и отрицание идеи со стороны конечности есть ***во-едино положенная противоположность*** в идеальности, конечности духа, явление которого есть комическое как юмор» (179).

Это, насколько я усваиваю, почти та же формула юмора, что и у меня. Еще яснее об этом у Руге в следующем отделе о «юмористическом сознании» (180—185), где прямо говорится о «юмористическом сознании, в котором явление конечного духа привходит не в своей отдельности, как случайное, но ***как снимающее себя в своем понятии, т. е. как идеально положенное***» (184). Я тоже вижу в юморе: 1) превосходство «образа» (по Руге,— конечного) над идеей и 2) положенность этого превосходства в ***идее***, т. е. средствами идеи.

Среди предшественников Руге необходимо отметить, конечно, Жан-Поля, который, видя в юморе «примененное к бесконечному конечное» (Ästh., § 31), находит в нем четыре составных момента: 1) целостность (так как юмор, «как перевернутое возвышенное, уничтожает не единичное, но конечное путем контраста с идеей», не отдельных глупцов, но глупость вообще, § 32), 2) «уничтожающая или бесконечная идея» (§ 33), 3) субъективность, играющая у юмориста первую роль и как бы сама раскалывающаяся на «конечный и бесконечный фактор» (§ 34), 4) чувственность — в индивидуализировании при помощи частей, при помощи собственных имен, через описание субъекта и предиката (§ 35). Это все — лишь более расплывчатая формула юмора, чем у Руге и у нас.— Наконец, вполне в плоскости нашего исследования находится и концепция юмора у Фишера (Ästh. I, § 205—215), хотя и самая диалектическая конструкция у нас иная. Если в возвышенном субъект-объективное возвышенное есть, по Фишеру, трагическое, то в комическом — субъект-объективное комическое есть юмор. С этим параллелизмом я согласиться не могу. Если от возвышенного к трагическому я перехожу через перемену «идеального» синтеза на «реальный» (в «образе»), то от комического к юмору я перехожу путем перемены всей сферы выражения на сферу вне-выразительных моментов идеи. Последний переход еще можно было бы трактовать как переход от объекта и субъекта к объективно-субъективному комическому. Но с первым переходом тогда будет неувязка, так как и трагическое, и возвышенное — одинаково вне сферы выражения, глубже, чем сфера просто выражения.

[75] На такое понимание прекрасного намекает пустоватый Чернышевский, выставивший в своей знаменитой статье «Эстетические отношения искусства к действительности» постулат: «Истинное определение прекрасного таково: прекрасное есть жизнь; прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет — тот предмет, который напоминает ему о жизни» (цитирую по сборнику «Эстетика и поэзия», издание М. Н. Чернышевского. СПб., 1893, 106). Я говорю, что этот автор ***намекает*** на красоту как жизнь — потому, что, во-первых, сам он не отдает себе отчета в том, что повинен как раз в том, в чем обвиняет «метафизиков». Если правильно то, что «определение прекрасного» как того, что «есть полное проявление общей идеи в индивидуальном явлении, не выдерживает критики», что «оно слишком широко, будучи определением формального стремления всякой человеческой деятельности» (106), то под такое же обвинение подпадает и собственное определение красоты у Чернышевского. Раз прекрасное есть жизнь и это надо считать дефиницией, то, конечно, это определение «слишком широко, будучи определением формального стремления всякой человеческой деятельности». Да впрочем, и сам Чернышевский прямо пишет: «Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии — только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности» (107). Во-вторых, Чернышевский сам не понимал всей важности своего учения о прекрасном, так как «действительность» (которая у него прекраснее искусства) сводится у него на «хорошую жизнь», «жизнь, как она должна быть», которая «у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь» (6 стр.) и т. д. В. Соловьев в статье «Первый шаг к положительной эстетике» впервые понял то, о чем Чернышевский говорил наобум, без опыта. Но напрасно он поспешил вложить свое толкование в писания Чернышевского.

[76] При всей широте моего понятия стиля оно, как легко заметить, чрезвычайно определенно и узко. В общем оно совпадает с учением о стиле у Гегеля. Гегель различает ***манеру, стиль и оригинальность***. Истинная оригинальность у него есть «тождество субъективности художника с подлинной объективностью» (Ästh. I 365). «Манера» и «стиль» суть односторонности, которые растворяются и восполняются в «оригинальности». «Манера относится только к ***частным*** и потому ***случайным*** своеобразиям художника, которые входят в продукцию художественного произведения и становятся значащими вместо самих ***вещей*** и их идеального изображения» (366). Манера потому находится в ***прямом противоречии*** с идеалом, она живет поверхностью и произволом (366—368). ***Стиль*** относится к тем «определениям и законам художественного изображения, которые выходят из природы данного рода искусства, внутри которого выполняется

данный предмет» (369). Так различаются, говорит Гегель, церковный и оперный стиль музыки, историческая и жанровая живопись. ***Оригинальность*** заключается не в преследовании законов стиля, но в ***субъективном воодушевлении***, которое так сливает субъективное и вещное, что оба они уже ничего не имеют друг другу чуждого (370). Поэтому оригинальность вполне закономерна в себе и не имеет ничего общего ни с каким произволом (371); она возможна только там, где может быть только ***одно*** создание ***одного*** духа, не заменимое ничем и ничем не объяснимое (372).— Шеллинг (выше, прим. 62) совершенно иначе понимает ***стиль и манеру***, связывая их с антитезой «возвышенного» и «прекрасного». Если уж становиться на эту точку зрения, то я скорее последовал бы Зольгеру, который, протестуя против оценочной точки зрения («манера» обычно считается хуже «стиля»), утверждает, что «стиль и манера оба основаны в существе искусства» и что «различаются они друг от друга как сферы ***природы и индивидуальности***» (Ästh. 254—256). Другими словами, «стилем» Зольгер предлагает, по-видимому, называть то, что я называю просто художественной формой или общенародной художественной формой (поскольку он сам говорит, что в древности преимущественно господствует стиль, а у новых — манера); то же, что он называет манерой, относится, по-видимому, к сфере моего «стиля».— О разных пониманиях стиля — у И. Фолькельта, Современные вопросы эстетики, пер. Н. Штрупа, СПб., 1899, 99—136. Большой и очень интересный материал, но весьма расплывчатое понятие стиля — у G. Adler, Der Stil in d. Musik. I. Lpz., 1911. Наше понятие стиля, таким образом, отлично и от неопределенно-торжественного восхваления искусства (как, напр., у Вяч. Иванова, «Манера, лицо и стиль», «Труды и дни», 1912, № 4—5 или в сб. «Борозды и межи»), и от внешне-формалистического анализа (как, напр., у W. Wackernagel, Poetik, Rhetorik u. Stilistik. Halle, 1873, 311—323).

[77] С композиционными формами в поэзии легко ознакомиться по любому руководству. Я укажу хотя бы на В. Брюсова, Наука о стихе. М., 1919, или на В. Жирмунского, Композиция лирических стихотворений. Петерб., 1921, и его же — Введение в метрику. Лнгр., 1925.

Однако, что любопытнее всего, в музыке мы также находим композиционные формы, вполне подчиняющиеся диалектическим схемам выражения. Музыкальная форма, как форма чистой длительности, легче всего, конечно, должна подчиняться диалектической схематике. Но музыка совершенно не обследована с этой стороны, и установленные в «теории музыки» формы представляют с точки зрения логики совершенно сырой материал. Кое-что я пытаюсь сделать в этом направлении в своей книге «Музыка как предмет логики». М., 1927. Сейчас же да будет мне позволено быть совершенно кратким.

В выражении мы отметили стихию смысла (для музыки —

числа), становления его и ставшести его. Теперь необходимо говорить о выражении самого выражения. Это значит, что мы противопоставляем все полученные нами категории еще новой инаковости, новому меону, т. е., стало быть, вносим раздельность в недра каждой нашей категории, говорим о ***строении и структуре*** каждой такой категориальной сферы. Это приводит к ***закону построения*** музыкальной формы. Так как, по нашему основному диалектическому правилу, каждая последующая категория необходимо отражает на себе все предыдущие категории, то и в сфере выражения мы должны находить отраженность первого диалектического начала, т. е. самый спецификум выражения как такого, отраженность второго, третьего и четвертого диалектических начал. К первой сфере выражения, очевидно (если вспомним, что тут должны отразиться ритм, метр и такт), относятся все законы, регулирующие ритмическое, метрическое и тактовое построения. Один такой закон, закон ***золотого деления***, я раньше уже вывел диалектически из понятия числа как единичности подвижного покоя самотождественного различия («Античн. косм.», 165—167, и «Муз. как пр. лог.», 218—227). Другой закон, формулированный проф. Г. Э. Конюсом, есть закон «метротектонического» построения. Так как подробно его анализирую я в другом месте, то здесь я дам только кратчайшую формулу.

Число (в данном случае — в выражении) есть ***различие***: необходимы, следовательно, по крайней мере два разнопостроенных такта. Оно — ***тождество***: необходимо ***повторение*** этих двух тактов, чтобы сознание отметило и выразило именно тождество. Число — ***движение***: вся полученная тройная система должна в своем дальнейшем повторении получить некое ***непрерывное изменение***, подобно тому как в пространстве дуга выражает именно движение (в то время как угол — различие). Число — ***покой***: необходимо, чтобы это непрерывное изменение было так построено, чтобы оно как бы возвращало к исходной точке. Число — ***единичность***: необходимо зафиксирование полученной схемы как неделимого единства, что лучше всего достигается при помощи введения специальной оси симметрии, как бы держащей на себе все произведение. Так оказываются выведенными с диалектической необходимостью моменты отраженности, кратного повторения и оси симметрии. Этому закону подчиняются все музыкальные произведения, начиная от «Чижика» и кончая сложнейшими симфониями и сонатами. Можно взять пример, приводимый Г. Э. Конюсом в его предварительном сообщении: «Метротектоническое разрешение проблемы музыкальной формы» в журн. «Музыкальная культура». М., 1924, № 1. Это — анализ антракта d-moll из «Кармен» Бизе. Во время печатания этой книги появилась статья его же: «К нотному метротектоническому плану Adagio sostenuto сонаты [Бетховена]», ор. 27, № 2, «Музыкальное образование», 1927, № 1—2.

Так и в песенке «Чижик» мелодия первых двух слов «чижик,

чижик» есть двукратное повторение терции, что, не означая никакого движения, указывает на различие двух нот, отождествляемое с другим таким же различием таких же нот (самотождественное различие); мелодия слов «где ты был?» есть легкая модификация двух терций, ***непрерывно*** меняющая их на нечто новое, и тут чувствуется, несомненно, движение, в то время как, сколько бы мы ни повторяли наши терции, никакого движения не получилось бы. Но мало и этого. Мелодия слов «где ты был?» оставляет наше настроение неразрешенным; тут как бы задан какой-то вопрос и еще нет никакого ответа; тут мы как бы куда-то двинулись и еще не пришли ни к какому окончательному пункту. Необходимо, стало быть, ***успокоение*** полученного возбуждения, т. е. возвращение к тому же состоянию, хотя это возвращение и будет совершенно теперь уже с обратной стороны. Это достигается мелодией слов «на Фонтанке водку пил», которая, повторяя все предыдущее построение, дает его с обратной стороны и тем вызывает чувство успокоения (подвижной покой). Но полученные две половины суть нечто единое и переживаются не отдельно, но вместе и имеют значение как нечто единое и единичное (единичность).— Так, закон метрического, ритмического и тактового построения есть не что иное, как в выражении данное ***число***, т. е. единичность подвижного покоя самотождественного различия.

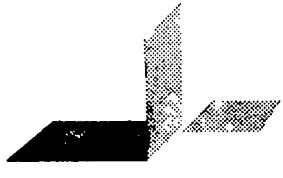
[78] Сюда входят и те персонно-эйдетические формы, которые модифицированы интеллигентно. Проводить здесь эту дистинкцию и терминологически было бы излишним усложнением, пригодным скорее уже в специальном анализе.

[79] О специально-интеллигентной модификации я и здесь не говорю отдельно.

[80] См. предыдущее примечание.

[81] С сокращением формулировок, принятым мною раньше.

СТРОЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ



1. ЧИСТЫЙ ОПЫТ И СТРУКТУРЫ СОЗНАНИЯ

Понятие трагизма, как понятие эстетическое, предполагает и таит в себе известное отношение вообще к эстетическим категориям, выяснение которых в свою очередь не может состояться без ясного анализа всех вообще путей к получению этих категорий. Как в самом деле можно было бы достигнуть руководящего начала к отысканию общих типов эстетического переживания и каковы должны быть свойства получаемых таким образом эстетических категорий?

Художественное познание жизни и мира в своей внутренней структуре одинаково со всяким другим познанием. И в науке и в искусстве равно познает один и тот же человек, и, какими бы разнообразными и на вид противоречивыми свойствами ни обладала его познавательная способность, все равно эти свойства принадлежат *одному* человеку, т. е. всегда они так или иначе согласованы. Современной мысли, несмотря на ее изумительное утончение, все еще далеко до полной свободы от привычек старого материализма и сенсуализма. Сенсуализм верил в раздробленность души, в аналогичность ее строения с вещами внешнего мира. Теперь мы знаем цену подобным воззрениям. *Человеческая душа и сознание*, как надо думать, есть *тоже организм*, живущий своей особой, внутренно-объединенной жизнью, и потому, какие бы разноцветные плоды ни вырастали на этом организме, все они подчиняются в конце концов одному принципу и от одной жизни рождены. *И как бы художественное познание мира ни отличалось от научного, органическое представление о душе и сознании должно заставить нас искать и находить общий корень этих двух познаний.*

Анализируя наиболее общие факты нашего сознания, мы находим *с чисто психологической точки зрения непрерывный поток сознания*, непрерывную длительность и *творческую текучесть состояния*. В психике нет расчлененных вещей: в ней все течет и все непрерывно меняется; одно состояние проникает другое и им проникается. *С чисто позна-*

вательной точки зрения в сознании мы находим прежде всего *целую лестницу оформленности переживаний.* Начиная от еле заметных проблесков образности и кончая сложными структурами суждения, умозаключения и т. д.,— мы имеем различную степень *оформленности* переживания. Но мало того.

Задавая себе вопрос *о происхождении* этих самых структур, мы должны начать с анализа тех отношений, которые еще не получили познавательного характера и которые суть просто характеристики бытия, ибо бытие *первее* познания и им предполагается. Но отмыслить в познании познавательное отношение — значит мыслить о том бытии, которое есть в одно и то же время и бытие и сознание, причем под последним понимается здесь не единство и центр, но просто факт того, что всякое бытие есть в то же время и бытие *смысла* этого бытия. Тогда получается следующая описательная картина сознания.

В основе всякого познания (а следовательно, и всякой структуры сознания), как бы сложна она ни была, например понятия, должно лежать то «отношение познаваемого и познающего», когда то и другое слито в одно онтологическое целое, ибо всякое познание есть проявление известного бытия, а всякое проявление есть воздействие на окружающее, т. е. вступление с ним в новую онтологическую связь. *Уже тот простой факт, что мы познаем вещи* (а для кого это не факт, тот уже тем самым не может ни вообще высказывать что-нибудь, ни в частности возражать нам), *уже этот простой факт свидетельствует о существовании онтологической связи между сознанием и предметом.* Отсюда и возникает задача рассмотрения всех структур опыта как *происшедших* из этой первоначальной основы, которую мы называем *чистым опытом.* Структуры опыта являются только различной модификацией и квалификацией элементов тоже *чистого* опыта. Следовательно, в основе всякого представления и понятия лежит точка абсолютного, онтологического соприкосновения «бытия» и «сознания». Эта точка, с одной стороны, развивается в то, что потом носит название индивидуального сознания, а с другой стороны,— в то, что потом носит название «предмета», в частности внешнего мира. Повторяем, факт познания был бы немыслим, если бы вообще не существовало где-нибудь точки абсолютного совпадения бытия и сознания. В реальном процессе познания как сознание, так и внеш-

ний мир мыслятся, конечно, абсолютно разделенными. Так оно и есть, поскольку то и другое, имея свои особые центры и развиваясь каждое в своем направлении, фактически не совпадает между собой и онтологически не всегда даже мыслится соизмеримым. Однако где-то в глубине должна крыться точка интимного соприкасания, и вот эти-то точки в их взаимном проникновении и отношении мы и называем с точки зрения познания чистым опытом. Всякая же структура сознания есть это ядро непосредственного касания предмету плюс его модификация и — квалификация с той или иной точки зрения.

2. ПРИНЦИП ОФОРМЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ (ЧИСТАЯ МУЗЫКА И ОБРАЗНОЕ ИСКУССТВО)

Но если это так, то в области художественного созерцания мы должны находить тоже непрерывную градацию от бесформенного множества чистого опыта к оформленному единству структурных образований, причем получится тогда следующая картина онтологического строения художественного сознания.

В основе всех и всяческих эстетических состояний, а значит, и в основе всех искусств лежит первичное бытие, характеризуемое 1) как непрерывная творческая текучесть и 2) как чистое познавательное неоформленное качество или смысл. Выражаясь популярно, это чистое качество есть чистое настроение, чистое, т. е. не тронутое мыслью. Но во избежание неточностей и лишних ассоциаций мы не будем употреблять этого качества — в отличие от сходных же качеств, данных не-эстетически,— мы должны сказать, что *первичное, не тронутое мыслью бытие носит в себе, однако, печать начинающегося преображения, которое совершается здесь в форме преобразования косной материи в истинную форму красоты.* Ничто так не важно для искусства, как именно эта материя. Но эта материя представляется в искусстве как нечто преображенное и спасенное, как нечто, надо прямо сказать, религиозное. Истинная эстетика есть эстетика религиозного материализма. Тут зачинается элемент, без которого немыслимо искусство, а именно *форма.*

При всем этом, однако, первичная основа искусства являет собою величайшее трагическое противоречие: указывая на сущность предметов и глубинный их смысл, она *не называет* этих предметов, не выделяет их, она — бессло-

весна, она еще не вполне восприняла в себя Логос. И в то же время мы даем слово обыкновенным материальным предметам, называя их, определяя их, зная, наконец, их, хотя они лишены для нас глубинной существенности. *Это не есть трагизм человеческого знания, но трагизм человеческого и мирового бытия.* Без существенной организации этого злого, разъединенного и мятущегося бытия невозможна никакая и новая организация знания. План мировой действительности, где мы живем, еще не достиг преображения хаоса, т. е. преображения этой самой творческой текучести и абсолютного качества, до степени всеобщего оформления и всеединства, равно как и мир косной материи все время остается формой злого начала, грубой, тяжелой, смертной, но никак не прекрасной и бессмертной формой и воплощением духа.

На основе этого первичного бытия, которое мы выше характеризовали феноменологически — как чистый, доструктурный опыт, онтологически — как последнюю качественную основу сущего, или объективный смысл, и религиозно — как преображающееся бытие,— на основе этого бытия искусство далее воздвигает *структуры* и образования, черпая последние из того предвидения Логоса будущих времен, искаженного в настоящем плане бытия до степени неподвижной и инертной материи. Другими словами, искусство усложняет и модифицирует первично ощущаемое им бытие, сгущает его, желая его оформить и преобразовать. Отсюда, глубинно-психологическая и философская классификация искусств возможна лишь при использовании именно этих понятий чистого опыта и структур.

Обращаясь к реально существующим искусствам, мы находим прежде всего традиционное их разделение на музыку, поэзию, живопись и т. д. Это разделение мы должны отбросить в первую же голову. Может быть, оно жизненно и ценно с *технической* точки зрения, ибо оно есть разделение по роду материала, которым оперирует художник (слово, звук, краска, мрамор и т. д.). Но оно совершенно неверно и грубо с глубинно-психологической точки зрения, так как произведения, исполненные на таких различных материалах, как мрамор и слово, все же могут иногда производить одно и то же впечатление, т. е. могут иметь одно и то же мироощутительное значение. Поэтому мы должны отклониться от этой чисто технической классификации искусств и поискать каких-нибудь принципов, более соот-

ветствующих философскому значению произведений искусства.

Более соответствующего интимной сути художественного переживания принципа, чем вышеозначенный принцип оформленности, трудно себе и вообще представить. *Понятие оформленности потому должно играть первенствующую роль, что ведь искусство есть прежде всего познание, а в познании является главным прежде всего степень его оформления.*

С предлагаемой точки зрения художественное мироощущение распадается прежде всего по следующим двум основным категориям. Во-первых, существует то художественное мироощущение, которое базируется исключительно на *чистом* художественном опыте, т. е. лишенном образований чистой мысли, лишенном всяких структурных форм. И во-вторых, существует художественное мироощущение, характеризуемое известным накоплением *структур* на основе чистого эстетического опыта. К первой категории принадлежит *чистая музыка*, чистая, т. е. абсолютно беспрограммная, абсолютно лишенная всякой так называемой изобразительности, совершенно не вызывающая никаких обязательных ассоциаций из пространственно-временного плана бытия. Таково, например, большинство симфоний, квартетов, сонат: V симфония Глазунова, концерты для скрипки Бетховена, Мендельсона, Чайковского, IV соната Скрябина и т. д. Ко второй категории принадлежит большинство произведений остальных искусств — слова, красок и т. д.,— а также отчасти и произведения программной музыки (которую мы здесь понимаем широко), начиная от таких синтезов поэтического слова и звука, как романсы Чайковского и Рахманинова, и кончая такой изобразительной музыкой, как «Шехеразада» или «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, и включая сюда также музыкально-драматически-симфонические миры Римского-Корсакова и Вагнера.

Что в так называемой музыке, т. е. в искусстве звуков, отнюдь не все чисто-музыкально, но существуют и элементы, например, живописные, это ясно каждому, кто прослушает изумительную по своему гармоническому и метрическому складу музыку Стравинского в балете «Петрушка». Живописание, как-то: изображение праздничного гула толпы, танцы медведя, песни Ухаря-Купца и пр. и пр.— все это до того органически усвоено этой музыкой, что отвлечь-

ся от живописности никак не возможно. Это, конечно, гораздо больше живопись, чем чистая музыка. Или вспомните, например, столь популярное в музыке изображение моря: «Фингалова пещера» Мендельсона, «Am Meer» Шуберта, «Le mer» Дебюсси, увертюра к «Золоту Рейна» Вагнера, «Буря» Чайковского, «Остров смерти» Рахманинова. Ясно одно: музыка *может* производить живописное впечатление.

С другой стороны, отнюдь не все, например, поэтические произведения вызывают впечатление исключительно своей образностью, хотя с малых лет нам почему-то твердят в школе, что поэзия есть мышление образами. Громаднейший отдел поэтического творчества — *лирика* — ничего не имеет общего с образностью как таковой. В своем чистом виде лирика есть гораздо больше музыка, чем поэзия, гораздо больше чистый эстетический опыт, чем совокупность известных его структур.

Чудная молитва Лермонтова «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», представляющая собою редчайший образец лирической выразительности, лишена не только выразительных образов, но и почти вообще образов. Здесь самые простые обороты речи и самые элементарные эпитеты: странник — безродный, дева — невинная, молодость — светлая, старость — покойная, сердце — незлобное, час — прощальный, утро — шумное, ночь — безгласная, ложе — печальное, душа — прекрасная. Выразительнее других: душа — пустынная и Заступница — теплая (в противоположность миру — холодному). Ясно, что сущность этой молитвы никак не в образности.— То же мы находим, например, в стих. Фета «Я пришел к тебе с приветом...». Первая половина этого стихотворения содержит в себе если не яркие, то все же выразительные образы. Но совершенно образна вторая половина:

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;
Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, но только песня зреет.

Сюда же можно, вообще говоря, отнести «Ты уймись, кручинушка, смолкните, страдания!» и «Счастье, призрак ли

счастья,— не все ли равно?», «За что?» Надсона, «Бедный друг, истомил тебя путь!» Вл. Соловьева и т. д.

Итак, в искусстве дано общее преображающееся бытие в его чистом и бесформенном качестве, откуда при сохранении этой бесформенной (бесформенной — с пространственно-временной точки зрения) текучести получается чистая музыка, а при сгущении этой текучести в более или менее постоянные образования, например в образы,— образное искусство, как, например, так называемые скульптура, архитектура и т. д. Ясно, что лучше при этом говорить не об *искусствах* скульптуры, музыки и т. д., но о мироощущении скульптуры, музыки и т. д., так как, согласно сказанному выше, живопись, например, или поэзия могут производить иногда меньше всего живописное или поэтическое впечатление, производя, например, в сущности музыкальное или еще иное.

В искусстве, следовательно, два мироощущения: *музыкальное* (т. е. *чисто* музыкальное) *и образное.*

Чтобы продолжить это разделение основных эстетических категорий, всмотримся в полученные две.

3. РАЗЛИЧНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ЧИСТО МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА

Что такое чисто музыкальный опыт? Как уже сказано, это есть сама творческая текучесть сознания, сам динамизм внутренних состояний. *Психическая процессуальность и музыкальная онтологически вполне адекватны.* В психике нет предметов и есть только процессы. По выражению Джемса, это даже не цепь и не ряд, а именно *поток.* То же и в музыке. Здесь нет *отдельных* тонов. Воспринимая одновременно два тона, мы слышим отнюдь не *сумму* двух тонов, но нечто гораздо большее. Воспринимая последовательность тонов в мелодии, мы отнюдь не слышим здесь простое следование одного предмета за другим. В музыке один тон входит в другой и поглощается третьим. Это текучесть непрерывная, ибо взаимопроникающая,— творческая, ибо воссоединяющая. Чистая музыка живет исключительно во времени, причем именно в том истинном времени, которое ощущается нами во внутреннем опыте как совершенно неоднородное и творческое вопреки однородности и инертности овеществленного времени пространственного мира (т. е. времени, измеряемого по солнцу). Все

это свидетельствует о том, что из всех искусств и мироощущений музыка наиболее ярко выражает сущность внутренней и сокровенной жизни человека, а следовательно, и жизни вообще, поскольку самонаблюдение является вообще единственным источником познания глубин бытия. В этом главное отличие чистой музыки от образного искусства. Музыка приводит в вибрацию самую душу человека: она действует непосредственно на самый организм души, вызывая в нем тайные и глубокие волнения. Образное же искусство ставит между душой человека и познаваемым предметом *образ*, т. е. известную структуру сознания, и через эту структуру душа и чувствует бытие. Здесь, следовательно, уже нет той непосредственности, как в чистой музыке, и здесь уже явные признаки логического *статизма* взамен музыкального, творческого динамизма...

Однако зададим себе вопрос: что такое чистый музыкальный опыт с познавательной точки зрения, т. е. с точки зрения оформленности? *Здесь мы должны констатировать полный хаос и полное бесформенное множество.* Чистая музыка изображает только чистое качество, чистую сущность вещей, но никак не самые вещи. Это есть познание смысла, сущности предметов, но здесь нет еще самих предметов. Чистый музыкальный опыт в себе, конечно, оформлен; ему свойственны различные степени единства и раздельности, ибо иначе как из опыта их нельзя ниоткуда вывести. Но *эта оформленность не познавательная. И вот различная степень непознавательной оформленности фиксируемого бытия и является принципом дальнейшего развития предлагаемой нами классификации основных эстетических категорий.* Убывающую оформленность чистого музыкального опыта мы можем иллюстрировать такими примерами: 1) Прелюдия Esdur для органа И. С. Баха, как произведение, фиксирующее наиболее оформленное (непознавательное) бытие (сюда относятся все вообще классические фуги и так называемый строгий стиль); 2) концерт для скрипки Бетховена, как фиксирующий несколько менее оформленное бытие, хотя все еще в аспекте сильно сгущенного лиризма (приблизительно сюда же можно отнести еще Неоконченную (H-moll) симфонию Шуберта или C-dur); 3) Третий фортепьянный концерт Рахманинова, как еще и еще менее оформленное бытие, хотя все еще не теряющее самого себя, осознанное, целомудренно-неэкстатичное и человечески-упругое; 4) «Кольцо Нибелунга»

Вагнера, как уже проникающее в мировую мглу и начинающее терять себя в экстазе и самозабвении; и, наконец, 5) Третья симфония, «Прометей» и последние сонаты Скрябина, как бытие, совершенно бесформенное во всяких смыслах, как потерявшее себя, экстатически разрушившее всякие установления, и как абсолютный хаос мятущегося и бесформенного множества [1].

Такова градация мироощущения в сфере чистого музыкального опыта.

В образном искусстве содержатся прежде всего эти градации мироощущения как характеристики того чистого опыта, на основе которого создаются образы. Образы тоже подчинены этому до-структурному мироощущению, ибо образ в искусстве не есть образ просто (иначе иллюстрированный учебник ботаники и зоологии был бы тоже произведением искусства), но он всегда есть лишь известное завершение и уплотнение чистого эстетического опыта, как ядро небесных туманностей есть уплотнение бесформенной массы расплавленной материи. Однако в образных искусствах (как, впрочем, и в музыкальном) уже настоятельно ощущается необходимость ввести в классификацию эстетических категорий какой-нибудь принцип, менее формальный, чем принцип оформленности. Этот принцип должен простираться, конечно, и на чисто музыкальный опыт, но в особенности образное искусство требует его введения в систему.

Какой это мог бы быть принцип?

4. ПРИНЦИП ЛИЧНОЙ АКТУАЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ

Окидывая умственным взором все целое человеческой жизни и сознания, мы находим в качестве наиболее общей особенности то, что *человек решительно ко всему в мире стоит в определенном отношении.* Он единственное на земле живое существо, которое до всего в мире имеет дело. *Личность и ее проявления — вот первый наиболее общий факт, характеризующий человека.* И в области эстетического отношения к миру, раз мы захотели ввести какой-нибудь принцип, менее формальный, чем простая оформ-

[1] Сокращенно этот ряд уже приводился нами в пример: «О музыкальном ощущении любви и природы». «Музыка». 1916, № 251, с. 195.

ленность, *то таким принципом и будет* прежде всего *актуальность цельной человеческой личности*, вся неисповедимая ее цельность и индивидуальная качественность, делающие ее самое и каждый момент ее существования неповторимыми и особыми.

Интересно, что традиционное деление видов поэтического творчества на эпос, лирику и драму в основе своей содержит именно этот принцип актуальности, но безнадежно запутанные и неясные формулировки этого деления в так называемых «теориях словесности» совершенно лишают нас возможности последовать за этим делением сразу и без рассуждения.

Лирика, эпос и драма различаются обыкновенно до крайности в несущественных свойствах. Не говоря уж о том, что в этом делении нет никакого определенного fundamentum,— самые квалификации вызывают глубочайшее недоумение. Так, лирика трактуется как поэзия чувства, эпос — как события внешних событий, драма — как проявление волевой способности человека. Но ясно, что и чувство, и внешнее событие, и воля могут быть одновременно изображены в одном образе или приеме. И фактически так оно всегда и бывает. «Илиада», например, содержит массу драматических положений. В ростановских «Романтиках» сплошная лирика и действия — чисто внешние. Байроновские поэмы содержат в себе какие угодно «виды» поэтического творчества. Существуют вполне эпические чувства. Так, стихи Пушкина:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять,—

дана чисто «эпическая» настроенность (спокойствие, внушительность, созерцательность), и в то же время это, несомненно, и чистейшая «лирика», ибо здесь тоже чувство, и притом живейшее.

Традиционное деление на эпос, лирику и драму вызвано чисто условными принципами. Если чувство выражается в нескольких строках, то это лирика. Если же чувство выражается действующими лицами в длинных монологах (а ведь таких пьес масса), то это уже почему-то драма. И т. д. Однако и традиционное деление смутно чувствует настоящий принцип классификации. Определяя, например, эпос как созерцательное изображение внешних событий,

оно чувствует здесь то поэтическое мироощущение, когда субъект, или личность, и объект противостоят друг другу во всей своей неслиянности и отъединенности, т. е. ту степень оформленности поэтического образа, когда она достигает наивысшего развития. В лирике соответственно с определением ее как поэзии чувства традиционное деление чувствует ту степень оформленности образа, когда он сильно еще связан и когда преобладает музыкальность, чистый, т. е. без-образный, опыт. Это и заставляет школьных авторов трактовать лирику как поэзию чувства.

Мы примем деление на эпос, лирику и драму лишь как деление по степени личной актуальности.

Искусство есть познание, определяемое по степени личной актуальности; оно есть творческое познание. Но к сущности искусства принадлежит то, что оно ничего общего не имеет с тем, что содержится в его внешней фактуре в качестве, например, образа. Иначе это была бы фотография, а не искусство. Наше представление о Плюшкине гораздо более сложно, чем вся та совокупность слов и действий, которыми он себя проявляет. Что бы искусство ни изображало, оно всегда изображает человека и его душу, и уж по переживаниям этой души мы судим о том, что, собственно, здесь изображено «объективного». Поэтому не только лирика, но и эпос и драма изображают одинаково человека и его чувства. Искусство есть то, что вообще вызывает в нас чувства и состояния, служащие к глубинному познанию мира. Эпическое начало в искусстве вызывает в нас состояния, свободные от обязательного личного произволения; здесь личная актуальность сведена до минимума. Драматическое начало в искусстве, наоборот, вызывает в нас состояния, которые хотят действия и произволения, борьбы и движения. Лирика же по силе вызываемой ею актуальности занимает среднее место между тем и другим. Таким образом, вообще всякое искусство вызывает в нас актуальность, но только: в эпосе она спокойна и уравновешенна, в драме — взрывна и дееспособна, в лирике — на полпути от созерцания к действию. Конечно, это есть и разделение по *предмету* изображения, только не по тому пространственно-временному предмету, который фактически содержится в образе (например, Плюшкин как реальный человек), а по иному, уже менее оформленному, хотя в качестве своем ясно ощущаемому предмету высшего бытия, символом которого («уплотнением чистого опыта»)

и явился данный образ. Но как раз изображение этих высших предметов фактически однозначно с вызыванием тех или иных степеней художественной актуальности.

Нам нет настоятельной нужды точно фиксировать для каждого из указанных трех типов мироощущения степень личной актуальности. Важно только то, что актуальность непрерывно нарастает по мере движения от эпоса к драме, почему здесь и существует бесчисленное количество промежуточных звеньев. Но можно сказать, что эпос кончается там, где предмет, противостоящий личности как некая внеличная данность (а это и есть условие отсутствия яркой актуальности), перестает быть отъединенным и душа начинает как бы воплощаться в него. Драматическое мироощущение есть уже воплощение в предмет и восприятие всех его разногласий и строя на себя, на свою личность, так что предмет как бы исчезает. В лирике же совмещается и некоторое отдаление от предмета, некоторая его внеличность, и в то же время известная личная переработка этого предмета, известное, хотя и не полное, воплощение в него и восприятие его на себя (отсюда совмещение в лирике живой непосредственности настроения и в то же время вполне определенного *созерцания* этого настроения). Приведем примеры (и притом простые: все поэтические роды и виды могут быть продемонстрированы на двух-трех фразах, ибо дело не в объеме, как это, по-видимому, думает школьная теория, но во внутренней сути). Очень сильная актуальность, граничащая с драматическим подъемом чувства, дана в «Думе» Лермонтова: «Печально я гляжу на наше поколенье...» Нужна огромная душевная энергия, чтобы так судить «бремя незнанья и сомненья», «мечты поэзии, создания искусства», чтобы с таким огромным пафосом сказать:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Сильная актуальность дана в таком отрывке из Некрасова:

Я знал, я детски умилился,
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился,
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, Бог скорбящих,
Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем.

С такими примерами сравним примеры слабой личной актуальности, как, например, в стих. Гёте—Лермонтова «Горные вершины...» и в совершенно аналогичном по актуальности стихотворении Фета «Теплым ветром потянуло...» и в особенности в стих. «Облаком волнистым...».

Теплым ветром потянуло,
Смолк далекий гул.
Поле тусклое уснуло.
Гуртовщик уснул.
В загородке улеглися
И жуют волы,
Звезды чистые зажглися
По навесу мглы.
Только выше все всплывает
Месяц золотой,
Только стадо обегает
Пес сторожевой.
Редко, редко кочевая
Тучка бросит тень...
Неподвижная, немая,
Ночь светла, как день.

Таковы стих. Тютчева: «Успокоение», «Вечер» («Как тихо веет над долиной...»), Лермонтова: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», песня рыбки из «Мцыри» и т. д.

Можно было бы продолжить еще дальше фиксацию основных эстетических категорий, ибо предмет бесконечен, и мы, как это, вероятно, заметил внимательный читатель, идем в своем исследовании не путем априорного установления основных категорий (задача, принципиально считаемая нами за софистическую и внутренне противоречивую), но путем простого списывания с тех данных внутреннего опыта, которые представляются самоочевидными. Мы остановимся на этих двух принципах: на формальном — понятие оформленности познания и материальном — понятие личной актуальности. Совмещая их, мы получаем, таким образом, *эпическое* мироощущение — различных степеней оформленности переживания (а значит, и предмета), *лирическое* мироощущение, с теми же подразделениями, и точно так же *драматическое*. Напомним только, что мы говорим не о произведениях эпических, лирических и драматических, как они обыкновенно понимаются, но о мироощущениях; ибо фактически существующие произведения искусства совмещают в себе самые различные эстетические элементы, и только школьная неразбериха способствует тому, что пьесы Чехова, несмотря на их сплошной лиризм,

относят к драмам, а романы Тургенева, несмотря на тот же бьющий в глаза лиризм,— к эпическим произведениям. На деле все эти элементы переплетаются самым сложным образом, откуда и вырастает ряд больших задач для критиков искусства.

Итак, мы начали с установления непрерывной градации художественного мироощущения от бесформенности чистого (безобразного) музыкального опыта до сгущения этого опыта в структуры, в образы. Элемент эстетической актуальности личности позволил нам все эти разные степени оформления художественного сознания (т. е. предмета) понять как цельное проявление художнической и воспринимающей художество индивидуальности. Наконец, полная адекватность строения художественного сознания и сознания обыкновенного дала нам право находить в художественном сознании ту же, во всяком случае не меньшую, а, вернее,— гораздо большую способность объективного усмотрения вещей. Если чего не выражает чистый эстетический, т. е. главным образом музыкальный, опыт, то только пространственно-временных предметов. Но зато он выражает чистое качество и сущность этих предметов. Наука и философия, оперирующие с понятиями, во всяком случае должны иметь меньше притязаний на объективное знание, чем музыка, ибо, хотя эти дисциплины и оперируют познавательно-оформленными структурами, все же понятию как таковому недоступно чистое качество, и по существу своему оно адекватно может выразить только косный и несущественный мир материи.

II

МУЗЫКА, РЕЛИГИЯ, ТРАГЕДИЯ

1. ТРАГИЗМ И ДРАМАТИЗМ

Теперь мы можем перейти к понятию *трагизма*.

Прежде всего мы должны и здесь отклониться от некоторых традиционных представлений, усвояемых всеми со школьных лет. О трагическом, как известно, толкуют почти исключительно в отделе о драме. На деле же понятия трагизма и драматизма суть понятия, отнюдь не совпадающие и даже едва ли вообще соизмеримые. Драматизм есть характеристика степени личной актуальности,— независимо

от характера этой последней. Трагизм же определяется внутренним смыслом этой актуальности. Первый есть понятие формальной эстетики, т. е. нечто, характеризующее, так сказать, самый метод художественной экспозиции. Трагизм же не есть форма. *Это понятие прежде всего этическое,* и оно определяет собою самое существо переживаний, т. е. и ухватываемый им предмет. Вот почему не только возможен, но и всегда существует в поэзии трагизм не только драматический, но *и лирический и эпический.* Так, лирика Байрона и Лермонтова почти насквозь трагична; вполне возможен трагизм безволия (царь Федор у А. Толстого) и т. д. и т. д. Словом, формальное понятие для драматизма не должно играть ровно никакой роли в определении трагического.

Что же такое трагическое?

2. ЭТИЧЕСКОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТРАГИЗМА

Существующие теории трагизма можно свести к двум основным взглядам. Первый взгляд (Лессинг, А. В. Шлегель, Гегель) во всякой трагедии находит равновесие вины и возмездия, он приписывает трагедии ту особенность, что она *решает* великие нравственные вопросы жизни, рисуя нарушения мощной личностью человека высших требований справедливости и нравственности. Личность получает возмездие, гибнет, и все это лишь подтверждает незыблемость и конечную правду высших, более общих законов. Это *этическое* понимание трагизма.

«Нравственные силы,— пишет Гегель в «Курсе эстетики» (рус. пер.— М., 1869. Т. 3. С. 117),— составляющие характер лиц и основание действия, в своей сущности суть гармонические. Но как скоро они падают в мир действия и смешиваются с человеческими страстями, то кажутся исключительными и тогда противополагаются, становятся враждебными. Противоположность их открывается разным образом, особенно потому, что они принимают характер человеческих страстей. Завязывается борьба, образуется узел; главный герой восставляет против себя противные страсти, и отсюда рождается неумолимый раздор».

«Итак, истинно трагическое состоит в противоположности двух начал равно законных, но исключительных и смешанных с человеческими страстями, изменяющими их исти-

ну и вовлекающими лица в слабости, или преступления, источник их несчастий. Вот основание, узел трагического действия; какая же будет развязка?»

«Развязка должна восстановить нарушенное согласие нравственных сил. Чтобы произвести это впечатление, она должна понемногу выставлять вечное правосудие, имеющее влияние на личные побуждения и человеческие страсти». Это первый взгляд.

Второй взгляд (Ницше) отрицает за трагедией способность решать великие нравственные проблемы. Трагедия разрушает путы нашей индивидуальности и воссоединяет нас с общим бытием, заставляя познавать его в экстазе, в дионисийском исступлении. Трагедия погружает в это мировое бытие, вселяя в душу ощущение всего ужаса и хаоса этого бытия, и в ней не решается ровно никаких нравственных проблем. В ней мир и вся видимость, а следовательно, и сама трагедия суть явления эстетические. Трагедия оправдывает мир как эстетический феномен. *Это эстетическое понимание трагизма.*

Не анализируя конкретных теорий, можно сказать, что оба эти принципа, этический и эстетический, поскольку являются односторонними в своей отдельности, постольку не исключают, а даже предполагают друг друга. Так, одно этическое понимание слишком теоретизирует трагедию, убивая ее живой смысл.

«Представьте себе только,— говорит Ницше («Происхождение трагедии...», гл. 14),— какие следствия можно вывести из основных положений Сократа: «Добродетель есть знание; грех происходит только от незнания; добродетельный человек бывает счастливым человеком». В этих трех основных положениях оптимизма заключается смертный приговор трагедии, потому что теперь добродетельный герой должен быть диалектиком, теперь между добродетелью и знанием, верою и нравственностью должна существовать необходимая, явная связь, теперь решение трансцендентальной справедливости, являющейся в произведениях Эсхила, вырождается в поверхностный, хотя и смелый принцип «поэтической справедливости» с его обычным deus ex machina». В превращении темных и страшных ужасов бытия в диалектически стройную цепь нравственных суждений — это главная ошибка этически понимаемого трагизма.

Но с другой стороны, совершенно односторонним яв-

ляется и эстетическая точка зрения. Ведь оправдание мира и оправдание трагедии как чисто эстетических феноменов возможно лишь при том условии, что видимость мира (а в трагедии это — трагический миф) покрывает собою нечто ужасное, страшное, нечто *нравственно-грандиозное*,— все равно, божеское или сатанинское. Если в эту тьму («дионисийскую»,— по терминологии Ницше) внести критерий эстетической потребности, то тогда решительно ничего не останется в ней страшного и ужасающего, а вместе с тем потеряет смысл и самый миф, как нечто закрывающее тайну, т. е. исчезнет и трагедия. Трагизм есть понятие эстетическое, но если оно не захватывает всего существа человека (а такого захвата не может быть без постановки нравственных вопросов), то для такого эстетического трагизма все диалектически-ясно, только не для ума ясно (как в аттическом понимании трагизма), а для настроения или, лучше сказать, для элементарно-простого (а потому ясного) настроения.

Мы не задаемся целью анализа существующих теорий. Мы только указали на возможные точки зрения и их односторонность, поскольку это доступно общему взгляду на них.

3. ТРИ ОСНОВНЫХ ПЛАНА БЫТИЯ, ДАННЫХ В ТРАГИЧЕСКОМ МИРООЩУЩЕНИИ

Трагизм есть прежде всего *мироощущение*. Это не характеристика какой-нибудь отдельной, хотя бы и такой исключительно важной области действительности, как, например, человеческая личность. Это — универсальная характеристика. Если бы речь шла о диалектически-строгом порядке мыслей, мы говорили бы о трагическом миросозерцании. Но так как дедукция и вообще диалектика играет здесь наименьшую роль, а главнейшее значение принадлежит интуитивному чувству, то мы говорим о трагическом *мироощущении*.

Трагическое мироощущение фиксирует прежде всего два главных плана бытия: общую, *мировую*, лежащую во всем видимом и слышимом жизнь и *человеческую личность*, связанную своими наиболее интимными корнями с этой мировой жизнью, однако по существу своему представляющую нечто пространственно-временное, нечто несущее в себе principium individuationis. Эти два плана даны в тра-

гическом мироощущении прямо и непосредственно, и все творится в нем относительно этих двух *данных*.

Но во всяком трагическом мироощущении незримо и прикровенно дан еще и третий план. Это *план преображенной и воскресшей жизни*, с точки зрения которой реальная человеческая жизнь и реальные удары судьбы квалифицируются именно как нравственно-небезразличные. Если бы этого плана не разумелось, то нельзя было бы объяснить всю тягость и весь ужас бытия, фиксируемого в трагическом мироощущении. Раз есть ужас бытия, то уже тем самым ожидается и смутно чувствуется мир всеобщего счастья и преображение этого страдающего мира. Но всмотримся в первые два плана.

4. ПЛАН МИРОВОГО ХАОСА (ХАОКОСМОС)

Мировая, запредельная жизнь характеризуется в трагическом мироощущении яркими чертами, хотя нельзя сказать, чтобы эта настроительная яркость под пером теоретиков достигала и столь же определенных и смелых формулировок. Если решиться формулировать это столь ясно переживаемое ощущение, то совершенно неожиданно появляется такая сложность, что становится даже трудно писать об этом ощущении. Это именно не что иное, как *миро*-ощущение, не меньше. Однако попытаемся выделить если не главное, то пока хоть наиболее заметное.

Мировая жизнь мыслится в трагическом мироощущении или совсем *бесформенной, или имеющей свою, не-человеческую организацию*. Чаще всего в трагизме лишь завершение этой жизни, лишь та ее сторона, которая, будучи непосредственно обращенной на человека, характеризуется известным оформленным определением. Глубинная же основа ее ощущается темной, хаотичной, мглистой и кошмарной. Только в своем, так сказать, острие, которое направляется на человека, эта темная глубина оформляется и принимает форму Эриний, Аты, Аластора, Мойры и т. д. Эти образования таят за собой страшную бездну и черные глубины бытия, которые живут какой-то своей, нам неизвестной жизнью. Только время от времени они заявляют о себе, насылая на человека бедствия, несчастья и делая его душу ареной страшной борьбы света и мрака.

Но не только это просто глубина бытия, хотя бы и страшная. В трагическом мироощущении она мыслится *злой*,

бессознательной, аморальной. Эта мировая бездна, или Рок (так говорим мы, фиксируя главным образом в этой бездне предопределение для человека, пред-реченность человеческой судьбы), в своих неисповедимых путях определяется к нападению решительно на всякого человека и на всякое существо. Ей безразлично, что уничтожать и с чем бороться. Может быть, там, на дне своей души, мы и нашли бы нить к решению этого вопроса, за что и когда страдает от судьбы совершенно невинный человек. Но этого мы не будем касаться. Важно то, что за пределами стройной и понятной внешней жизни кроется страшная бездна и черный хаос, который вот-вот прорвется наружу и уничтожит зыбкое строение нашей жизни и нашего сознания.

Такова характеристика мира в трагическом мироощущении. Мир разделен на две неравные части: одна — та, что окружает нас видимой оформленностью и стройностью, другая же есть бесформенное, мятущееся множество, содержащее в себе неизъяснимые ужасы и постоянно прорывающее видимый мир, это непрочное, хотя и блестящее покрывало Майи.

5. ПЛАН ДУШИ, ПЕРЕЖИВАЮЩЕЙ КОСМИЧЕСКИЕ ГРАНИ

Но в трагическом ощущении кроме вышеозначенного дана еще характеристика другого плана бытия, который составляет вместе с первым необходимую основу трагизма. Это — человеческая *личность*. Не та личность обязательно трагична, которая *сильна*. Это одно из тяжких, хотя и общепринятых заблуждений школьной теории словесности. Трагическая личность та, *которая переживает грань указанных только что планов бытия*, т. е. которая переживает прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности, которая сама являет собою раздвоение и сама становится воплощенным противоречием. Личность может быть и слабой; но, раз она переживает эту грань, она — личность трагическая. Разумеется, скорее всего надо предположить, что трагическая личность есть личность героическая, т. е. личность борьбы и грандиозного подвига, ибо уже самое переживание грани космической тьмы и человеческих установлений часто дано в форме борьбы за это человеческое, которое дорого нам своей понятностью и стройностью. Но не надо забывать, что борьба и героическая дееспособность в трагическом

мироощущении есть явление производное. Главное же здесь относительно личности — это ее возвышение до космических граней и переживание видимого мира как непрочного покрывала темных ужасов бытия вообще.

Следовательно, два элемента наиболее важны в понятии трагизма: космический хаос и прорыв его сквозь пространственно-временные установления (главным образом в личности, т. е. простр.-врем. установлении сознания).

Если мы припомним, что такое вообще звук и музыка, то станет ясно, что *из всех искусств музыка наиболее сродни трагизму и что она выражает его наиболее ярко.*

6. ТОЖДЕСТВО В ПРОЦЕССУАЛЬНОЙ КАЧЕСТВЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО И ТРАГИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ

Музыка существует только *во времени*, т. е. музыка живет и создается как процессуальность. С этой стороны она вполне адекватна жизни переживания вообще. Но кроме того, музыка дает еще *чистое качество предмета*, не самый предмет, не его пространственно-временную определенность, но то, из чего этот предмет состоит, его «материю». В самом деле, ведь никто не смешает веселой и грустной музыки. А ведь разница между той и другой отнюдь не есть разница пространственно-временных предметов. В знаменитом «Трио» Чайковского, посвященном памяти Рубинштейна, каждая его часть, по мысли композитора, должна изображать известный эпизод из жизни Рубинштейна. Однако, иллюстрируя и живописуя Рубинштейна, музыка этого «Трио» остается настолько широкой и общезначимой, что под нее подойдет бесчисленное количество жизней и бесчисленное количество Рубинштейнов. Это — грусть, веселие, тоска, радость не известного и определенно данного чувства, человека, места и т. д., но грусть, веселие и т. д. вообще. Тихая грусть «Осенней песни» Чайковского не есть грусть по поводу разлуки, так как не есть грусть по умершем человеке или грусть человека, давно не бывшего на родине. Это такая грусть, которая не определяется пространством и временем. Это грусть не предмета, но *сущности* предмета. Следовательно, музыкальное мироощущение есть ощущение текучести, процессуальности, непрерывного потока бытия и, с другой стороны, есть познание чистого качества предметов, познание того общего материала, из которого они создаются.

Может быть, парадоксально звучит это отожествление реального психического процесса с музыкальной процессуальностью и качественностью. Скажут: в чем же тогда *разница* между самыми обыкновенными переживаниями радости, горя, любви, ненависти, которые всем знакомы и составляют нашу обыденную жизнь, и, с другой стороны, чисто художественными, *музыкальными* в собственном смысле настроениями, которые у нас бывают только во время слушания концерта, да и то не всякого. Ответа на этот вопрос не поймет тот, кто заранее предубежден в том, что музыка есть простое удовольствие, ничего общего не имеющее с философским постижением мира. Я могу ответить только тому, кто *уже* пережил музыку как откровение. Пережившему это ясно, что музыка открывает глубочайшую и захватывающую сущность там, где раньше, казалось бы, царила все та же прискучившая всем и монотонная обыденность. Наша любовь, мелкая и эгоистическая, вдруг оказывается при свете музыки коренящейся в сокровенных глубинах нашего естества. Наша ненависть, злая и некрасивая, вдруг оказывается таящей в себе адские возможности и адское прошлое. Да, душа, текучая и неустойчивая, вся процесс и порыв, вполне равна тому или другому музыкальному аккорду и музыкальной гармонии, то бедной и тихой, то бурной и гордой. Это — еще не метафизика. Это просто факт эмпирической психологии. И для нас обыкновенно это не видно, ибо и вообще нам обыкновенно ничего не видно; жизнь для нас, подлинная и сокровенная, лишь абстракция и понятие. И только в музыке, становясь лицом к лицу к жизни, мы видим всю нашу обыденную склонность к абстракции и видим, как все простое и ясное в переживаниях связано глубочайшими мистическими корнями с Мировой Душой, бьющейся в каждой маленькой человеческой личности. «Я могу себе представить человека,— пишет Оскар Уайльд,— который вел бы самую банальную жизнь, случайно услыхал какую-нибудь своеобразную музыкальную пьесу и вдруг открыл бы, что душа его помимо его ведения прошла сквозь ужасные чувства, познала чудовищные радости, или дико-романтическую любовь, или великое самоотвержение». То же утверждает и Шопенгауэр: «Бетховенская симфония показывает нам величайший хаос, в основе которого все-таки лежит самый совершенный порядок,— самую страстную борьбу, которая в ближайшую минуту воплощается в пре-

краснейшее согласие, это — rerum concordia discors, верное и совершенное отображение сущности мира, который движется вперед в необозримой толпе бесчисленных образов и поддерживает свою жизнь постоянным разрушением. Но вместе с тем из этой симфонии нам говорят все человеческие аффекты и страсти: радость, печаль, любовь, ненависть, страх, надежда и т. д. в бесчисленных оттенках, однако все только как бы in abstracto и без всякой обособленности; это одна форма без содержания, подобно миру духов без материи...» «Невыразимо-задушевное всякой музыки,— в силу чего она проносится перед нами, как вполне знакомый и тем не менее вечно далекий рай, как понятно и все-таки так необъяснимо,— основано на том, что она воссоздает все движения нашего сокровеннейшего существа, но без всякой действительности и вдали от ее мучений».

Все это и дает нам возможность подойти ближе к понятию музыкального трагизма. *Непрерывный поток бытия в соединении с его чистой качественностью и до-предметностью есть*, как сказано было раньше, *с пространственно-временной точки зрения величайший хаос.* Качества бытия, ухватываемые в музыке, есть как бы расплывчатые пятна, не имеющие точных границ и как-то выявляющие лишь свой, так сказать, цвет. Они непрерывно следуют одно за другим, проникают одно другое, борются за преобладание. И если так, то достаточно только, *чтобы эта сплошная и бесформенная масса бытия*, будучи взрывной и неизменно выявляющей божественную игру сплошных переломов от оформленного единства к бесформенному множеству, вошла в душу и личность, достаточно только, чтобы в ясной дневной душе в пространственно-временной ткани человеческого сознания, стройной и логичной, поселилось это начало музыкального хаоса, и душа музыкально раздвоилась и, подобно Дионису древности, растерзалась, рассыпалась, заиграла звуками и песнями Хаоса, сдвинулась и понеслась, достаточно, говорю, этого для того, чтобы музыка явила нам свой подлинный трагический лик, чтобы в ней зачалась трагедия.

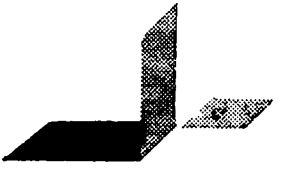
Но нужно пойти еще и дальше. Если всякая трагедия, данная при помощи словесного искусства, предполагает тайную и страшную силу, действующую на человека, и если всякое слово есть нечто уже производное (ибо оформившееся), то можно говорить прямо о непосредственной и

существенной зависимости трагедии от музыки. *Трагедия произошла от музыки*, или, чтобы не подумали, будто мы имеем здесь в виду реальные музыкальные произведения, трагедия произошла из *духа* музыки. Ибо настоящая музыка не состоит из звуков, но — из элементов духа. Звук — несуществующая абстракция, если его брать от всей цельной музыкальной массы. Правда, сказать, что трагедия произошла из музыки или из духа музыки, это — неточно. Точнее сказать, что трагедия произошла из ощущения бесформенной, хаотической качественности бытия, поселяющей в душе тот же диссонанс, принципиальный и существенный. Но если иметь в виду какой-нибудь конкретный прецедент трагического мироощущения, то из всех искусств, а также из всего человеческого творчества и всех достижений таковым ближе всего является музыка и дух ее.

7. ПЛОТЬ РЕЛИГИИ

Но сказать так и этим ограничиться в глубинном определении истоков трагизма — было бы крайне односторонне. Трагедия происходит из духа музыки. Но дух музыки есть дух мятущийся, дух хаоса. Даже там, где музыка оформляется и вызывает стройный душевный порыв, она обладает каким-то особенным, не-познавательным оформлением. Все-таки здесь еще не фиксируется такой предмет, который хотя бы отчасти напоминал собою стройность и законченность пространственно-временного предмета. Все же здесь на первом плане качество и его абсолютная сущность — вне того или иного прочего оформления. Кроме того, предавшись духу чистой музыки и поручив себя тем страшным глубинам, которые он открывает, мы не смогли бы не только высказать эту неизреченность, но не смогли бы вообще спокойно жить и чувствовать. На самом же деле музыка не насквозь хаотична. Она возвещает хаос накануне преображения. Это простой вывод из того чувства некоего метафизического утешения, которое дает душе даже самая трагическая музыка (и такая-то музыка в особенности). Музыка, если она ⟨...⟩

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ



ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее сочинение является обработкой курса истории эстетических учений, читанного мною в течение многих лет в Московской государственной консерватории и других вузах Москвы и провинции. В основу этой обработки положен ряд принципов, о которых необходимо сказать заранее, так как многое из этого представляется мне самому не всегда и не везде совместимым и безупречным.

I

Прежде всего этот курс стремится быть на высоте современного состояния науки как в смысле учета всей главнейшей литературы предмета, так и в смысле охвата его по содержанию. Часто изложение предмета переходит даже в самостоятельное исследование с неизбежной детализацией и филологическими изысканиями, которым, по мнению большинства, не место в общем курсе. Так, пришлось затратить специальное исследовательское внимание на послеаристотелевскую эстетику, которая обычно почти совсем не излагается, так как большинство излагателей после Аристотеля, минуя стоиков, эпикурейцев, скептиков и эклектиков, прямо переходит к неоплатонизму. Неоплатонизм обычно тоже излагают очень суммарно и, я бы сказал, наивно: еле-еле дают кое-что из Плотина, рассказывая о нем две-три пошлости и две-три сентиментальности, хотя неоплатонизм существовал три века и дал по крайней мере пять совершенно разных и очень углубленных философских школ. В этих случаях я часто шел по совершенно непроторенным путям.

II

Вместе с тем, однако, этот курс претендует если не на популярность изложения (часто такая задача и не могла

быть поставлена, и не ставилась), то во всяком случае на более свободное и менее сухое и академическое изложение. Таких целей я и не мог не преследовать, читая этот курс не только философам по специальности, но и литературоведам, обществоведам, историкам, не говоря уже о музыкантах и художниках. Я всегда хотел, чтобы мой курс доходил и до этих работников культуры, не только до философов. Мне, конечно, укажут, что эта задача противоречит первой, да я и сам не раз затруднялся в приспособлении своей речи для той или другой публики и аудитории. И тем не менее, рисуя себе этот курс в уме, после того как он уже давно проработан и написан, я должен признаться, что фактически я преследовал в нем и то и другое: и специальное научно-философское исследование, и доходчивость этого — в общем достаточно сложного и трудного — курса и до широкой публики. Дело критиков разъяснить, где это у меня удалось и где нет. Однако, несмотря на частичную противоречивость, обе задачи фактически ставились и решались мною безусловно на каждой лекции и в каждой главе написанного курса.

Скажу даже больше: по самому темпераменту своему я не мог отказаться ни от той, ни от другой задачи и сразу гнался за обоими зайцами. Указавши на общее место эпического мироощущения в системе античной культуры, я не переходил прямо к досократикам и прочим философам. Я начинал увлекаться разными красивыми деталями гомеровского эстетического сознания и не жалел времени ни на тексты, ни даже просто на анекдоты, надеясь, что иные анекдоты из Гомера гораздо ярче обрисуют эпос, да и не только эпос, но и всю античность, чем иное очень ученое и абстрактное изложение. Тщательно штудируя античных скептиков, и в частности Секста Эмпирика, я не ограничивался анализом источников и адекватным изложением. Я тут же чувствовал в себе непреодолимую страсть к сопоставлению со скептиками других культур; и — невольно напрашивались цитаты то из аккуратного, благовоспитанно-рассудочного Монтеня, то из психологически-развратного Анатоля Франса. Даже в ненавистном мне немецком механистическом материализме середины прошлого века, в этой мертвой мысли и мертвых чувствах, я искал интимно-эстетические моменты. И я их находил — прочитайте, что пишет о красоте материи Бюхнер в своей когда-то знаменитой «Силе и материи» (гл.) [1*]. Легко было го-

ворить о мистицизме Плотина, о романтике Новалиса или о мифологии Рихарда Вагнера, хотя мои собратья по ремеслу сумели угробить даже эти слишком бьющие в глаза факты духовной культуры. Но не легко было понять интимно-эстетический опыт рационалистов, логицистов, всякого рода интеллектуалистов и естествоведов; и не легко было излагать это так, чтобы у студентов оставалось после занятий что-то живое и убедительное, что когда-то было моментом в истории и что заставляло людей мыслить именно так, а не иначе. Поэтому для меня было очень важно, что Сократ перед смертью хотел заниматься музыкой, что Эпикур посещал храм, что Декарту постоянно снились черные пропасти, что Гегель называл свое логическое понятие «ночью божественной мистерии», что Дарвин был церковным старостой, а Менделеев — тайным советником и директором департамента, что Кант занимался онанизмом, а Байрон — педерастией. Вероятно, многим эти «анекдоты» покажутся посторонними и неинтересными в историко-философском труде, но я должен признаться: часто, очень часто я просто не мог преодолеть в себе этого инстинкта вечных сопоставлений; и уж не знаю, стремление ли быть понятным и живым рассказчиком, или еще какой другой метафизический аффект действовал во мне, но это — факт, факт моей внутренней работы, как бы к нему ни относиться.

В этом методе изложения истории философии я всегда испытывал некое тонкое и сладкое, а может быть, даже внутренно-циничное ощущение, родственное тому, которое, по-видимому, переживают многие актеры и музыканты, у которых профессия — вечно не быть самими собою, а что-то и кого-то изображать. С течением лет у меня почему-то выработалась привычка излагать философские системы так, как будто бы я был их автором и пропагандистом; и часто я просто забывал, что моими устами говорит какой-нибудь Пиррон, Мейстер Экгарт или Спиноза. Эта привычка старого педагога вдалбливать и заинтересовывать независимо от ценности самих объектов — часто приносила мне прямой вред, создавая врагов там, где для этого не было решительно никаких оснований. Особенно я страдал от случайных посетителей моих лекций, тех гастролеров, у которых напористость была часто обратно пропорциональна их учебе и прилежанию. Иной забредет, бывало, ко мне на лекцию, где я излагаю какого-нибудь Фому Ак-

винского или Шефтсбери, и — о ужас! — что же он слышит?! Он слышит проповедь католичества и восхваление папства, он слышит славословие лордам и проповедь английского дендизма. Пойди потом доказывай, что католический аристотелизм тебе претит и что лорды для тебя — главным образом только этнография. Правда, обрабатывая эти лекции для печати, я многое сократил и сделал более бледным, не столь «ярким» (о чем, конечно, не могу не жалеть), но, думается, даже и в этом виде мой курс вызовет немало недоразумений. Превратить, однако, его в тусклый перечень общеизвестных в науке материалов я совсем не считал возможным. Тогда не имело бы смысла его и печатать.

Тем же самым стремлением к большей усвояемости курса продиктована и еще одна его особенность. Я обычно реферирую основные сочинения излагаемых авторов и даю из них обширные отрывки, так как многих из этих авторов или совсем нельзя достать, или требуется знание многих языков. Кроме того, вовсе и не обязательно, чтобы для усвоения курса читатель сам проштудировал все анализируемые здесь сочинения. Конечно, студент должен прочитать «Поэтику» Аристотеля, но уже его «Риторику» надо отложить до специального изучения истории эстетики. Хорошо прочитать по античной музыке Псевдо-Евклида и Плутарха (тем более что есть хорошие русские переводы), но было бы нелепо заставлять начинающих,— пусть даже владеющих древними языками,— читать трактат Аристида Квинтилиана или Августиново «De musica». Все подобные сочинения я довольно подробно реферирую. Для некоторых (как, например, для громоздкого Витрувия или оратора Квинтилиана) я ограничиваюсь подробным перечислением глав соответствующих трактатов. Если прибавить к этому обширные отрывки, которые я привожу и в своих и в чужих переводах [1], то можно надеяться, что для неспециалистов курс окажется достаточно усвояемым, будущим же специалистам значительно облегчит разыскание и анализ новых материалов. Тут тоже я разошелся с обычными излагателями этого предмета, которые почему-то думают, что их слушатели и читатели уже читали всех авторов и остается только их анализировать.

[1] Везде, где переводчик не указан, перевод принадлежит мне.

III

В таком большом и широком труде, как предлагаемый, было бы очень важно соблюсти единство и равномерность в использовании научных материалов и дать одинаково самостоятельное освещение всех относящихся сюда проблем. Похвалиться этим, однако, я никак не могу. Причин для этого очень много. Прежде всего, ряд проблем не было и смысла подвергать собственному специальному исследованию. Так, эволюцию взглядов А. Баумгартена я изложил по Bergmann'у; источники для эстетики Шефтсбери рассмотрены главным образом по Weiser'у; для музыкальной эстетики XVIII в. я усердно пользовался Goldschmidt'ом. Что касается первого тома, то и тут многое пришлось просто скомпилировать. Так, историко-риторическая точка зрения на Горация проведена у меня по исследованиям E. Norden'а и И. В. Нетушила; эстетические взгляды Витрувия изложены по Jolles и Watzinger'у; в отделе античного музыкознания я воспользовался коллекцией текстов у H. Abert'а и перевел их почти все целиком (впрочем, переводить музыкально-теоретические тексты с греческого тоже не легкое дело) с теми их разделениями, как они там даны; для Филостратов и Кратеса я много нашел в работе Jenssen'а. Разумеется, везде видно, где я компилировал и где шел вполне самостоятельно.

Однако ряд проблем пришлось оставить без исследования, хотя в последнем и была большая нужда. Во-первых, невозможно же для человеческих сил все исследовать самому на первоисточниках. Затем, часть проблем отпала из-за невозможности воспользоваться результатами западной науки. Таких проблем оказалось не мало. Невозможно в Москве достать «Codex Atlanticus» Леонардо да Винчи и многих возрожденцев, эстетику Вейссе, «In Plat. theolog.» Прокла; нет большинства вольфианцев, нет полного Фр. Шлегеля; университетская библиотека блещет полным отсутствием Гёте, а консерваторская — античных музыкально-теоретических текстов; в Ленинской одно время книгохранилище упорно отвечало мне, что не имеется даже «Известий Российской Академии наук» (за 200 лет!), и т. д., и т. д. Такой труд, как этот, только и мог быть написан потому, что я сам всегда собирал и выписывал нужную себе литературу в свою библиотеку. Однако нельзя же приобрести решительно все. Этим объяснится ряд прорех в

моем курсе, которые, по крайней мере в настоящую минуту, едва ли кто-нибудь и другой сможет восполнить в Москве.

Особенно жалею я, что пришлось отказаться от настоящего анализа античного восприятия цвета. Существует с десяток исследований по этому вопросу на иностранных языках, но все они оказались мне недоступными (кроме работы Jenny König и ряда мелочей). Пришлось поэтому просто отказаться от данного вопроса, так как не проделывать же заново работу по специальному обследованию нескольких десятков античных авторов, когда эта работа уже давно проделана. Кое-какие наблюдения в этой области я все же делал (например, о цветах у Демокрита, Платона, Филострата см. в своем месте). Был у меня соблазн изложить и проанализировать трактат Псевдо-Аристотеля «De coloribus», но это потребовало бы массу места; и, если позволят обстоятельства, я это сделаю в другом месте.

Далее, было нецелесообразно, хотя и логически последовательно, характеризовать все эпохи с одинаковой степенью полноты в смысле общей культуры. Так, было совершенно необходимо в курсе истории эстетики дать характеристику и самого искусства, на почве которого появлялась его теория. Однако опасности такой установки совершенно очевидны. Давать эту характеристику в более или менее ясной и выразительной форме — это значило бы уходить от непосредственных задач курса. Можно было превратить этот курс в историю искусства, литературы и даже вообще духовной культуры. Излагать же эстетические учения в отрыве от эстетического опыта слишком противоречило бы моим принципиальным установкам. Приходилось и здесь избирать среднюю и почти всегда заведомо неоднородную позицию. В настоящем томе я счел нужным дать хотя бы беглую характеристику античной музыки, потому что о ней у всех самое неясное представление. Но я не характеризовал ни архитектуру, ни скульптуру, полагая, что приступающий к курсу истории эстетики уже имел случай сталкиваться с этими популярными областями. Что же касается литературы, то ее невозможно было не коснуться, так как на ней легче всего можно было бы дать представление об античном эстетическом опыте, не прибегая к внешним иллюстрациям и далеким от философии аналогиям. В настоящем виде этот курс, однако, содержит более или менее самостоятельную характеристику только Гомера, с прибав-

лением некоторых, уже гораздо более скудных замечаний о лирике и драме. Я считал, что для характеристики того, что немцы называют «классическим идеалом», нужно было дать эстетическую характеристику хотя бы одного крупного поэта. Я и выбрал Гомера. У меня имеется большой материал по трем великим трагикам, но поместить сюда его я не решился, так как тогда историко-литературный материал занял бы столько же места, сколько и историко-философский. Что же касается послеклассического периода, то и здесь я счел достаточным ограничиться общими рассуждениями, не входя в анализ ни одного большого поэта. Об этом можно спорить. Дать характеристику александрийской поэзии хотя бы на Феокрите или Менандре и римской — на лириках и Вергилии было бы чрезвычайно желательно, и я имел к этому сильное поползновение.

Так или иначе, но тот, кто будет после меня работать над историей эстетики, должен будет принять во внимание немало вопросов, отсутствующих в моем курсе или не нашедших в нем достаточно полного освещения. Готовящийся в Институте философии Комакадемии сводный труд по истории эстетических учений должен будет (конечно, в зависимости от его центральной установки) во многом добавить этот курс и во многом разработать его проблемы заново. Так, если говорить об искусствоведческой стороне, то необходимо: дать анализ и переводы текстов по музыкальной теории из Аристоксена и Птолемея (авторов, затронутых у меня, в общем, довольно слабо); дать более обстоятельную, чем у меня, характеристику западных музыковедов — Боэция, Макробия и Марциана Капеллы; пересмотреть еще раз Витрувия и дать сводку его искусствоведческих проблем, тщательно отделяя их от инженерно-технических; пересмотреть риторов (это, вероятно, самое необходимое, потому что риторикой в этом курсе я занимаюсь совсем мало), извлекая если не из старого многотомного издания риторов у Walz'a, то хотя бы из двухтомного L. Spengel'я многочисленные эстетические суждения этих теоретиков ораторского стиля и делая их сводку (таких суждений я находил там массу); собрать суждения античных авторов о цветовом восприятии и обязательно проанализировать (а еще лучше и перевести) трактат «De coloribus»; использовать Псевдо-Аристотелевы «Проблемы», где содержится интереснейший и самый разнообразный материал по искусству, и в особенности по теории музыки;

более подробно осветить Дионисия Галикарнасского, Диона Хризостома, Квинтилиана, а также еще раз — и уже со специальными исследовательскими целями — пересмотреть Цицерона, Плутарха, Филостратов и эпиграмматистов. Для всех этих авторов мною заложен фундамент в виде извлечения из них наиболее бьющих в глаза эстетических текстов и их элементарной характеристики. Однако не только могут, но и должны оказаться у них еще новые тексты, которых я недосмотрел или недооценил и которые, возможно, заставят на них смотреть совсем иначе, чем это делаю я. Во всяком случае тут работы еще на несколько поколений.

В отношении философско-эстетических теорий едва ли окажется какая-нибудь неожиданность у Платона и Аристотеля после стольких исследований и изложений. Но послеаристотелевская эстетика еще может преподнести немало неожиданностей, поскольку я первый только и начал ее излагать всерьез. В частности, меня очень беспокоит Посидоний, хотя мода на него, кажется, проходит, и теперь уже не так выводят из него весь позднейший эллинизм. Этим Посидонием я порядочно занимался несколько лет назад, располагая и довольно значительными материалами. Но так как еще большего я достать не мог, то работу пришлось бросить; и до настоящего времени у меня остается о нем много неясностей, хотя из третьих рук можно догадываться о его весьма интересной эстетике. Стоические фрагменты Arnim'a и эпикурейские Usener'a полезно еще раз пересмотреть и после меня — тут могут быть неожиданности. Из Филодема необходимо перевести то, что приличнее сохранилось в папирусах. Из скептиков, кажется, надо только проанализировать «Против риторов» Секста Эмпирика, да и то я могу заверить, что аргументация здесь довольно монотонная (как и везде у Секста Эмпирика), и едва ли можно будет выудить здесь что-нибудь особенно интересное. Наконец, требует серьезного изучения огромная, прямо неизмеримая область всего неоплатонизма. Тут целые тысячи страниц, до которых не доходила ни одна исследовательская рука в течение нескольких столетий.

О нерешенных проблемах истории эстетики в Новой философии будет сказано во втором томе.

Ко всем неувязкам и неравномерности характеристики различных проблем я должен еще прибавить свои биографические обстоятельства 1930—1932 гг., приведшие к уте-

ре значительной части моего научного архива, восстановить которую невозможно ни при каких новых усилиях с моей стороны. Образовавшиеся от этого лакуны будут заполнять уже другие исследователи.

IV

Теперь перейду к самому важному — к внутренней методологии моего курса.

Самым основным, самым центральным, самым неотъемлемым достоянием моего курса является диалектический метод. Не будем покамест говорить, какая это диалектика (об этом дальше). Но она была единственным методом понимания и расположения всего научного материала. Я не следовал большинству историков философии, для которых такие категории, как «античность», «средневековье», «возрождение» и пр., были чем-то само собою разумеющимся. Я ищу категориально понять каждый из этих терминов и потом поставить во взаимосвязь выясненные таким образом понятия. Нечего и говорить, что такая методология требует массы всяких разъяснений и доказательств, но, конечно, делать это в специальном сочинении по истории философии совсем не годится. Это предмет теоретических сочинений. В этом курсе я ограничился только кратчайшим методологическим введением, которое имеет целью не доказывать права диалектики, а скорее их декларировать. Большее надо делать в другом месте. Что же касается настоящих замечаний, то в них я хотел бы только сказать о своем интимном отношении к диалектике, которой посвящены в значительной части и все мои предыдущие сочинения и которой я занимаюсь уже много лет.

Должен признаться, что диалектический метод увлекал меня до полного энтузиазма. Какой только может существовать у философа эрос к своей методологии, он у меня существовал к диалектике. Всем, кому надо, известно, кроме того, что я любил именно чистую диалектику, чисто логическую диалектику, упиваясь ею вопреки времени, признававшему не чистую, но материальную и даже материалистическую диалектику. Это тоже оттолкнуло от меня многих современников, увидевших в таких занятиях идеализм, схоластику и мистицизм, Было бы смешно, если бы я доказывал свою непричастность к тому, другому и третьему. Тут многие из моих оппонентов напрасно тратили

бумагу на доказательства относительно меня истин, которых я сам ни от кого не скрывал. Но все же диалектика имела для меня всегда и вполне самостоятельное значение — обстоятельство, которого мои критики не могли или не сумели понять.

Я с упоением излагал на все лады какого-нибудь платоновского «Парменида» и с наслаждением варьировал его тезисы, превращая их в самые причудливые гирлянды мысли. И кто меня знает ближе, тот, несомненно, подтвердит, что значительная часть моих старинных симпатий к неоплатонизму (и именно к Проклу) зависела именно от страсти к чистой логике, к обнаженной виртуозности мысли, перед которой блекнул не только логицизм неокантианцев, но даже и сам гегелевский панлогизм. Гегель не упивался доказательствами того, что прошедшее не только раньше настоящего, но и современно ему, и позже него, а Платон этим упивался. Гегель не стал бы страстно доказывать, что одно причастно себе и не причастно себе, что оно причастно иному и в то же время ни в каком смысле не причастно ничему иному, а Платон это доказывал, и доказывал не для софистики, а именно чтобы уничтожить софистику, для целей положительной философии. С этой точки зрения я всегда любил тончайшие узоры мысли у раннего Фихте, о котором написал историко-философское сочинение, сравнивающее его с неоплатонической диалектикой. Эта же позиция заставила меня любить Николая Кузанского, из которого я перевел самый головоломный трактат, открывающий, однако, перспективу на всю новую философию с высоты зрелого и перезрелого средневековья, и которому посвятил тоже немалое сочинение, ныне наполовину утраченное.

Эта же любовь к чистой мысли заставляла меня презирать многих философов, у которых на первом плане была не чистая мысль, но те или иные содержательные установки. Так, я никогда не любил английских мыслителей, хотя многое в них (например, описательные методы в области их учения о словах) было мне близко. Так, континентальный докантовский рационализм часто представлялся мне философским вырождением. Правда, марксисты потом научили меня понимать эту философию как идеологию восходящей буржуазии. Но я зато понял и то, почему именно такая философия была нужна этой самой восходящей буржуазии.

Я думаю, что более спокойное отношение ко мне приведет и к большему пониманию моих философских устремлений: надо понять этот отвлеченно-диалектический эрос; им жил ведь не только я, маленький философ в Советском Союзе, им жили и многие философы всемирно-исторического значения. В самые тяжелые минуты жизни, когда я лишался всякой поддержки и утешения, одна только чистая мысль укрепляла меня и не давала терять последнего равновесия.

С течением лет, однако, этот эрос стал во мне значительно ослабевать. Внимательный читатель мог и раньше замечать в моих трудах ограничительные установки. Так, в наиболее педантической «Диалектике художественной формы» (1928), где изложение ведется даже по триадам, я заявляю, что эти триады есть в значительной мере только метод изложения и что они вовсе не обязательны, что в иных отношениях лучше тетрактиды. В своем последнем труде — «Диалектические основы математики» я применяю метод пентады. Словом, тут всегда я мыслил большую широту для метода и для изложения. Соблазны гегельянства я очень хорошо знаю. И у Гегеля я настолько же учился, насколько с ним всегда и боролся. В настоящее время триадическое изложение кажется мне наивным. Кроме того, в годы наибольшего увлечения диалектикой (1922—1930) я чувствовал все больше и больше необходимость введения в философскую методологию учета и всех жизненных установок, доходившую до проповеди некоего зрительного ума и мистического тела и давшую в конце концов злосчастную «Диалектику мифа», изданную в 1930 г. Таким образом, пир чистой смысловой диалектики совершался у меня при звуках весьма алогической музыки, и временами я сам не мог понять, погружен ли я в холодное электричество прокло-гегелевских диалектических утончений или в страстные видения ареопагито-шеллинговской мифологии.

Настоящий курс, создававшийся в 20-е годы, несет на себе неизгладимую печать былых диалектических увлечений. Менять его настолько, чтобы диалектика нигде не выпирала на первый план, это значило бы отказаться от его опубликования на много лет. Это значило бы создать что-то совсем новое, что́ во мне сейчас еще очень далеко до созревания. Поэтому я оставляю все свои схемы без изменения, как они были выработаны в свое время в результате

очень долгих, весьма тщательных и субтильных изысканий. Однако поскольку значительная часть текста писалась в годы 1932—1934, я уже имел большие возможности вносить и новые установки в курс, хотя общую его структуру я и не мог менять. Поэтому во многих местах он, вероятно, произведет двойственное впечатление. Отвлеченно-диалектические установки будут чередоваться с непосредственно-жизненными характеристиками. Но лучше будет оставить его в том виде, как он теперь сложился, не внося в него обязательно монотонную методологию. Пусть он будет живым памятником живых исканий философа, так как и упомянутая относительная двойственность глубоко обоснована в моем теперешнем ощущении жизни, и в ней есть своя историческая необходимость.

V

Наконец, сам собою возникает вопрос об отношении предлагаемого курса к марксистской методологии. Я считаю для себя недостойным постыдно прятаться по углам, как это делают многие мои собратья по ремеслу и перу, и отказываться от постановки вопросов, которые все равно — хочешь не хочешь — стоят, даже если их в данную минуту никто и не ставит. В разрешении этих вопросов я не хочу никого ни в чем убеждать, заверять и заклинать. Несколько тысяч страниц философских сочинений, мною напечатанных, к которым ныне прибавляется настоящий большой курс,— это такой объективный материал, в оценке которого уже не помогут никакие вопли и никакие междометия. Защищать ли эти работы или их опровергать, они все равно есть факт целой философской жизни, которую автор несет с собою, пока жив, как бы к нему ни относиться. Недаром некоторые средневековые философы учили, что даже Бог не может бывшее сделать небывшим. Поэтому мне остается, не защищаясь и не оправдываясь, отнестись к своим собственным сочинениям с обычной для меня историко-философской точки зрения и помочь своим критикам в их чисто исторических оценках. Автор писал и думал в окружении социалистической страны, в окружении марксистски мыслящего и живущего общества, и это в течение 17 лет. Каково же в самом деле объективное взаимоотношение этих двух несоизмеримых явлений — слабой

философской индивидуальности, затерявшейся в необъятном море коммунизма, но мыслившей самостоятельно, и целой новой эпохи, быстро и мощно создающей новую же и небывалую культуру? Было ли тут что-нибудь общее, или это есть механическое столкновение двух стихий, которые несовместимы ни в каком смысле и могут только уничтожить одна другую? Чтобы не расплываться, ограничимся областью философской методологии.

Начнем с общего. Что сказать о диалектике, проводившейся мною во всех сочинениях и играющей еще и в этом курсе главную роль? Я думаю, необходимо сказать, что эта диалектика относится исключительно к сфере реалистической философии. Другой вопрос, какой это реализм, но это вне всякого сомнения реализм. Если под идеализмом понимать субъективизм, то такой идеализм безусловно был всегда мне чужд. Нельзя придумать для меня большего врага, чем субъективистическая философия. Стараясь быть максимально честным, я могу сказать то, что часто диалектика нравилась мне еще и сама по себе, как чистое искусство мысли. Но прошу также быть честными и ко мне: чистое искусство мысли, пусть мы даже назовем его акробатством, пусть будем сравнивать его с искусством цирковых эксцентриков, вовсе еще не есть ни субъективизм, ни идеализм. Да я еще и не знаю, что особенно плохого в акробатах и эксцентриках. Недавно я посетил Московский мюзик-холл: я был в восхищении от велосипедиста, разъезжавшего на одном колесе и державшегося только на одном шесте высотою несколько метров, от гимнастов, из которых один стоял вверх ногами на руках у другого, а третий — ногами на ногах второго, причем все трое образовывали одну общую правильную вертикальную линию, и пр. Неужели это тоже субъективисты и идеалисты? Я по крайней мере получил от этого большое художественное удовольствие, хотя это искусство и не имеет ничего общего с Эсхилом, Данте и Рих. Вагнером. Итак, самое большое преступление в диалектике, которое я иногда, по слабости характера, допускал,— это только жонглирование антиномиями, известный акробатизм, о котором нечего особенно ханжить, раз он повсеместно принят в Союзе. Но и это преступление в чистом виде было сравнительно редко, нисколько не мешая никакому реализму, а только иногда придавая ему специфический характер.

Тем не менее польза от привычки диалектически видеть и мыслить была для меня огромна. Пусть будут оспаривать у меня ценность однообразного педантизма, излишнего схематизма и любви к классификациям и напористой архитектонике. Я уже сказал, что это был хотя и большой, но все же только период моей философской жизни. Я сам знаю, какой могла бы быть диалектика без педантизма, но с суровостью самой жизни, без схематизма, но с яснейшей простотой, без отвлеченной архитектоники понятий, но с живым и проникновенным физиономизмом. Однако эту диалектику нельзя создать ни по чьему заказу, хотя бы и по своему собственному. Ее создает сама философская жизнь. Но еще до тех пор и старые методы органически воспринятой диалектики принесли мне великую пользу по существу. «Жонглирование антиномиями» часто заставляло меня видеть то, чего другие совсем не видели или, видя, боялись формулировать, опасаясь впасть в противоречие. Так, в образе Сократа я рассмотрел синтез энтузиазма и иронии, а в классическом идеале — синтез анархизма и невинности, стихийного и наивного; Платон и неоплатонизм блещут для меня одинаково интимностью и безличием, экстазом и холодностью, материализмом и мистицизмом. Возьмем Новое время. Разве художественная индивидуальность Листа не есть соединение циклопизма и сатанизма, с одной стороны, и сентиментальности, игривости — с другой? Разве эстетическая сущность цыганщины не есть отчаяние и восторг одновременно, а фокстрот не есть ли синтез бодрого марша и развратного безвольного томления, энергичной и технически тонкой мускулатуры американского ума и млеющего, бездомно-блудного, цинического анархизма? Это диалектика заставила меня видеть трепетное противоречие в каждом жизненном порыве; и я еще и сейчас считаю, что тем, кто не может понять диалектики, следует прочитать не Гегеля, но чеховские пьески «Медведь» и «Предложение». Поэтому для меня невозможно отказаться от диалектики, хотя и следует сократить ее схематизм и развить ее физиономику и выразительность.

Далее, диалектика, применявшаяся мною, есть обязательно историзм. Мало было просто реализма. Это был обязательно исторический реализм. Вспоминая свою многолетнюю борьбу с марксистами, я в значительной части случаев могу сейчас приписать происхождение этой борьбы — как бы странно это ни казалось — именно антиисто-

ризму очень и очень многочисленных марксистов. Я не буду здесь называть имена и цитировать сочинения, но чаще всего среди моих врагов под флагом марксизма выступали самые отъявленные механисты, все эти замаскированные физики, физиологи, психологи и экономисты. Конечно, нет ничего плохого в том, что физик занимается физикой. А когда чувствуешь, что этот физик тайно идолопоклонствует перед своей физической материей, когда знаешь, что этот экономист всю историю готов свести на физиологические потребности человека, то тут не помогут никакие клятвы перед советской политической системой. В наши дни очень легко заявлять о своей преданности коммунизму и легче всего бранить царей и попов, но когда начинаешь продумывать «марксизм» всех этих заклинателей, то оказывается, что им и не снился никогда настоящий историзм, который бы действительно трактовал социальное бытие как специфическое. Здесь часто нападали на меня не потому, что я идеалист, а потому, что сами лишены чувства специфичности истории и не суть марксисты.

Не входя покамест в обсуждение характера проводимого мною историзма, необходимо твердо установить самый его факт. Для меня нет никакого бытия более реального, чем историческое. Ни одну логическую идею, ни одну художественную форму, ни одну научную теорему я не могу понять вне истории. В этом смысле я иду гораздо дальше многих марксистов. Так, большинство марксистов считает, например, математику и механику вечным и нерушимым бытием; я же считаю, что механика Ньютона, равно как и система Коперника, есть специфически классовая идеология буржуазии, основанная на опыте изолированного индивидуализма и рационалистической метафизики. То и другое как немыслимо для феодализма, так и должно отпасть, если окончательно погибнет капиталистическая культура. Большинство марксистов абсолютизирует так называемые законы природы, в то время как для меня они просто стиль эпохи, т. е. в конце концов тот или иной классовый стиль. Большинство марксистов апеллирует в религиозных вопросах к тому, что «доказала наука», в то время как, по их же собственному мнению, наука вся — буржуазная и доказывает то, что́ угодно господствующему классу. В таком случае, спрошу я, не слишком ли высокое место отводится «доказательствам», заимствованным из естествознания, и не лучше ли здесь просто апеллировать к

власти и воле пролетариата, а не к науке, которая ведь всегда служанка того или иного класса? И т. д., и т. д. В распространении историзма на все слои культуры я, несомненно, иду дальше многих марксистов; и тут скорее можно бояться у меня преувеличений, чем преуменьшений.

Однако важен прежде всего самый принцип историзма. С течением лет — и, конечно, под огромным влиянием революции — я привык обонять и осязать социальную атмосферу самых высоких и самых идеальных произведений духовной культуры. Слушая Баха, разве я теперь могу отрывать его от бодрого, уверенного и то расчетливого, то готового впасть в неожиданную романтику светского интеллектуализма XVII в.? Разве не веет сытостью парижского рантье от музыки Дебюсси и Равеля? Разве не есть музыка Сергея Прокофьева живописание души западного послевоенного капитализма, у которого глубина соединена с пустотой, бездушие — с оптимизмом и апокалипсис — с фокстротом? Разве Бергсон со своей будуарной интуицией и Гуссерль со своим «воздержанием» от «фактов» не объединяются вместе как очень сытое, черствое, самодовольное, незаинтересованное, внутренне ни во что не верящее, капризное и безлично-анархичное мещанство, не знающее никакого ни физического, ни духовного голода, но в то же время стоящее у власти и прочно защищенное? Если обратиться к предлагаемому курсу истории эстетики, то я нигде не пропускал случая если не проанализировать, то по крайней мере упомянуть о социологической природе того или иного явления. Так, в античности Гомер представлен у меня — как создание аристократического рыцарства, классический идеал — как создание по преимуществу демократических Афин, эллинизм — как эпоха нарастающего империализма и т. д. За это я буду бороться всячески, как бы и что бы ни возражал я отдельным марксистам. Но если угодно отнестись ко мне добросовестно, надо признать как непреложный факт: с именем Лосева неразрывно связано самое острое чувство истории. Все, что было, есть и будет, все, что вообще может быть, конкретным становится только в истории.

Однако тут-то и возникает самый серьезный вопрос. Подобно тому как мало одного реализма, так же мало и одного историзма, одной исторической диалектики. Какой историзм здесь имеется в виду? Есть ли это исторический

материализм, или это что-нибудь совсем другое? Не назвать ли это, например, историческим идеализмом? Попробуем разобраться и в этом.

VI

Об идеализме советским философам нужно было бы уже давно написать специальное терминологическое исследование. В этом назрела самая насущная потребность. Давно уже пора превратить это слово из нерасчлененного междометия в твердое и ясное понятие. Идеализм я отличаю от метафизики: самый блестящий пример идеалиста, но не метафизика — Гегель. Идеализм, далее, необходимо отличать от религии: старые, дофашистские неокантианцы — идеалисты, но они большей частью не только не мистики, но даже настоящие атеисты. Идеализм не есть субъективизм: существует сколько угодно объективных идеалистов (таков весь антично-средневековый идеализм). Идеализм не есть спиритуализм: Плотин возражает против стоического пневматизма, Шеллинг — против витализма. Идеализм не есть психологизм: достаточно указать на Гуссерля, возражающего против всякого вообще психологизма, и на неокантианцев-марбуржцев.

Что же такое идеализм? Если исходить из самого термина, то идеализм есть учение об идеях, а так как все вообще философы так или иначе учат об идеях, то идеализм лучше понимать как учение о саморазвитии идей. Следовательно, весь вопрос в том, как понимать самые идеи и как понимать их саморазвитие. Насчет последнего мы уже установили, что единственной формой является тут диалектическое саморазвитие. Следовательно, вопрос можно ставить только о характере самой диалектики. Если приписывать мне примат логического саморазвития идеи (так как публика под идеей всегда понимает прежде всего логическую идею), то ни предыдущие мои сочинения, ни этот курс не только не относятся к такому идеализму, но к такому идеализму я всегда испытывал самое враждебное чувство. В этом смысле все мои симпатии на стороне материализма, хотя и тут мне хотелось бы соблюсти честность суждения: от материализма я отличаюсь тем, что стихия материальности никогда не лишает у меня идею ее имманентно-телеологического развития. Всякая логическая идея погружена в недра материальности и в зна-

чительной мере ею определяется. Но, как бы она ею ни определялась, ее всегда можно выделить из конкретного исторического процесса и рассмотреть в ее собственном процессе. Из того, что математика существует только в истории, не значит, что я не могу дифференцировать и интегрировать без знания истории. Математика имеет свою собственную — математическую — закономерность, хотя ее и нельзя оторвать от общесоциальной закономерности. Это же касается имманентной закономерности в искусстве, философии, религии и проч. Все эти слои исторического процесса имеют внутреннюю специфическую закономерность, внутреннюю имманентную телеологию, хотя и все они связаны всегда в одно. Если марксизм есть учение о том, что саморазвивается только одна материя, а все прочее есть только механический привесок, не содержащий в себе никакого имманентно-телеологического саморазвития, то в этом я отличаюсь от марксистов, тут я — идеалист.

Итак, я признаю саморазвитие общеисторической идеи и отрицаю абсолютность, единственность саморазвития как только одной логической идеи, так и только одной материи. Но что такое «общеисторическая» идея? Тут надо внести четкость суждения и не ограничиваться общими терминами. Ленин учил о саморазвитии, о самодвижении классов. Поскольку это самодвижение мыслилось им диалектически, вопрос, следовательно, у нас может идти только о классовости. Самодвижение класса есть его борьба за свое существование, за свое самоутверждение. Спрашивается: какое же место занимает классовая борьба в моей исторической диалектике? Ответить на этот вопрос и значит добиться уже полной ясности.

Вопрос не в том, что моя историческая диалектика доходит до классовой структуры общества. Она, конечно, доходит. Классовая структура общества и его производственные отношения для меня — то тело, без которого невозможно узнать никакой души, тот лик, в котором выразилась духовная сущность общества, та анатомия и физиология, без которой нельзя изучить организма. Раз уж я связал всю античность с рабовладением, феодализм — с крепостничеством, протестантизм — с капитализмом, то всякие разговоры о том, дохожу я или нет до производственных отношений, должны сами собою прекратиться. Дело не в этом. Дело в том, что́ в моей саморазвивающейся

идее является определяющим — производственные отношения или структура духа. Бытие определяет сознание или наоборот?

Прежде всего надо установить такой факт. Я настолько много раз долбил в своих книгах, что для меня нет ни просто идеи, ни просто материи, нет ни только одной сущности, ни только одного явления, что всякая сущность всегда так или иначе является, а явление есть всегда так или иначе проявление,— что повторять и доказывать это еще раз совершенно не требуется. Я беру производственные отношения только как проявление духа данной культуры и духовную стихию данной культуры — только как сущность производственных отношений. То и другое — неразрывные стороны одного и того же, одного и того же типа данной культуры. Так, пластический стиль античной культуры я вывел из рабства, а рабство описал физиономически, как проявление скульптурной сущности античного духа. Один и тот же тип, лик, душа (или как хотите называйте) культуры охватывает и подчиняет себе и все внешнее в ней, включая производственные отношения, и все внутреннее в ней, включая религию и философию. И таким образом, если ставить вопрос теоретически — категориально и принципиально — философски, то я не могу сказать ни того, что бытие определяет сознание, ни того, что сознание определяет бытие, но должен сказать, что то и другое — только абстрактные стороны одного и того же живого тела культуры. Если марксизм есть учение о том, что именно бытие определяет сознание, то в этом отношении я вынужден признать себя идеалистом. Между бытием и сознанием существует вовсе не причинно-силовая и вещественная связь, но диалектическая. Диалектическая же связь не есть просто вещественная (это было бы механицизмом), как, правда, она не есть и чисто логическая (об этом сказано уже довольно).

Можно (и нужно) этот вопрос ставить не только категориально и принципиально философски, но и практически-жизненно, эмпирически, фактически. Могу ли я сказать, что эмпирически, фактически и жизненно, если брать не философские категории, а живых людей, только бытие определяет сознание, а сознание никакого бытия не определяет? Если принципиально философски самый вопрос об этом взаимном определении не имел для меня смысла и, следовательно, не мог быть поставлен, то эмпирически-

жизненно я должен констатировать, что не только бытие определяет сознание, но и сознание определяет бытие. Там я говорил: ни — ни, здесь же говорю: и — и. Что бытие людей, т. е. их реальная жизнь, включая условия труда и распределения продукта, сильно действует на их сознание, и оно реально от этого зависит,— тут спорить не приходится. Но с другой стороны, я спрашиваю: если в то же время и сознание не определяет бытия, то как же говорится о том, что марксизм есть учение не только о познании действительности, но и об ее переделывании? Если сознание не определяет бытия, то как возможна революция, ниспровергающая одно «бытие» и созидающая другое? Как тогда возможны великие личности вождей, идущие, по видимости, напролом против всех, а фактически этим самым и созидающие новую социальную эпоху? Говорят, что их подготовила среда. Но я спрашиваю не об условиях их деятельности, а об их принципиальной оценке в истории. Пусть они действуют на готовой почве, но можно ли их назвать великими созидателями новой эпохи, или они никакого нового бытия не определяют и ничего великого в них нет? Но если даже брать людей обыкновенных, то я никогда не могу заставить себя представлять дело так, что все кругом действует и стремится, а только человек есть какая-то дубовая кувалда, которая ни на какое бытие и никак не действует. Да и сами-то производственные отношения кем же и создаются, как не самими людьми? Они предполагают, что есть живые люди, ибо не существует же в самом деле производственных отношений вне людей и не действуют же они на последних только извне и механически. Если марксисты учат, что и практически-жизненно только бытие определяет сознание, а сознание никогда ничего не определяет, то и тут я вынужден признать себя идеалистом.

Далее, возможен еще третий аспект того же самого вопроса, это аспект этический или, если угодно, зоологический. Иные, выдвигающие учение об определяемости сознания бытием, хотят сказать, что человек в своей жизни зависит от низших сфер — физической, биологической и психической, что он, как животное, должен есть, пить, спать, защищаться, убивать и т. д., что вся эта «жизненная» сфера и является у него «определяющей». Что это значит? Если договорить эту точку зрения до конца, то для меня это значило бы только, что все люди подлецы, жу-

лики, преступники или по крайней мере беспросветные лицемеры и эгоисты, что никакое идеальное стремление, никакие высшие чувства им не свойственны. Один профессор консерватории, слывущий там, по иронии судьбы, за марксиста, именно так и понимает определяемость сознания бытием: «Все, Алексей Федорович, зависит от брюха. И музыка — тоже». И тут же он приводил в пример средневековых трубадуров, которые-де создали свои произведения из-за тогдашней безработицы. Жрать-де очень хотелось. Отсюда и песни о Прекрасной Даме. Я бы сказал, что, несмотря на полную безграмотность таких суждений, жизненно я скорее мог бы увидеть в них нечто правильное, потому что лицемерием, эгоизмом и вымогательством действительно жизнь бывает переполнена выше меры. Однако возвести такое суждение в абсолютный принцип нет никакой возможности. Бывает, хотя и редко, идейность в человеческой жизни, бывает и самопожертвование. Только тринадцатилетний нигилист, не имеющий никакого опыта в жизни, может не видеть идеального начала в семье и браке, в государстве и политике и т. д. Я думаю, настоящий революционер в этом смысле именно идеалист, а не материалист. Такой материализм слишком плохо скрывает свое мещанское, воистину мелкобуржуазное, бездарное происхождение.

Но есть еще один, уже четвертый аспект рассматриваемого тезиса. Можно понимать определяемость сознания бытием в том смысле, что сознание нельзя отрывать от бытия, что бытие есть живое тело, выраженная субстанция сознания, что без бытия никакого сознания вообще не существует. Другими словами, этот тезис можно понимать как критику субъективизма в широком смысле слова. Субъективный идеалист учил о том, что ему известно только его собственное сознание и что категория бытия хотя она и необходима, но она вытекает только из анализа самого сознания. Вопреки этому объективист учит, что бытие ни из какого сознания не выводимо, что оно существует совершенно самостоятельно, что, наоборот, сознание выводимо из него. Тут, правда, легко сбиться на механицизм и, следовательно, опять субъективизм. Когда это «выводимо» понимают вещественно, пытаясь, например, белок создать из начальных элементов или утверждая, что сознание есть свойство высокоорганизованной материи, то это уже опять не есть субъективизм, так как настоящий

субъективизм признает сознание столь же объективным, как и само бытие. Стало быть, речь может идти только о диалектическом выведении — примерно так (но только примерно), скажем, как и у Гегеля весь диалектический процесс начинается с «бытия», а «сущность» и «понятие» возникают впоследствии. «Впоследствии» нельзя понимать причинно-вещественно и хронологически, хотя бы фактически сознание только так и возникало, т. е. именно впоследствии, в высокоорганизованных формах материи. Если учитывать эту диалектическую антиномику бытия и сознания и понимать определяемость сознания бытием как проповедь объективизма, то я безраздельно и безоговорочно раз навсегда и бесконечное число раз марксист и материалист.

Следовательно, в саморазвивающейся исторической идее я вижу ее дух и вижу ее тело, производственные отношения. Покамест дух не проявился и не выявился в своем собственном специфическом теле, до тех пор я не знаю никакого духа. Тело осуществляет, реализует, впервые делает существующим внутренний дух, впервые его выражает бытийственно. Сознание только тогда есть осознание, когда оно действительно есть, т. е. когда оно определяется бытием. Это диалектическое саморазвитие единого живого телесного духа и есть последняя, известная мне реальность. Экономика делает специальную идею выразительно-сущей. Дух, который не создает своей специфической экономики, есть или не родившийся, или умирающий дух.

VII

Но даже и этот субъективизм требует для себя немало разъяснений. Чтобы он не был плоским, его надо еще развить и сделать выразительным.

Возьмем большой, основной пример. В предлагаемом курсе читатель найдет характеристику так называемого классического идеала, т. е. эпохи V в. в Греции. Античный способ производства есть рабство. Если бы я не понимал в указанном субъективистическом смысле, что бытие определяет сознание, то я мог рассуждать здесь двояко. Прежде всего я мог бы выводить античную пластику из экономики непосредственно, вещественно-причинно. Это значило бы, что нигде и ни в чем я ничего уже не видел бы, кроме про-

изводственных отношений, именуемых рабством. Зевс Фидия был бы изображением эксплуатации рабов, Парфенон имел бы своим содержанием угнетение трудящихся масс и т. д. Этот вульгаризм, однако, у нас уже обсуждался и нами отвергнут; это вовсе не объективизм, так как он убивает подлинную объективность классического идеала. Остается еще один путь для проведения принципа «бытие определяет сознание». Это выведение классической скульптуры из рабства чисто логическое. Логическое выведение уже несравненно состоятельнее и интереснее с точки зрения объективизма; и нужно говорить не об его ложности, но скорее об его недостаточности.

Именно, логически я рассуждаю здесь так. Если греческая культура основана на рабстве, то это значит, что она не имеет опыта личности, что личность для нее тождественна с вещью. Но если так, то ее искусство также должно быть основано на такой личности, которая тождественна с вещью. Личность, тождественная с вещью, есть человеческое тело. Следовательно, в основе классического искусства должна лежать скульптурная интуиция. Итак, рабство в художественном смысле есть скульптура.

Этот простейший вывод, конечно, есть логический вывод. Но все его значение в том и заключается, что он есть не только логический вывод, а вывод на основе указанного выше понимания принципа «бытие определяет сознание». Именно, а) мы могли бы произвести логическую дедукцию, а реально этому выводу могло бы ничего не соответствовать. Скульптурность действительно характерна для античного гения. Но вот, например, из тех же оснований мы можем дедуцировать соответствующую художественную теорию. На деле же оказывается, что античность вовсе не имела для себя адекватной художественной теории, а имела только ряд технически-формалистических концепций. Следовательно, наш вывод скульптурности античного гения из рабства сделан не чисто логически, но еще и потому, что таковы факты античной духовной культуры.

Точно так же нельзя думать, что каждому факту духовной культуры обязательно соответствует экономический коррелят, хотя подавляющее большинство марксистов думает именно так. Пусть укажут мне экономический коррелят для условных периодов в греческом языке

или для до-мажорной гаммы, хотя это вовсе не значит, что тут вообще нет никакой связи. Тут я тоже беспросветный идеалист — впрочем, вместе с Марксом, который пишет в сочинении «Критика политической экономии» (1931, с. 79): «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не стоят ни в каком соответствии с общим развитием общества, а, следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет в его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир». И дальше Маркс здесь доказывает, что некоторые высочайшие формы искусства — напр., эпос — только и возможны на очень низкой ступени общественного развития. Таким образом, логическое дедуцирование скульптуры из рабства необходимо, но оно должно быть корректировано уже внелогическими фактами самой духовной культуры Греции. Другими словами, рабство определяет скульптурную природу античного духа не логически, а символически. Скульптурность — символ рабовладельческих отношений в сфере духа.

По этому поводу нельзя не отметить один обычный вульгаризм, допускаемый марксистами вопреки указанным выше словам Маркса. Думают, что, чем интенсивнее экономические отношения, тем интенсивнее и духовная культура. Так, говорят о начальной стадии греческой философии, что она возникла благодаря особенному развитию торговли и промышленности в VI в. в Малой Азии; и при этом игнорируют, что милетская натурфилософия есть пустяки по сравнению, напр., с тем же пифагорейством, которое развилось не в Малой Азии, а в Италии в аристократических кругах, далеких от тогдашнего ионийского торгашества. Новых философов любят связывать с нидерландскими купцами и утверждают, что именно на Севере должна была развиваться философия. Между тем фактически, чем интенсивнее развивалась торговля и промышленность, тем труднее было заниматься философией. Буржуа, вообще говоря, не любит философии, не способен к ней и относится к ней скептически. Кроме того, что же дали Декарт и Спиноза, жившие в Нидерландах? Очень скучную рационалистическую метафизику, весьма далекую от реального и живого человека! XVIII век, эпоха подъема буржуазии, дал французских «философов» революции, которые оказываются пустыми салонными болтунами и вер-

хоглядами в сравнении с немецкими идеалистами, которые как раз жили вдали от революции. И если говорить действительно о соответствии тогдашней революции и философии, то, чтобы быть революционером, надо было отказаться от феодальных абсолютов и превратить их в субъективно-человеческие идеи, а это в полной мере сделал только Кант со своим разрывом «вещи в себе» и «явления» и со всей дальнейшей эволюцией немецкого идеализма. На Фихте, Шеллинге и Гегеле бесконечно глубже и яснее сказался индивидуалистический опыт буржуазной революции, чем на верхоглядах и пустомелях Руссо, Вольтере и Дидро.

Это происходит потому, что связь между «бытием» и «сознанием» в социальной жизни отнюдь не просто логическая, но гораздо более сложная. Марксисты, понимающие эту связь непосредственно-логически, не имеют никакого представления о социальной жизни и заменяют социологию абстрактной рационалистической метафизикой. Относительно философии, насколько я наблюдаю, можно даже сказать, что наиболее тонкая, наиболее систематичная и углубленная философия возникает как раз в эпохи экономического упадка.

б) Далее, одной логики мало здесь еще и потому, что чистая логика отнюдь не говорила бы о примате скульптурных интуиций в области античной духовной культуры. Нужно сначала знать, что именно бытие определяет сознание, т. е. что именно рабство было фундаментом античной культуры,— только тогда дедукция пластики даст нам уверенность в таком же фундаментальном значении и пластики для античного духа. Здесь тоже появляется внелогический момент, определяющий смысловую значимость и самой логической дедукции.

в) Далее, чтобы сделанный нами вывод был действительно реален, необходимо иметь уже заранее данными все слои исторического процесса вообще, т. е. экономику, политику, науку, искусство, религию, философию, право и т. д., во всей их взаимно-несводимости и специфичности. Когда мы делаем вывод из рабства, то необходимо уже иметь ту сферу культуры, для которой мы будем делать наши выводы. Мы, например, допустим, знаем, что такое искусство вообще как чисто логическая категория из какой-нибудь всеобщей таблицы категорий диалектики. Зная специфичность этой сферы, ее специфические потребности,

т. е. полную несводимость искусства ни на экономический, ни на политический строй, ни на религию, ни на науку, ни на философию,— зная это, мы делаем для художественной области вывод из рабства и — получаем: всякое античное искусство в основе пластично, скульптурно. Тот же вывод мы сделаем и для религии: греческий Олимп есть сплошная скульптурность религиозного сознания. Тот же вывод мы сделаем и для астрономии: античный космос имеет четкую конечную границу и внутри оформлен пластически, представляя собою некую огромную, но вполне обозримую космическую статую. Все эти выводы имеют реальное значение только потому, что логика здесь уже предполагает внелогическую данность культуры и всех ее специфических слоев. Это обеспечивает нам правильное понимание тезиса, что бытие определяет сознание. Античное бытие, рабство, определяет собою, напр., античную астрономию; однако Пифагор и Птолемей преследовали не цели угнетения трудящихся, но стремились к истине. Рабовладение определило собою строителя Парфенона и всего афинского Акрополя; однако этот строитель преследовал не цели рабской эксплуатации, но стремился к красоте и возвышенному эстетическому идеалу. Рабовладение определило собою характер и структуру греческой религии, но верующие греки были верующими не ради эксплуатации рабов, а ради любви к богам и ради своей связи с родной для них вечностью. Это, конечно, фактически не мешало астрономам, художникам и жрецам эксплуатировать трудящихся (наоборот, мы ведь уже сказали, что вся античная культура основана на рабовладении), но делали они это вовсе не потому, что были астрономами, художниками и жрецами, но потому, что были античными людьми. Я даже скажу, что и эксплуатировали они рабов не потому, что хотели этого (тут тоже кроется мещанский психологизм и неспособность понять объективность социального бытия), что, конечно, не мешало им фактически «хотеть» этого. В действительности они очень этого хотели, но эксплуатация рабства совершалась не потому, что они этого хотели, а потому, что такова была социально-экономическая система. Если бы вы освободили тогда раба, то он сам бы стал эксплуатировать других, ибо только такие и были социальные категории. Таким образом, утверждать простую непосредственно-логическую связь всех слоев культуры с производственными отношениями — это значит убить жи-

вую реальность каждого такого слоя и заменить абстрактно-метафизической дедукцией. Бытие определяет сознание не логически, но, опять скажу, выразительно, символически, духовно-морфологически, стилевым образом. Рабство содержится в искусстве не экономически, но художественно; и в астрономии оно содержится не экономически, но астрономически. Также и в религии оно дано как тип чисто религиозной же жизни, а в философии оно дано тоже не экономически, но как специфически-философская проблематика.

д) Наконец, чтобы окончательно поместить логику на свое место, т. е. превратить ее из отвлеченной связи понятий в некую внутреннюю картинность, в указанной дедукции скульптурного гения из рабства мы должны помнить еще вот что. Мы сделали логический вывод, и без него никуда не ступишь и шагу вперед. Но логика оперирует ведь с логическими категориями. Есть ли рабство и скульптура логические категории? Покамест мы их выводили одну из другой, они были, конечно, логическими категориями. Но сами-то по себе суть ли они логические категории? Нет! Бытие определяет сознание! И потому ни то, ни другое, само по себе взятое, не есть сфера логики. Но тогда что же такое рабство? Что такое бытие пластическое? Если пластическое бытие не есть логическое, то какое же оно? Да! Оно и не логическое, и не вещественное, и не духовное, и не материальное, но именно пластическое. Логика в данном случае есть только один из видов нашей интерпретации. К пластике мы могли бы подойти не логически, а, напр., эстетически, морально, религиозно, экономически. К пластике и к рабству мы могли бы подойти интеллектуально, рассудочно, эмоционально, волевым образом. Значит ли это, что само рабство и сама пластика есть нечто моральное, рассудочное, эмоциональное и пр.? Ни в коем случае! Пластическое бытие есть только пластическое, и больше ничего.

Всегда у философов и нефилософов есть склонность «сводить» одно на другое. Сводить-то мы тоже сводили, но вот оказывается, что бытие пластическое в то же время и ни на что не сводимо, что оно есть просто то, что оно есть, и больше ничего. Что оно значит, то оно и есть. Если принцип определяемости сознания бытием мы поймем так, что бытие есть бытие, а сознание не есть бытие, то этим погрешим не только против диалектики, но и против исто-

рической действительности. Бытие есть бытие, но сознание тоже есть бытие, оно тоже существует, равно как и каждому бытию обязательно свойственно потенциально и адекватное ему сознание. Уже тот простой факт, что бытие есть бытие, указывает на то, что бытию свойствен некий смысл, а именно смысл бытия, что в нем уже есть противоположность субъекта и предиката и что в условиях абсолютного реализма этот предикат приписывается субъекту не нами, не какими-то случайными субъектами, не каким-то началом, внешним к нему, но только им же самим себе самому, т. е. что он субъект не только грамматически, но и онтологически, что он сам для себя и субъект, и объект. Следовательно, «бытие определяет сознание» не в том смысле, что сознание не есть бытие и настоящее бытие действует на него только извне (это — механический и субъективно-идеалистический дуализм), но как раз в обратном смысле: сознание тоже есть бытие. Бытие определяет сознание, но сознание осмысляет бытие. А так как, кроме бытия, ничего нет, то, следовательно, бытие осмысляет само себя — по-разному в разных своих слоях и в то же время абсолютно самотождественно. Это понимание принципа сейчас же скажется и на наших дедукциях: пластичность античного гения уже не потеряет своей специфики и будет иметь для нас вполне самостоятельное значение, хотя мы вывели ее только логически, а вещественно она вызвана рабовладением.

Другими словами, определяемость сознания бытием в нашем понимании этого принципа требует не только предварительной данности всех слоев культуры как специфических, но требует еще и того, чтобы это специфическое не ограничивалось одним содержанием, одной сюжетностью. Если бы рабство определяло собою античную философию в том только смысле, что самое содержание ее проблем было бы связано с рабством, то, хотя такая философия и была бы чисто философской, все равно она была бы искажением того, что мы фактически находим в истории античной философии. Дело не в содержании проблем, и дело не в сюжетах искусства. Проблемы философии касались тут божества, космоса, стихий, этических, эстетических, правовых и прочих областей, и только очень редко они непосредственно касались рабства. Самое же главное — это именно стиль философской проблематики, сам художественный метод искусства, сама религиозная выра-

зительность мифологии в зависимости от рабства. И вот о таком-то определении сознания бытием мы и должны говорить.

VIII

Чтобы дать более строгую формулу развиваемой здесь концепции, скажем так. Рабство (как определенный тип производственных отношений, когда человек квалифицируется в качестве товара) определяет собою духовную культуру античности. Это «определение» мы прежде всего понимаем 1) чисто логически; это — самое первое, хотя еще очень абстрактное определение. Тут мы только впервые делаем самый вывод скульптурности античной духовной жизни. 2) Далее, принцип «бытие определяет сознание» мы применяем к исходной посылке нашего вывода, к рабству. Тут мы получаем, что скульптурность должна квалифицироваться как фундаментальная особенность античного духа, раз именно так понималось и самое рабство. 3) Далее, указанный принцип мы применяем к той новой сфере, для которой мы сделали наш вывод, ибо бытие здесь тоже определяет сознание. Тогда мы получаем, что искусство остается специфически художественным, философия — специфически философской, наука — научной (напр., астрономия — астрономической), религия — религиозной и т. д., несмотря на определяемость всех этих слоев рабством; им всем остается свойственной своя специфическая имманентная телеология. 4) Наконец, указанный основной принцип должен быть применен не только к исходному пункту нашего вывода и к его конечной цели, но и к самому его процессу. Самый наш вывод скульптурности из рабства должен тоже не только быть неким «сознанием», но и «бытием», и это «бытие» должно его определить как сферу «сознания». Тогда получается, что наша скульптурность не есть содержание всех слоев культуры (пусть хотя бы даже они и оставались в себе специфическими; специфичность сама по себе нисколько не мешала бы голому примату содержания), но наша скульптурность есть метод строения каждого такого слоя, стиль взаимоотношения специфичных для него категорий, духовно-выразительная символика, данная не как внешнее сюжетное его содержание, но как метод и стиль всех возможных содержаний.

Тогда получается, что, напр., учение об идеях Платона по содержанию своему не есть учение о скульптуре, но, храня в себе скульптурный стиль, оно конструирует идею как статую; оно также учит об абсолютно-едином, ибо это требуется статуарною неразрушимостью бытия; оно строит космос с его музыкально-пластическими сферами и пр. Даже если бы Платон ни слова и не сказал о рабстве и по содержанию своей философии был бы совершенно далек от всяких социально-экономических учений, мы все же обязаны были бы сказать, что Платон порожден рабовладельческим обществом. И наоборот, он мог бы сколько угодно философствовать о рабстве и даже защищать рабство, и — мы все равно не имели бы еще права говорить, что его действительно породило античное рабство. Константин Леонтьев, напр., защищал крепостничество, но тем не менее сам он есть порождение не только византийско-русского «феодализма», но еще и в гораздо большей мере и европейского индивидуализма и «буржуазного» романтизма. И если мы возьмем новоевропейскую математику, то капитализм сказался здесь не в том, что математики стали по содержанию выбирать какие-нибудь проблемы экономики, но в том, что вместо старого, созерцательного геометризма появилась абстрактная аналитическая геометрия и вечно рвущийся вперед анализ бесконечно малых.

Только применяя принцип определяемости сознания бытием к самому логическому процессу связи всех слоев культуры с ее социальным телом, мы впервые превращаем диалектику не в логический, но в бытийственный процесс и только так впервые освобождаемся от всякого вульгаризма. Только здесь диалектическое дедуцирование приводит к конструкции в каждом слое культурно-исторического процесса такого стиля, который есть и мировоззрение, и такого мировоззрения, которое есть и стиль, на основе абсолютной его специфичности, хотя и с определяемостью со стороны социально-экономического тела. Только тогда тело свободно живет, но смысл его оказывается уже не внешне телесным, а глубочайше внутренним, ибо ничто духовное здесь не уничтожилось, а, наоборот, впервые только зажило и проявилось.

В западной философии утеряно чувство тела: в этом весь трагизм многих марксистов, учившихся не столько у Маркса, носившего в себе опыт уже иной культуры, а все у тех же западных философов. В плоть и кровь европейца

вошло непонимание живой и таинственной судьбы человеческого тела; потому и непонятно таинственное значение социального тела, т. е. производственных отношений, для всей сферы духа. Дойти до такой пошлости, чтобы увидеть в теле только физико-химические процессы, мог только очень абстрактный, очень бездарный, оторвавшийся от живой жизни дух. Такое понимание тела есть унижение тела и хула на него; оно вызвано ненавистью к телу. И немудрено, что такое тело бессильно выразить что-нибудь духовное, а если оно, оставаясь таковым, и выражает что-нибудь, то ясно, что этим можно выразить только очень пошлое и плоское сознание. Не так понимал Маркс экономику. Она для него была выражением духа во всех его глубинах. Тело духовно-выразительно, внутренно-физиономично, бытийственно-символично. Кто знает беспросветный труд на фабрике, тот должен знать, какие кроются за этим провалы духа в капиталистической системе и какая бездна духовного саморастления принесена в историю мировым мещанством и буржуазией.

Поэтому и для меня производственные отношения не есть только производственные отношения. Чтобы перейти с одной духовной стадии на другую, надо измениться физически. Вот в чем я вижу смысл великого принципа, что бытие определяет сознание. Обычно думал так западноевропейский философ: мировоззрение — само по себе, а тело мое — само по себе. Действительно, если под мировоззрением понимать сумму безжизненных абстракций, то это рассуждение до некоторой степени справедливо, хотя и тут по самому стилю мировоззрения всегда можно узнать и жизнь соответствующего тела. Однако если брать мировоззрение по существу, то я не могу оторвать его от состава крови, от половых функций, от состояния желудка, от жизни организма в целом. Иначе девица может сколько угодно становиться проституткой, не опасаясь никакого влияния от этого на свое духовное состояние; и можно вообще жить и вести себя как угодно, и это никак ни на что не повлияет. Мудрено ли, что при такой точке зрения и производственные отношения превратились в случайный внешний привесок духовной культуры, никакого сознания в ней не определяющий?

Я же утверждаю, что изменить свое мировоззрение можно, только изменившись физически, телесно. Поэтому и докапиталистическое, антично-средневековое чувство те-

ла, и послекапиталистическое, социалистическое (но только не в смысле западного либерализма, а в смысле все того же восточного абсолютизма) несравнимы с новоевропейской пошлостью абстрактных форм материализма, спиритуализма и логицизма. Вот, напр., греческие орфики не ели бобов ради чистоты духа, а евреи не едят свинины. Это мне понятно: у тех и у других бытие определяет сознание! Только абстрактный индивидуализм Нового времени, т. е. протестантизм, т. е. капитализм, убил это живое чувство тела как арены судьбы трепетно-напряженного духа и заменил его проецированием в опустошенную мглу мертвого мира — своих абстрактных построений и изолированных переживаний. Разумеется, к социальному телу производственных отношений неприменимы в настоящее время рецепты греческих орфиков и Талмуда. Но для нас экономика есть тоже подлинная и единственная арена социального духа, и она определяет судьбу и самого духа. Измените производственные отношения, тогда изменится и самый дух культуры. Нельзя влить в человека чужую кровь и — не изменить его психики. Для такого дуализма нет места в нашем мировоззрении.

IX

Итак, подводя последний итог, я скажу следующее. Для меня последняя конкретность — это саморазвивающаяся историческая идея, в которой есть ее дух, смысл, сознание и есть ее тело, социально-экономическая действительность. В процессе этого саморазвития последняя определяет первую сферу, но определяет не вещественно-причинно и не логически-дедуктивно, определяет не экономически, не этически, не психологически (и тем более не индивидуально-психологически), но физиономически-выразительно и символически-бытийственно. Покамест «сознание» не определилось «бытием», оно еще не имеет реальной судьбы. Но когда оно стало телом, оно зажило реальной жизнью; и этим только и определилась его окончательная судьба. Тело — выразительно, физиономично, символично для сознания и духа. Будучи абсолютным фактом в себе, оно, однако, имеет единственную функцию определять и манифестировать все затаенные глубины сознания и духа. В этом отношении если не самый диалектический материализм, который значительно отстал от рево-

люции, то сама революция была для меня великой философско-жизненной школой. Революция гораздо богаче, интереснее, глубже, философичнее, величественнее ее схематических и часто устарелых теорий. Каждый мелкий чекист и деревенский комиссар одареннее и глубже целых тысяч скучных Деборинных и Аксельрод.

Может быть, стоит еще в заключение указать на одну область, которая, несомненно, облегчает понимание развиваемого здесь морфологически-выразительного объективизма даже для тех, кто стал бы упорствовать в своем непонимании. Эта область — искусство. Что такое искусство? Искусство есть такая сфера выражения, где все внутреннее стало внешним и где все внешнее есть внутреннее. Вы смотрите на холст, на краски, которые еще недавно валялись в магазине и никакого искусства собой не представляли. И вы смотрите на это своими чисто физическими глазами. Но — оказывается, что вы увидели вовсе не холст, а человеческую душу, вовсе не цвета и тени, а сложнейшую судьбу человеческой жизни. То, что было невидимо, что кем-то переживалось в самых тайных уголках души, вы теперь, благодаря искусству, увидели своими физическими глазами. Вы смотрите физически на физические вещи, но видите внутренно и внутренние судьбы духа. Когда играл скрипач, то физически это было так, что какой-то неведомый вам механизм водил волосами конского хвоста по какой-нибудь бараньей, бычачьей жиле и пузырю. Но разве это вы слышали? Вы слышали стоны страдающей души, вы созерцали судьбу человека, порабощенного или освобожденного, вы понимали извнутри его подвиг, его героизм, его силу или, наоборот, его отчаяние, его надрыв, его изнеможение. Какой же пошлостью надо обладать, чтобы в музыке увидеть только физико-механические факты и сказать, что ясно слышимое каждым не есть реальность?! Ведь если честно говорить о реально слышимом, то в художественной игре это, конечно, никак не конские хвосты и не бычачьи жилы и даже не колебания воздушных волн (о чем мы могли бы и совсем не знать без вреда для музыки и если знаем, то знаем вовсе не из музыки), но реально слышимое в музыке — это именно дух, душа, идея, смысл и внутренно человеческая судьба. Искусство — это сфера, где все внутреннее и духовное осязается физически, телесно, а все материальное стало идеей и духом.

Теперь представим только себе, что перед нами не картина, а живое существо и жизнь с такой структурой бытия. Представим себе, что жизнь духа перед нами не изображается только, но и на самом деле реально существует, что весь этот картинный синтез внутреннего и внешнего не просто нарисован и доставляет изолированно-художественное удовольствие, не театр и не эстрада, но — самая настоящая реальная жизнь. Тогда такое существо и такая жизнь будет уже не телом и не духом, но тою средней сферой, где дух осязается физически как тело и тело стало смыслом. И уже потухнет в нем самое различие духа и тела. Вот это-то бытие и есть то, которое возникает, когда «бытие определяет сознание». «Определяет» — это значит превращает его в ту структуру, где оно перестало быть внутренним и стало видимым физически и осязаемым. Это-то сферу бытия и имел в виду Маркс, когда говорил, что «чувственная вещь» становится в социальной жизни «чувственно-сверхчувственной», «отражая людям общественный характер их собственного труда в виде вещественных свойств самих продуктов труда». В социальной сфере тоже можно воспринять все внешнее как только внешнее, но это не только ненаучно, это (и тут гораздо худшее зло) пошло, это внутренне бездарно, это мизерно, это слабоумно. Тогда и получается, что производство — само по себе, а духовная культура — сама по себе и только пассивно глотает в себя это опошленное, обессмысленное производство. Для нас производственные отношения — своего рода художественно-социальный метод проявления духовной жизни человечества, и по ним мы видим человека. Лишить их этой выразительной объективности — все равно что судить о музыкальной пьесе, не исполняя ее на инструменте и не рассматривая нот. Это все равно что вместо живой картины с ее холстом и красками только мысленно представлять себе ее отвлеченную идею.

Вот в каком смысле бытие определяет сознание.

X

После всего сказанного предоставляю моим критикам судить о моем отношении к марксизму. Насколько я сам был способен к анализу своих работ, я его здесь наметил. Не трудно видеть черты сходства и различия. И пусть другие подводят баланс, от которого я здесь, конечно, отка-

зываюсь. Мне только трудно было оперировать этими заношенными терминами «идеализм» и «материализм» без здравого их расчленения и надевать на себя тот или иной ярлык с неясным содержанием, хотя и с распаленными эмоциями и заклинаниями.

Нечего и говорить о том, что намеченная выше установка есть только начало и первый шаг к выяснению всей намеченной проблематики. Самое большое, они смогут свидетельствовать только о некоторой тенденции мировоззрения, но, конечно, не о его более или менее полном выражении. Но уже и эту тенденцию трудно втиснуть в узкие рамки общеизвестных систем и точек зрения. Что же со мною делать, если я не чувствую себя ни идеалистом, ни материалистом, ни платоником, ни кантианцем, ни гуссерлианцем, ни рационалистом, ни мистиком, ни голым диалектиком, ни метафизиком, если даже все эти противоположения часто кажутся мне наивными? Если уж обязательно нужен какой-то ярлык и вывеска, то я, к сожалению, могу сказать только одно: я — Лосев! Все прочее будет неизбежной натяжкой, упрощенством и искажением, хотя и не так трудно уловить здесь черты длинного ряда философских систем, горячо воспринятых в свое время и переработанных когда-то в молодом и восприимчивом мозгу. Нельзя, однако, наперед приказать себе стать тем или другим философом. Это решает жизнь; и тут состояние мозга, состав крови, физическое тело и социальная обстановка имеют гораздо большее значение, чем какие-нибудь приказания, хотя бы и свои собственные.

Но что же такое тогда сама-то жизнь? Сама-то жизнь — сумасбродство. Но в этом сумасбродстве есть метод. И жизнь философа — между сумасбродством и методологией.

16 декабря 1934 г. *А. Л.*

ВВЕДЕНИЕ

МЕТОДОЛОГИЯ КУРСА

§ 1

Что не есть история эстетических учений?

1. История не есть собрание книг, рукописей, мнений и работа по их восстановлению, изданию и пр.

2. История не есть расположение в хронологическом порядке авторов, их систем и мнений, их сочинений, их жизни и пр.

3. История не есть природа, если последнюю понимать в смысле научной установки отвлеченных (напр., математически формулированных) «законов».

4. История не есть вещественно-причинный ряд событий, лиц, школ, направлений, классов.

5. История не есть обязательно прогресс. Либерально-просветительское происхождение этого весьма условного учения — вполне несомненно. Когда личность пытается абсолютизировать себя вопреки объективному бытию, она, не будучи в состоянии вместить в себя фактически всю бесконечность объективности, воображает, что сможет охватить ее не сразу, а постепенно. Эта становящаяся бесконечность истории такою личностью и переживается как прогресс. Но абсолютизирующая себя личность есть именно либеральная личность.

§ 2

Что такое история эстетических учений? Исторический процесс специфичен и не сводим ни на какие природные явления, ни на индивидуальную психику, ни на коллективные состояния и переживания.

1. Статическая и отвлеченная (вертикальная) диалектика исторического процесса.

а) Поскольку целое вообще не делится на свои части, но есть независимая от них единичность, постольку исторический процесс не делится на отдельные периоды, шко-

лы, направления и пр., и потому в историческом становлении есть нечто нестановящееся, одинаково присутствующее во всех моментах процесса (иначе нечему будет и становиться исторически).

b) Поскольку целое состоит из суммы своих частей и вне их не существует, постольку исторический процесс есть сплошная текучесть временного напряжения, борьбы, расцвета, упадка и пр. отдельных периодов, школ и направлений.

c) Реальный исторический процесс есть, однако, неделимый синтез обоих слоев, так что историческая наука должна показать, как в данный момент истории осуществляется общее задание, лежащее в основе всего изучаемого периода. Это общее должно быть таково, чтобы оно было достаточно для осмысления и всего индивидуально-личностного, что действует в живой истории и осуществляет историческое сознание. Это же самое общее должно быть еще и таково, чтобы осмыслить и все вообще слои исторического процесса — экономику, политику, право, науку, искусство, религию.

2. Динамическая и конкретная (горизонтальная) диалектика исторического процесса.

a) Факты истории изучаются в их смысловой взаимоотнесенности, откуда вытекает необходимость объединения их в типические группы.

b) Эти типические группы возможны только потому, что каждая такая группа управляется каким-нибудь единственным, не сводимым ни на что другое типом.

c) Эти типы должны быть сравнены между собою, что приводит к их взаимной диалектике, а диалектика должна показать то единство, где эти типы сливаются в нерасторжимую единичность и целость и откуда они исторически истекают, дифференцируясь на отдельные периоды и на их вертикальные пласты.

d) Так конструируется общая диалектика исторического процесса в отношении эстетики. Здесь отдельные учения и понятия подчинены единому принципу, связанному с автором, с школой, с направлением науки; такие отдельные принципы подчинены более общим принципам, характерным для всей эпохи, включая не только эстетику, но и вообще знание и науку, и не только знание и науку, но и искусство, и не только искусство, но и жизнь общественную, государственную, политическую, экономическую и т. д. На-

конец, сводя все это к общим принципам, мы их все сравниваем друг с другом, возводя к единому прасимволу всей данной культуры, а эти культурные прасимволы — к единому прасимволу всех культур, где только были те или другие эстетические учения.

§ 3

Три основные базы, на которых может быть построена история эстетических учений.

1. Философская база является непосредственно связанным со всей конкретной историей эстетики фоном, так как большинство мыслителей, изучаемых в этой истории, были именно философами и строили эстетику именно философски. Связь с философией, видимо, порывается, когда в последние десятилетия искусствознание становится самостоятельной дисциплиной. Но и тут внимательный взгляд рассмотрит вполне определенную, хотя и замаскированную, философскую идеологию. Исключение философских предпосылок сделало бы в нашем курсе целый ряд крупнейших эстетиков совершенно непонятными.

2. Искусствоведческая база также едва ли может быть игнорируема в курсе. Всякая теория всегда так или иначе отражает определенную художественную практику,— все равно, предшествуя ей, сопровождая ее или следуя за ней. Освещение характера того или другого периода в истории искусства делает понятным многое из того, что само по себе кажется странным и немотивированным в данной системе эстетики.

3. Социологическая база является важнейшей и первостепенной, причем никакое привлечение социальной сферы не будет полным и окончательно ясным без учета экономических отношений. Последние являются телом социальной жизни, без тела же невозможно никакое конкретное осуществление (хотя понимать это тело нельзя вульгарно, но с учетом всего смыслового содержания телесности).

§ 4

Социологическая разработка истории эстетических учений должна конкретизировать и сделать исторически выразительной ту диалектику, о которой шла речь выше, в § 2, п. 2.

1. Так как история эстетики есть история в основном идей, а всякая идея жива только как фактическая осуществленность, то ясно, что экономический (а также и вообще историко-социальный) фундамент именно и должен конкретизировать эстетические идеи.

2. В основе этого анализа лежит три предпосылки.

a) Всякое знание реально только тогда, когда оно есть историческое знание; и всякое бытие реально только тогда, когда оно есть социальное бытие. Поэтому не только чисто логическая структура эстетической теории, но и всякая физическая, физиологическая и психологическая точка зрения является для современного философского ощущения только абстракцией. Только когда физический, физиологический и психологический (а также и социологический, если его понимать грубо натуралистически и позитивистически) предмет воплотится в социальной действительности как в совершенно оригинальной и ни на что другое не сводимой и получит социальную структуру, только тогда и станет конкретным. Вот почему сейчас на очереди и у нас, и на западе «философия культуры» и «культурная типология». Вне истории — все абстрактно. И в дальнейшем курсе истории эстетики середины XIX в. мы увидим, что эстетика физическая, эстетика физиологическая (включая рефлексологию) и психологическая (включая весь противоестественный — ныне, впрочем, ослабленный — пафос экспериментаторов) есть плод именно либерально-буржуазной, и в частности мелкобуржуазной, культуры. Субъективизм, атомизм, рационализм появились вместе с эпохой торгового и укрепились вместе с эпохой промышленного капитализма. Все это основано на рационалистически-механистическом объединении изолированных и слепых атомов-фактов.

b) Исторический процесс и отдельная его эпоха, отдельный исторический и культурный тип, всегда есть нечто целое, где нельзя оторвать один слой от другого настолько, чтобы он не имел ничего общего со всеми другими слоями. Так, существует религия Возрождения, философия Возрождения, наука Возрождения, политика и экономика Возрождения. А так как эстетика и экономика относятся почти к противоположным полюсам культурной жизни (одна слишком «идеальна» и философична, другая же слишком «реальна» и жизненна), то установление корреляций и взаимозависимости между тем и другим является наиболее

интересным. Если идеалисты часто избегали этих установок, то это относится только к очень специфическому идеализму (именно главным образом к либерально-буржуазному). Ни Платон, ни Гегель этого не избегали. Обычные упреки по адресу мыслителей, преследующих широкие исторические обобщения, упреки в дилетантизме, ненаучности, в недостаточной эмпиричности и, с другой стороны, в схематизме и догматизме изобличают опять-таки все ту же либерально-буржуазную психологию этих возражателей, сводящую цельное знание на бесконечное количество разрозненных фактов и на атомистическое идолопоклонство перед этими фактами. Для нас существуют инфинитезимальная музыка (фуга), музыкальная математика (анализ бесконечно малых), скульптурная астрономия (Платон и пифагорейцы), готическая философия (Фома Аквинский) и барочная поэзия (Клопшток) — стало быть, и мануфактурная философия (Локк, Юм), промышленно-капиталистическая гносеология (Кант), наполеоновская философия *Я* (Фихте), империалистический метод мысли (старое неокантианство, несомненно пришедшее «от Канта к Круппу»), феодальная гармония (средневековые церковные лады, а также эпоха органума и дисканта), барочно-протестантская метафизика Баха, рококо Моцарта, буржуазная бюрократия музыки Сен-Санса и императорское барокко Глазунова, бергсоновско-рантьерски острая, хотя и в общем бессильная, чувственность Дебюсси и Равеля, мистическое всемогущество финансового капитала у Вагнера и Скрябина и т. д.

с) Не только всякое знание исторично и всякая история (т. е. всякий исторический тип) — цельна, индивидуальна, одна и та же во всех своих слоях, начиная сверху и кончая самым «низшим», т. е. кончая наиболее «реальным» и «внешним», но существует и множество таких цельных исторических типов (или, что то же, экономических систем, т. е. систем производственных отношений), и надо уметь уловить их диалектическую последовательность и взаимосвязь. Только тут впервые та типологическая диалектика, которая намечена выше, в § 2, получит свое конкретное выражение, превратившись в диалектику цельной истории. Диалектике принадлежит тут существенное значение, потому что без нее расслоение единого знания на отдельные исторические типы, несомненно, привело бы к релятивизму. Диалектика воссоединяет отдельные истори-

ческие типы в нечто цельное и тем спасает знание от релятивизма, не лишая его, однако, его исторической (и, след., экономической) конкретности.

3. Самое главное в этом анализе — это соблюдение социального бытия как специфического и не сводимого ни на какое другое. Социальное бытие не есть ни логическое и идеальное (условное, как мыслили его рационалисты XVII—XVIII вв., или безусловное,— как немецкие идеалисты); оно не есть также ни физический, природный процесс (и, след., не просто техника), ни физиологический факт (напр., голый факт мускульных усилий и труда, факт деторождения или вообще те или иные органические и рефлексологические процессы; все это может существовать и вне социальной сферы), ни психическая жизнь. Социальность относится, конечно, к человеческой сфере, но она отнюдь не есть простое собрание людей; простая сумма и здесь, как и везде, не дает искомой специфической цельности. Если — в диалектическом порядке — человек есть разумная сфера, становящаяся (и, след., творящая) как природа, то социальное бытие есть человек становящийся (и, след., творящий) как природа, причем эту природу каждый культурный тип понимает по-своему. В экономической сфере (которую многие тоже понимают физико-физиолого-психологически, т. е. антисоциально и антиисторически) проведение этой точки зрения дает категорию производственных отношений, каковая, как это очевидно, сразу является синтезом свободного человека («субъекта») и принудительной природы в некоей единой совершенно специфической и объективной структуре (имеющей социальный и исторический смысл).

4. Реально наш анализ должен происходить в виде нахождения экономического коррелята к данной эстетической системе. Часто это помогают делать сами мыслители. Чаще, однако, приходится производить специальный анализ системы, потому что автор эстетической системы может ошибаться, быть неискренним и даже совсем не интересоваться своими социальными корнями. Необходимо избегать вульгаризации метода: указание, напр., на физическое происхождение автора в целях якобы социологического анализа (сын шорника, сын пастора и т. д.) есть сведéние социологии на биологию, т. е. полное непонимание социальной сферы, типичное для мелкобуржуазного либерализма; искание в той или другой эстетической тео-

рии обязательно экономического интереса и экономического содержания есть смешение социологии на этот раз с логикой, т. е. типично просветительский рационализм. Необходимо помнить основание всей диалектики: идея (в данном случае эстетическая теория) совершенно отлична от вещи (в данном случае от производственных отношений) и руководится только своими собственными, чисто имманентными целями, так что вполне возможно и необходимо (хотя и недостаточно) изложение всякой истории без всякой экономики; и, с другой стороны, идея и вещь совершенно тождественны между собой, идея говорит о том же самом, о чем и экономика. Признание только одного тождества есть или вульгарный спиритуализм, или вульгарный материализм. Только диалектика, т. е. признание некоей неделимой единичности того или иного самотождественного различия, способна спасти и взаимную раздельность обеих сфер, и их абсолютное единство и монизм. Нечего и говорить, что как метафизический дуализм, так и односторонний монизм (спиритуализм или материализм) совершенно отсутствовали и в античной и в средневековой философии и есть всецело порождение больного индивидуалистического (а след., и дуалистического), изолированно-субъективно активного (а след., и капиталистического) духа буржуазной Европы XVI—XIX вв.

Возьмем в качестве примера так называемый романтизм. Романтизм есть прежде всего особого рода индивидуализм и полагание человеческой личности в основу всякого бытия; след., экономически романтизм возможен лишь как буржуазная философия. Диалектически романтизм и стоящий у власти или успешно забирающий эту власть капитализм — одно и то же. Но если мы это утверждение поймем как то, что каждый буржуа есть романтик, а каждый романтик есть капиталист и виновен в капитализме, то это — невежественная вульгаризация. Буржуа как раз не способен быть романтиком, равно как и обратно. Буржуа расчетлив, уравновешен, холоден, дальновиден; романтик же всегда фантаст, энтузиаст, он горяч и страстен. Он — добряк, плохой хозяин и по преимуществу умеет тратить, а не приобретать. Из того, что один и тот же культурный тип дает в искусстве романтизм, а в экономике промышленный капитализм (провизорно согласимся на это), вовсе не следует, что эти две сферы вообще тождест-

венны. Кант и Гегель, порожденные капиталистической культурой, стремились к защите не капитализма, но истины. Далее, если мы станем на почву чистой и четкой диалектики, то нельзя будет также и в сфере отдельных культурных типов механически переносить черты экономики на эстетику и черты эстетики на экономику. Активный романтизм, если ввести в рассуждение всю его историческую осложненность, может диалектически привести к очень пассивной экономике, а империалистическая экономика может породить, между прочим, очень вялую импрессионистическую эстетику. Кроме того, и эти устанавливаемые тут взаимодействия носят исключительно выразительно-диалектический характер; чисто же эмпирически и позитивно-натуралистически эти взаимозависимости часто или имеют очень уродливый вид, или совсем отсутствуют: немецкий романтик начала XIX в. оказывается католиком или православным (Жуковский), а символист XX в.— позитивистом и большевиком (Брюсов), древнегреческим дионисистом (В. Иванов) или мистическим сектантом (А. Добролюбов). И т. д. и т. д.

§ 5

Так понимаемая история эстетики стремится слиться с теорией эстетики — в отличие от обычного абсолютного разрыва этих дисциплин,— ибо история и есть не что иное, как теория, но только данная в процессе становления. Если к теории мы будем относиться не формалистически, но будем понимать ее категории во всей их конкретности, мы обязательно будем вносить в каждую из них момент истории. И если историю мы будем понимать не чисто эмпирически и позитивистически, но каждый момент ее будет закреплен как диалектически необходимая категория в некоем более широком целом, то каждая эпоха, период и школа предстанет пред нами как необходимый частичный момент в системе цельной эстетики. Так диалектически преодолевается антитеза и дуализм истории и теории эстетики. Они стремятся к взаимослитию и в основе представляют собою нечто неразличимо-единое.

§ 6

Переходя к конкретной типологии и периодизации в истории эстетических учений, мы сталкиваемся прежде

всего с обычным разделением эстетики, как и вообще истории философии, на восточную, греко-римскую, средневековую и новоевропейскую. При всей условности этого деления ближайший анализ обнаруживает категориальную правильность и значительность этого деления. Но только обычное отсутствие у историков диалектического и социологического подхода делает его слишком слепым, слишком эмпиричным, слишком расплывчатым и условным. Здесь кроется ряд перекрещивающихся диалектических принципов разделения, на которые необходимо обратить самое серьезное внимание.

1. Первым таким принципом является горизонтальный или, если угодно, плоскостной, экстенсивный принцип. Это первая и необходимая установка, которая потом будет заполнена внутри себя и более реальным содержанием. Заключается она в развертывании основной диалектической триады — бытия, небытия и становления (а значит, и ставшего), или, что то же,— идеи, вещи и действительности (тут возможна самая разнообразная терминология). Вообще ведь всякий диалектический процесс и во всякой сфере происходит по этим трем ступеням, так что нет ничего удивительного, что его мы наблюдаем и в истории эстетики.

Беря любой слой культуры и беря самый примитивный, самый минимальный, самый необходимый ее слой — производственные отношения, мы получаем такие же три диалектически необходимых этапа.

2. Прежде всего мы сталкиваемся с культурой, которая построена на абсолютизации чистой идеи, или, если угодно, чистого духа, на абсолютизации личностного бытия. Если прочие моменты диалектики не играют тут основной роли, то их функции берет на себя чистая идея, и получается, что чистая идея, или абсолютный дух, есть и настоящая, подлинная вещь, и последняя абсолютная действительность. То, что обычно называется вещью и действительностью, тут будет иметь значение только пьедестала, подмостков, на которых разыгрываются мировые судьбы абсолютного духа. Но если все бытие личностно, то и отдельная личность трактуется именно как личность, а потому и отношение личности к личности, и отношение личности к вещам — чисто личностное отношение. Следовательно, вещи здесь признаются в меру их значимости для личности. Личность не идолопоклонствует перед

вещью, но и не превращает ее в свое субъективное порождение. Она берет ее именно как вещь. В результате этого отношение к труду могло быть только непосредственное. Тот, кто создавал вещь, создавал ее как таковую и создавал сам, своими руками; и тот, кто ее потреблял, потреблял самолично и как таковую. Отсюда и ремесло — основной тип такого производства, а натуральное хозяйство — основная форма экономической жизни.

Но абсолютный дух можно признать реальным только в форме осмысления им всей действительности; последняя же всегда разнокачественна, неодноценна; следовательно, абсолютный дух предполагает иерархийное строение бытия, причем высшая ступень относится к низшей тоже только непосредственно, только личностно. Отсюда социальная жизнь такой культуры — иерархийна, отношения же разных иерархичных слоев общества определяются частноправовыми нормами. Но диалектика знает в качестве основной противоположности — идею и материю, где идея осмысляет материю, а материя воплощает идею. В условиях разноиерархийной частноправовой социальности идеальное начало окажется высшим и властвующим, а материальное — низшим и подчиненным. А поскольку здесь культура чистой личности, то подчинение не может быть абсолютным, но только физическим, да и физически не полным; духовно же, идеально, принципиально подчиненный свободен и совершенно равен с властвующим перед абсолютной действительностью духа. Это значит, что подчиненный, «воплощающий» социальную жизнь (т. е. производящий материальные ценности), не есть раб, тем более не есть раб «по природе», но есть только крепостной. И таким образом, тип производственных отношений данной культуры складывается из натурально-крепостнического хозяйства, функционирующего при помощи ремесла для чисто потребительных целей. Нет нужды доказывать, что это есть то, что обычно именуется феодализмом.

Не стоит тратить время на доказательство того, что этим обрисована (вернее, только намечена) самая категория феодализма, его идеальный тип, который как таковой, конечно, нигде не существовал. Эта категория и этот тип имели свою тысячелетнюю историю, где производство для собственного потребления переходило в производство для рынка, где натуральное хозяйство переходило в городские ремесла, а ремесло начинало рационализироваться,

где ослабленная частноправовая государственность становилась бюрократизированной абсолютистской и т. д. Нужно только помнить, что крепостное право в социально-экономической области и абсолютизация чистой идеальности в области идеологии и духовной жизни связаны между собой самой внутренней и глубокой связью. Они могут только одно другое поддерживать.

3. Феодальный тип культуры уяснится нами в своем месте. Но уже тут, когда выясняется только его самая основная и наиобщая категория, нужно не путаться во множестве эклектических явлений, как это делают обычно историки, и нужно уметь рассуждать четко и диалектично. Почему крепостничество и средневековый абсолютизм духа так связаны между собой интимно и глубоко? Даже те, кто ругает христианство за связь с крепостным правом, обычно не понимают всей глубины и неумолимой исторической логичности этой связи. Средневековый абсолютизм духовной жизни есть абсолютизм личностного бытия. Но личности, а также и ее свободе не мешает никакая материальная зависимость. Наоборот, если брать человеческую личность как такую, то она в силу своего отпадения от абсолютной личности и погружения в поток становления времени всегда будет в зависимости от стихии материального становления; и эта зависимость вызвана не теми или иными случайными обстоятельствами истории, которые можно преодолеть в результате тех или иных человеческих усилий, но вызвана нерушимыми трансцедентальными условиями человеческого существования, пока это длится на земле, во времени. Поэтому, рассуждает феодальное сознание, прикрепление производителя к земле есть только логически-необходимый результат понимания человеческой личности именно как реальной человеческой личности. Ее нечего освобождать, так как, во-первых, она и без того свободна (ибо подлинная свобода личности есть свобода не материальная, а духовная), а во-вторых, ее и невозможно освободить (ибо человеческими усилиями не дано преодолеть первобытный грех, который искупится только всей мировой историей). Поэтому настоящее средневековое, нелиберальное христианство никогда и не обещало материального освобождения, считая последнее вредной, хотя и наивной, мечтой. Оно полагало, что оно освободило человека духовно, избавивши его от «языческой мерзости», и в этом отношении оно строго отличало

духовно свободного крепостного от античного раба, который был не человеком, но вещью и был рабом «по природе». Церковь вполне согласно с своим учением могла покупать и продавать крепостных, понимая, что она торгует не самим человеком, но лишь его прикреплением к земле.

4. ⟨а)⟩ Всякая культурно-социальная и экономическая система, выдвинутая историей в качестве очередной ступени, содержит в себе кроме всего прочего нечто простейшее и очевиднейшее, удовлетворяющее насущным нуждам человека, что и дает ей право на существование и оправдывает ее на более или менее продолжительный срок. Для феодализма таким простым и очевидным нужно считать его естественность, его близость к цельной личности человека, когда она еще не захвачена лихорадкой капиталистической системы. «Докапиталистический человек — это естественный человек,— пишет В. Зомбарт (Буржуа. Этюды по истории духовного развития современного экономического человека. М., [1924], 7),— человек, каким его создал Бог, человек, который еще не балансирует на голове и не бегает на руках (как это делает экономический человек наших дней), но твердо стоит на земле обеими ногами и на них ходит по свету». Человек тут еще не потерял своего живого и естественного отношения к вещам, к природе, к истории. Он не переводит все ценности в человеческий субъект, но берет последний без всякого преувеличения, без всякого обожествления и абсолютизации, таким, каким он реально существует в своей фактической связанности и исторической обусловленности. Такой человек не подчинен экономике, но подчиняет ее себе.

Основная особенность докапиталистического образа мышления — это производить только то, что необходимо для жизни, понимая под этим всю ту развитую систему интересов, которую создавало тогдашнее общество. Для Фомы Аквинского экономическая жизнь существует в меру доставления необходимых средств существования соответственно положению человека в обществе. Сеньоры жили полной чашей; они занимались войной, охотой, турнирами, женщинами; они жили совсем не по доходам; никакая рационализация хозяйства с целью увеличения прибыли никогда им и не снилась; и если нужны были новые средства, они извлекались из крестьянства путем внеэкономического принуждения. Народная масса жила, конечно,

иначе. Однако в одном отношении эта жизнь была тождественна с господской: она была основана на идее жизненной необходимости, которая в данном случае превращалась в идею пропитания. Деньги не могли иметь тут самостоятельного значения. Деньги, учил Фома Аквинский, существуют для того, чтобы их тратить (*Зомбарт.* Указ. соч., 8). Оперировать деньгами — это грязное занятие, безнравственное занятие, и благородный сеньор их презирает.

b) Признание непреодолимой материальной связанности человека в его земной жизни вело также к послушанию перед исторически сложившимися учреждениями. По учению Фомы Аквинского, каждый должен жить соответственно своему сословию. С этой стороны феодализм есть всегда традиционализм и отсутствие идеи прогресса. Это очень стабильная и созерцательная система. Здесь сознание человека устремлено в личностные глубины бытия, своего и чужого; и отсутствие развитой хозяйственной деятельности, неразвитость рассудка и примитивность техники и всей культурной жизни этому только способствовали. Феодальный человек не потому не имел развитой техники, что он был глуп и беспомощен, но потому, что она трансцедентально связана с культурой изолированно-рассудочных функций субъекта, а феодальный субъект — целостная личность. И не потому здесь мало прогрессировала наука и люди были неграмотны, не знали настоящей медицины и санитарии и при каждой эпидемии мерли как мухи, что они были хуже современного культурного европейца, глупее его и ниже его. Но это было потому, что отвлеченная наука не нужна целостной личности, что грамотность в азбуке — дело слишком маленькое для глубин духовной жизни личности, что умирать в болезнях, нищете и грязи не только не мешает спасению души, но скорее способствует ему, так как этим развивается в человеке сознание его ничтожества и, следовательно, смирение перед абсолютной личностью. Поэтому-то с феодальной точки зрения и является бессмыслицей всякое «освобождение» человека, и оно, строго говоря, отрицает весь экономический, художественный и научно-технический процесс. Нельзя освободить совесть. Разве совесть может не быть свободной? Совесть только в одном случае может быть несвободной — это когда она затемнена, т. е. когда она не судит с точки зрения абсолютно-личностной, но судит

с точки зрения безличной материальности и вещественности. Но как раз христианство в этом отношении сделало человека свободным, открывши ему опыт абсолютно-личностного бытия. Следовательно, максимальная свобода, какая возможна, уже человеку дана. Все прочие «свободы» есть только новое обезличение и закабаление, есть только поклонение сатане. Стало быть, понятно, что христианство начинает падать с тех пор, с каких пор начинает падать феодальное крепостничество, и что крепостничество падает с того момента, с какого христианский абсолютизм начинает становиться либерализмом.

5. Таков феодальный тип культуры, начиная от специфических для него производственных отношений и кончая высшими сферами духовной жизни. В своем месте мы увидим, какое соответствует ему искусство и какое художественное сознание, какая эстетическая теория. Сейчас мы должны дать только кратчайшую формулу.

а) Опыт абсолютной личности есть опыт определенного божества, носящего определенное имя, единственное на всю вечность и абсолютно непостижимое. Поскольку такое божество мыслится как абсолютная данность, выше человека и выше самого мира, все мировое и человеческое может быть только тем или иным его проявлением, а искусство может быть только его изображением. Но искусство, создаваемое исключительно для целей эстетических, для услаждения человека, хотя бы оно и изображало божественное, не есть то искусство, которое здесь признается, так как оно предполагает самодовление отдельной личности, т. е. нарушение принципа абсолютно объективной личности. Следовательно, феодальное искусство в своем принципе должно быть не только изображением бытия, но и тем или другим его личностно-бытийным воплощением. Другими словами, феодальное искусство в принципе есть сакральное искусство, т. е. такое, где произведение искусства есть не только изображение божественного, но и само по себе есть сакральная вещь, или предмет культа. Живопись тут должна быть иконописью, архитектура должна быть храмовым строительством, музыка — церковной, культовой музыкой, поэзия — богослужением. Разумеется, фактическая история феодального искусства выходит далеко за пределы чисто культового художества. Но тут важно не это. Важно то, что основным регулятивом тут было сакральное искусство и что с его точки зрения оцени-

вались и все прочие искусства. Если, напр., народная танцевальная музыка была, но трактовалась как бесовское наваждение, то это как раз и значит, что нормой считалось как раз именно сакральное искусство.

b) Феодализм, следовательно, отрицает искусство для искусства. Для него искусство есть творчество самой жизни. Но так как жизнь понималась в форме спасения души, то и художественное творчество должно было служить тем же целям. Можно сказать, что средневековое христианство в общем стоит не на идеалистической или романтической, но на чисто производственной позиции и что, понимая под продуктом, который нужно производить, только личность, душу, а под прибавочной стоимостью только вхождения этой души из временного бытия в вечное, оно и трактует свое производство как спасение души, причем оно ориентирует (или стремится ориентировать) на этом и всю свою жизненную практику. Тот самый принцип, который в смысле души вел к спасению души, в смысле тела вел к идее необходимого довольства или пропитания, в смысле труда — к ремеслу, в смысле производственных отношений — к крепостничеству, этот же самый принцип в искусстве вел к культовому, сакральному творчеству, создавая здесь свою собственную огромную, неповторимую, поражающую стихию художественной выразительности. Нельзя считать, что это было каким-то бесцветным и бездарным толстовством, отрицающим искусство полностью, начисто. Это было самое настоящее искусство, но только не то изолированное искусство субъективных настроений, когда искусство существует само по себе, а жизнь сама по себе, когда художник может быть гениальным музыкантом и в то же время отчаянным пьяницей; но это было искусство самой жизни, понимаемой, конечно, мистически. Поэтому искусство субъективных форм, несмотря на нынешний крах индивидуализма, еще долго будет возобновляться и приносить человечеству утешение, но красота литургии и всенощного бдения, мистическая глубина иконописи и колокольного звона уже не будет возобновлена как культурный тип и не принесет больше утешений новому человечеству. Это — красота феодальная.

6. Что касается, наконец, эстетической теории феодального типа, то, конечно, здесь надо иметь в виду не ту его теорию, которую можем мы построить сами, опираясь на современные искусствоведческие методы. Речь идет

о той теории, которая имманентна самому феодальному искусству. Раз это не есть искусство как таковое, чистое искусство, но искусство самого бытия и жизни, т. е. раз оно есть самое же бытие и жизнь, но только в благоустроении, то и теория такого искусства и такой красоты не может быть теорией искусства и красоты в их четком отличии от всяких абсолютных данностей религии, морали и жизни вообще. Поэтому эстетика здесь совпадает с общей метафизикой, или онтологией, и совершенно не существует как специфическая, своеобразная наука. Правда, человеческое искусство требовало тогда, как и всегда, массы разнообразных технических условий, приемов, навыков; надо было знать вещественные материалы — краски, дерево, камень и пр.— и надо было уметь ими пользоваться. Для этого существовала особая техническая дисциплина — очень, впрочем, стабильная, выработанная раз навсегда на коллективном художественном опыте. Итак, феодальная эстетика есть или общеонтологическое учение, или техническая дисциплина для художников-практиков. Так, основным пунктом феодальной эстетики являлось учение о творении мира. Этому учению могло предшествовать рассмотрение творческих моментов в самом Абсолюте (софийная стихия в Абсолюте), и за этим могло следовать учение о творческих моментах в созданном инобытии (космологические проблемы).

Таков основной тип феодального искусства и его теории.

§ 7

Идее противостоит инобытие, или вещь, в широком смысле слова; абсолютизированной идее, или духу, противостоит природа; абсолютной личности противостоит относительная, чисто человеческая природная личность. Феодальному абсолютизму личностно-объективного бытия противостоит абсолютизм личностно-субъективного бытия. Авторитарному церковно-соборному разуму противостоит либеральная, светско-буржуазная, индивидуалистически-изолированная человеческая личность. Феодализму противостоит капитализм.

1. Диалектика буржуазно-капиталистического типа культуры также строится с неумолимой последовательностью во всех своих моментах.

а) Основой жизни является изолированная человеческая личность, которая, однако, берет на себя функции Абсолюта. Как в Средние века идея брала на себя функции всякого инобытия, так в Новое время человеческая личность берет на себя функции абсолютной идеи. Какую же структуру получают тут прежде всего производственные отношения? В производственных отношениях, как и во всякой действительности, есть своя идеальная и своя реальная сторона и есть сама действительность как таковая. Если эти отношения строятся по принципу «освобождения» человека, т. е. так, чтобы человек был свободен не чисто духовно, как это мыслила феодальная эпоха, но именно материально, природно, то в отношении прежде всего реальной стороны, т. е. в отношении производителей, должен проводиться принцип освобождения от земли, т. е. раскрепощение. Отныне он уже не крепостной, но свободно продающий свой труд работник, пролетарий. Покупается уже не сам человек, как в азиатско-античном рабовладельческом обществе, и не его прикрепленность к земле, как в Средние века, но лишь отдельные функции человека, а именно его труд; возникает труд по свободному найму. Если Восток и античность, не имея опыта личности, превращают всего человека в вещь, т. е. в товар, а феодализм, возникший из абсолютно-личностного опыта, овеществляет только то в человеке, что мыслится им как безусловно овеществленное, а именно погруженность человека в земное инобытие, превращая в товар прилепленность человека к земле, то капитализм, связанный с абсолютизацией именно земной личности человека, находит возможным овеществлять, т. е. превращать в товар, не его земную инобытийность (которая мыслится здесь не как печальная необходимость, но как радостное самоутверждение), т. е. превращать в товар не земную субстанцию человека, но — его земные акциденции, его живую силу. Феодализм мог осуществлять свое производство на основе крепостничества, поскольку это не только не было ему зазорно, но даже вытекало из оснований его учения о первобытном грехе и о законности всей социальной иерархии. Для той же личности, которая абсолютизирует себя саму со всей своей природной, земной жизнью, уже невозможна купля и продажа этой связанности с землей. И вот — живая рабочая сила (а не сам рабочий) превращается в товар.

Следовательно, капитализм основан не на эксплуатации рабов. Это было бы равносильно эксплуатации человека как вещи, т. е. как домашнего животного. Не основан он и на эксплуатации крепостного труда, хотя это и значило бы пользоваться человеком уже не как вещью, а именно как человеком, но из всего человеческого, что есть в человеке, капитализм выделял бы только его фактическую субстанцию, что в феодализме как раз и соответствует прикреплению к земле. Капитализм базируется на эксплуатации не человеческой фактически-жизненной субстанции, но на внутренних смысловых функциях этой человеческой субстанции, на рационализации труда и рационализации производства. Рабовладельческий тип производства, не отличая человека от вещи, тем самым не производит никаких различений и внутри самого человека; и потому раб производит не больше того, что производит живая вещь, т. е. животное. Феодализм уже отличает человека от вещи и строит свое производство на факте этого отличия, не входя, однако, пока в те различения способностей и функций, которые могли бы проводиться внутри самого человека. Это дает возможность владетелю уже не входить во все детали производственного процесса, как это приходится делать с лошадью или быком, употребляя их в хозяйстве (крестьяне и ремесленники уже сами производят свой продукт), и это только заставляет следить, чтобы люди сидели на земле. Но наступает момент, когда делается мало и этого общего отличия человека от вещи и возникает потребность делать различения внутри самого человека, т. е. базировать производство на его дифференцированных способностях. Тогда его связь с землей оказывается только помехой для производства; и вся ставка тут — на живой труд как таковой, на дифференциацию, на рационализацию труда, на абсолютизм уже не личности вообще, а именно отдельной живой человеческой личности с ее отдельными живыми человеческими потребностями. Тут не следят уже за прикреплением (пусть-де прикрепляются где хотят), но следят только за максимальным использованием живой индивидуальной силы.

b) Такова «реальная» сторона производственных отношений в капитализме. Какова же его «идеальная» сторона? Если там абсолютизм эмпирической человеческой личности привел к раскрепощению и к базированию на отдельных чисто человеческих функциях и способностях, то как

проявился тот же абсолютизм в самой идее такого производства, в его целях, так или иначе осмысливающих и направляющих его существование? Другими словами, кому и чему служит такое производство? В феодализме носители идей — это проводники принципа абсолютно-личностного бытия — монахи и все, кто владеет землей и людьми. Здесь же носители идей — те, кто способен проводить принципы автономной, внутренно-дифференцированной личности. А это прежде всего предприниматели и организаторы. Если «реальной» базой является здесь живая рабочая сила, то «идеальным» принципом оказывается предпринимательская рационально-организаторская воля.

с) Далее, человеческая личность берет тут на себя функции абсолютно-объективного личностного бытия, т. е. хочет охватить всю бесконечность бытия. Но ясно, что природно-ограниченная личность фактически совершенно не способна обнять бесконечность всех времен и пространств, которые только были, есть и еще будут. Тем самым личность по необходимости переходит в постоянное становление, стремление, искание. Она мечтает охватить бесконечность если не сразу, то постепенно. И вот человека охватывает лихорадка прогресса, постоянная горячка исканий, достижений, весь этот неугомонный духовный авантюризм, эта жажда и алчность знания, чувств, ощущений, волевых напряжений, наживы, богатств, власти и т. д., и т. д. Эта структура духовной жизни, конечно, не может не проявляться и в тех, кто является носителем идей производства и, следовательно, его командирами. Предприниматель оказывается не просто предпринимателем, но он преследует еще цели бесконечного накопления и обогащения. Его интересует не абсолютная величина наживы, но самый процесс накопления. Предприятие должно быть так организовано, чтобы оно обеспечивало неизменно растущее накопление. Для этого надо, чтобы сверх покрытия всех расходов на сырье и содержание орудий производства, включая заработную плату, еще оставался особый доход, который потом мог бы быть запущен снова в производство для нового и нового повторения все той же операции накопления. Таким образом, понятие прибавочной стоимости с диалектической необходимостью вытекает из понятия автономного субъекта в производстве.

Многие вульгаризаторы понимают капиталистическую эксплуатацию так, что капиталист хочет только сверх меры

потреблять, а работающий-де только сверх меры надрывается. Конечно, невозможно отрицать общеизвестных фактов эксплуатации трудящихся, но с самим понятием капитализма ни то, ни другое не связано обязательно. Прежде всего, для самого капиталиста целью является вовсе не потребление благ (в этом типе культуры продукты как таковые имеют очень малое значение, а имеет значение их возрастающее количество), а затем, извлечение прибавочной стоимости предполагает главным образом рационализацию труда, а не его физическое напряжение (из простого физического напряжения рабочего много не получишь; и для этого не нужно не только капиталистической системы, но не нужно и феодализма; это — типичный феномен рабского хозяйства).

Так принцип автономной личности приводит к аппарату капиталистической системы. Казалось бы с первого взгляда, что такая это простая вещь — взять да и освободить человека от повиновения трансцендентному бытию. Но когда это освобождение произошло, то человек оказался в зависимости от другого абсолюта; и хотя этим абсолютом явился для себя он же сам, этот обыкновенный, земной человек, с головой, руками и ногами,— от этого нисколько не стало лучше тем, кто был реальным производителем хозяйственных и технических благ.

2. а) При таком социальном теле дух не мог остаться без перемен. Раз в основе такой культуры — абсолютизация человеческого субъекта, все объективное бытие для нее обесценивается. Автономная личность потому и автономна, что она не заинтересована ни в какой объективной действительности. Она, в идеале, сама создает из себя всякую действительность. Фактически история философии, конечно, не могла сразу прийти к этому выводу. Но зато она подходила к этому идеалу постепенно и неуклонно. Сначала автономный субъект перенес в себя всю стихию сознания, которая была до тех пор разлита в объективном бытии. Всякое сознание оказалось только субъективным. Это значит, что мир потерял душу и превратился в простой механизм. Углубившись в себя, автономный субъект потерял связь с объектом и тем самым уничтожил свое целостное мироощущение. Но мир, лишенный идеи целостности, потерял всякие очертания и расплылся в бесконечную и пустую бездну темного пространства. Бесконечная механистическая вселенная — типично буржуазное построение,

равно как и упование на всемогущество и панацею отвлеченных функций субъекта, т. е. на науку. Обожествлены и обособлены здесь и прочие функции человеческого субъекта, напр. чувство. А объективный выразительный аналог чувства — красота и искусство, что тоже получило здесь полную автономию. Эстетическое сознание, по учению Канта, есть полная «незаинтересованность» в самом объекте. Красота есть только формальная целесообразность без цели, т. е. без самой реальной цели. Красота есть всецело субъективное достояние, хотя это не только не мешает ее необходимости, но, наоборот, основная аксиома возрожденского автономного субъекта всегда заставляла обосновывать необходимость именно на субъективности. Отсюда — трансцендентальное обоснование красоты и искусства у Канта, трансцендентальное, т. е. субъективное и всеобще-необходимое одновременно.

b) Кант является наиболее ярким выразителем возрожденской субъективистической эстетики. Его трансцендентализм можно ослабить и разжидить — мы получим огромное количество психологических и физиологических учений в эстетике; его можно интенсифицировать и углубить — и мы получим достаточное количество разнообразных феноменологических и диалектических учений. Важно только то, что феодальное представление о красоте как о форме самого же бытия, т. е. как о выразительных формах абсолютно-личностного, идеально-объективного бытия, переходит здесь в понимание красоты как субъективного феномена; и абсолютизм трансцендентных идей заменяется абсолютизмом трансцендентальных, регулятивных принципов. Бытие существует как ему угодно, и мне нет до него дела. Я наслаждаюсь только глубинами своего собственного субъекта. Эстетика, в идеале, никак не онтология и не метафизика, но или трансцендентальное, феноменологическое, диалектическое и просто логическое учение, или психология, физиология, биология, рефлексология и даже просто физика, механика и химия. Даже в тех случаях, когда в Новой Европе эстетика была метафизикой, она или укороченно повторяла антично-средневековые формы, или давала их спиритуалистическую перестройку, основанную опять-таки на интерпретативной гегемонии тех или иных субъективных функций автономной личности. В результате всего этого западноевропейская эстетика дала ряд превосходных логических анализов самого поня-

тия искусства (Кант, Гегель, Шеллинг, Фр. Фишер), в то время как две тысячи лет антично-средневековой эстетики не дали в этом отношении почти ничего, так как там не было и самого опыта специфически и чисто эстетического. Западноевропейская эстетика дала ряд превосходных построений эстетики чисто диалектических, чисто психологических, чисто феноменологических, а также и формально-искусствоведческих, понимая под формами искусства не просто технологические процессы в художественной мастерской, но наглядно явленную выразительно-смысловую физиономику искусства. Все это вполне отсутствует в антично-средневековой эстетике, которая всегда или самая обыкновенная онтология и космология, или художническая технология.

3. Этому способствовало специфическое западноевропейское искусство, поставившее своею целью воспеть и изобразить глубины человеческого сознания. Начиная от элементарно животного самоощущения и кончая буквальным обожествлением и превознесением собственного субъекта, художники и зрители Новой Европы прошли всю возможную гамму человеческих настроений, чувств, идей. На все лады в бесконечных формах воспет и расцвечен человеческий дух. Европейское искусство, это — сплошь излияние человеческого субъекта. Создано специальное искусство для выявления внутренних судеб человеческого субъекта, для выявления самого протекания этих судеб, небывало интимного и небывало сильного, где уже нет никаких вещей, а есть только иррациональное взмывание самого человеческого духа; это — музыка. Живопись перестала являть предмет молитвы; она стала предметом наслаждения, вскрывая все затаенные порывы человеческой души и давая их психологически-портретный анализ. Поэзия превратилась в излияние человеческой личности; и нет пределов этим взлетам, этим падениям, этим порывам, этим идеям и страстям. Западное искусство постепенно избавилось от сакральности. Секуляризация — это целый огромный период в его истории. Оно отъединилось от всякой практической деятельности и уединилось в своих созерцаниях и излияниях. Жизнь идей и чувств, становясь самодовлеющей, уже отходит от объективности. Поэтому церковность и вообще культ, существовавшие как эманация абсолютно-личностного бытия в человеческой жизни, на Западе потерпели крах и перешли в мораль и во внутрен-

нюю настроенность. Чистая музыка предполагает отсутствие культа, и автономия субъективных самоизлияний требует бесконечного темного и пустого пространства. Романтизм возможен только в эпоху мануфактуры и машинного производства. Капитализм есть эманация протестантского духа. Не важно, что революция произошла в Европе через три века после начала буржуазной секуляризации. Все равно, Европа со своим искусством, как и со своей наукой и религией, тайно всегда живет как результат буржуазной революции, то ее ожидая и лелея, то ее воспевая и реально используя. Если на эстраду вышел пианист и заиграл Баха и Бетховена, то это потому, что когда-то совершился величайший во всей человеческой истории переворот и абсолютизм трансцендентный стал абсолютизмом трансцендентальным и неисчислимое количество людей пролило за это свою живую кровь. Если вы сидите в театре и смотрите Шиллера или хотя бы Островского, знайте, что это возможно для вас только потому, что прошло время абсолютно-личностной объективности, с точки зрения которой театр, искусство автономной чувственности, был бесовским игрищем, и что актеры получили право продуцировать свое искусство в силу того, что кто-то готовился проливать свою кровь за буржуазные идеалы и потом фактически проливал. Это не мешает быть творцам и воспринимателям искусства консерваторами и даже реакционерами. Тут зависимость не психологическая, но социологическая. И она гласит, что все то новое искусство, которое мы называли западноевропейским, с начала и до конца есть проявление светско-буржуазного, индивидуалистически-либерального, протестантского и капиталистического духа. Самосозерцание, самоизлияние, самоуглубление, самоволие напряженного и безусловно-автономного, стремящегося в бесконечную и неопределенную, темную даль изолированного человеческого субъекта, это — красота буржуазно-капиталистическая.

§ 8

Поскольку социализм еще только строится, трудно писать историю социалистического искусства, равно как и историю социалистической эстетики, в том смысле, как мы можем писать историю прошлых, законченных культур. Однако было бы весьма странно, если бы мы не наметили

здесь хотя бы самого основного, чем социалистический тип культуры отличается от всякого иного.

1. Как примат абсолютной личности переходит в примат человеческой личности, так этот последний переходит в свое отрицание, в примат человеческого же, но вне-личного человеческого. Глубинам изолированного субъекта противостоит субъективный коллектив. И здесь существовало много различных оттенков в понимании этого коллектива. Если мы хотим формулировать наиболее четкую и существенную, наиболее ясно противостоящую предыдущей культуре форму социализма, мы должны исключить из этого понятия очень многое, что так или иначе приближает его к старым типам культуры. Откладывая подробный анализ социалистических типов до своего места, здесь мы формулируем только эту одну, наиболее ярко противостоящую капиталистической культуре форму.

Коллектив не есть просто общественность. Последняя может быть построена на свободе отдельного автономного субъекта, и тогда это будет вовсе не социализм, а либерально-буржуазная система английского, напр., или французского типа. Коллектив не есть нация, потому что нация — это вовсе не коллектив в обычном смысле, но тип духовной жизни, проявившийся этнографически. Коллектив не есть и материалистически понимаемая социальность. Материализм, сам по себе взятый, вполне буржуазен и даже есть одно из самых оригинальных созданий буржуазного духа. Гоббс — великолепный материалист в социологии, но в нем нет ровно ничего социалистического. Принцип классовой борьбы также не есть еще ни социализм, ни материализм. Он создание французских реакционных историков эпохи Реставрации — Гизо, Тьер, Тьерри и др. Коллектив не есть и диалектически понимаемая социальность. Диалектика есть принадлежность всякой зрелой культуры — и индийской, и античной, и средневековой, и возрожденской; и в ней, если ее брать в чистом виде, тоже нет ничего социалистического. Что же такое социализм, построяемый всерьез не на изолированной личности, а на коллективе? Коллектив — инобытие личности, т. е. вне-личная данность. Конечно, вне-личной может считаться в условиях механистического материализма сама природа. Однако это «условие» механистического материализма есть только условие абстрактно-рассудочных построений; оно предполагает абсолютизацию стихии субъ-

ективного сознания, т. е. трактует всякое сознание как субъективное, т. е. оно всецело буржуазно-капиталистическое. Тем самым природа — это было бы слишком отвлеченной базой для последовательного социализма, поскольку он хочет быть именно человеческой теорией. Следовательно, вне-личное должно быть здесь одновременно и человеческим, а не просто природным. Человеческое, однако, не есть просто объективное. Объективная социология — это опять создание буржуазного духа. Гегель — объективист, но он нисколько не социалист. Объективное и социальное должно быть не до-человеческим (как, напр., на Востоке или в античности) и не просто индивидуально-человеческим; оно также не должно и уничтожать индивидуально-человеческое. Оно должно преодолевать индивидуально-человеческое, не уничтожая его, но подчиняя высшему принципу и возводя на новую диалектическую позицию. Что же есть такое 1) человеческое, 2) вне-личное и 3) тем не менее осуществляемое при посредстве личностей (а не вещей)? Это есть производство. Социализм, если его брать в его наибольшей противоположности капитализму, есть культура, основанная не на примате субъективных глубин отдельного человека, а на примате производства. А так как производителем является пролетариат, то ясно, что социализм, взятый как наибольшая противоположность капитализма, к тому же вступающая в активную с ним борьбу, есть не что иное, как диктатура пролетариата. Договоренный до конца марксизм не есть ни объективизм, ни социологизм, ни материализм, ни теория классовой борьбы, ни диалектика; но прежде всего теория пролетарской диктатуры, а потом уже все прочее.

2. На этой почве возникает и соответствующее искусство с его такой же теорией. Оно уже не может воспевать идеи, чувства и вообще жизнь отдельного индивидуума, оторванного от производства,— разве только с целью критики и принижения. Разумеется, социалистическое искусство даст широчайший простор отдельной личности, но не в ее абсолютизированном виде (в этом случае вернется капитализм), а в ее связанности с объективным производством. Отсюда — строительство фабрик и заводов, городов и всего, что способствует интенсивности экономически-производственной жизни, есть подлинная сфера социалистического искусства. Беломорский канал, Магнитка, Московский метрополитен — это красота социалистиче-

ская. Впрочем, тут часто представители такого рода искусства сбиваются на чисто буржуазный восторг перед сооружениями как произведениями технического, инженерного, художественно-промышленного искусства. Техника, взятая сама по себе, есть тоже детище капиталистического духа и тоже изображает дуализм теоретически изощренной личности и самостоятельного, бездушного бытия. Подлинно же социалистическое отношение к технике должно радоваться не столько самим сооружениям, сколько тому источнику, из которого оно появилось, т. е. абсолютизированному производству, а следовательно, и производящему их классу, пролетариату. Каждое такое сооружение прекрасно не само по себе (это — буржуазное отношение к красоте), но как показатель строительства социализма. Что же касается таких произведений искусства, как «Травиата» или «Кармен», включая также всех Бахов и Бетховенов, Пушкиных и Толстых, то это есть не больше как только буржуазный, часто даже мелкобуржуазный, даже феодальный пережиток, существующий только потому, что невозможно произвести революцию сразу во всех уголках социальной жизни.

И социалистическая эстетика, если она хочет быть действительно антитезой прежней эстетике, должна давать теорию не субъективных функций красоты и искусства и не формальной структуры, но теорию их производственной значимости, и в первую голову теорию их значения с точки зрения пролетарской диктатуры. Это во всяком случае центральная и основная задача марксистской эстетики, потому что все иное делалось и до марксистов и для этого не нужно быть марксистами.

Я знаю, что многим марксистам и тем более немарксистам очень трудно «освоить» в своей трусливой мысли суровые и властные контуры этой диктатуры. Однако эпоха — неумолима в своей логике; она продумывает за людей то, что они сами не в силах продумать до конца. Философ же должен вообще все в жизни продумывать до конца: такая уж его профессия (часто приносящая ему, правда, немало страданий и даже катастроф, так как людям это очень часто не нравится и они ему за это нашибают). Поэтому как для Византии последователен Дионисий Ареопагит, а не Иоанн Дамаскин, как для Новой Европы последовательны Гегель и Шеллинг, а не Лейбниц и Локк, так для социализма последовательна теория пролетарской

диктатуры, а не промежуточные позиции, соглашательские в отношении к капиталистической системе. Это приходится утверждать даже независимо от сочувствия или несочувствия чему-нибудь.

3. Заметим, что социализм, являясь, если употребить термин Канта, историческим постулатом, занимает очень определенное место в исторической смене главнейших типов культуры. Если феодализм предполагал целую самостоятельную трансцендентную действительность идей, то капитализм переносит эту действительность в субъекта, основывая ее именно на субъекте и делая ее одновременно и субъективной, и всеобщенеобходимой, что мы и называем трансцендентализмом. Последний, стало быть, всегда будет тем или иным дуализмом. Тут правильно говорят, что в буржуазно-капиталистической философии «теория» отделена от «практики». Конечно, этим не хотят сказать, что европеец не деловой человек. И европейцы, и американцы — вполне деловые, даже слишком деловые люди. И тем не менее это та деятельность, которая вытекает из изолированных функций субъекта (наука, техника, политика, экономика, искусство и пр.), когда субъект, пребывая в изоляции от объекта, оставляет его по его субстанции нетронутым и только познавательно и созерцательно видоизменяет его внешние формы [2*] Техника оставляет природу, в сущности говоря, нетронутой, хотя и сильно меняет форму и направление происходящих в ней процессов. Даже буржуазная революция переделывает общество только постольку, поскольку это надо для автономного существования отдельной человеческой личности, т. е., в сущности говоря, тоже не выходит за пределы дуализма, возникшего из абсолютизма человеческого субъекта. Только социализм водворяет тот монизм, который был в феодализме, но превращает его в чисто земное установление, понимая идеи не так, как трансцендентные сущности и не как трансцендентальные принципы, но как реальные формы производственно-экономической жизни человечества.

Если мы возьмем отвлеченно-диалектическую триаду — идея, материя и действительность или — сущность, явление и действительность, то мы не ошибемся, если скажем, что по этой самой схеме совершается и переход от феодализма к капитализму и от последнего — к социализму. В феодализме идея, сущность или личность, слита с материей, или явлением, в одну единую, абсолютную

нераздельную действительность, но эта действительность дана идеально, и вся прочая действительность есть только ее тусклое подобие, иерархически от нее зависящее. В капитализме тот же самый синтез дан не средствами первой категории, идеи, но средствами второй категории, «материи», или «явления», так что в основу положена не идея вообще, не сущность и личность вообще, но материально, природно данная сущность и личность, т. е. человеческий субъект. И наконец, в социализме тот же основной диалектический синтез дан средствами третьей категории, «действительности». Здесь взят абсолютный монизм первого синтеза и человечность второго синтеза и на этой основе конструирован новый, третий синтез.

§ 9

1. К установленной таким образом триаде необходимо сделать два очень важных примечания.

Во-первых, эта схема есть схема чисто диалектическая, т. е. прежде всего логическая, а не фактически причинная. Она совершенно ничего не может сказать, когда и где были и будут исторически осуществлены эти категории, в каком фактическом взаимосмешении они когда-нибудь существовали, существуют и будут существовать и, наконец, будет ли вообще существовать (или существовал ли раньше) тот или другой из этих типов.

Во-вторых, эта диалектическая схема даже и в логическом смысле — не единственная. Сейчас важно утверждать, что от феодализма человечество фактически переходило к капитализму. Но оно могло бы и не совершать этого (ибо есть и другие диалектические возможности). Также направление истории XIX в., по-видимому, ведет капитализм к социализму (так как резкая социализация происходит даже в пределах последних моментов самого капитализма). Но логически возможны и другие переходы и выходы. Самым главным врагом диалектического метода и самой главной опорой всякой вульгаризации является грубое овеществление отдельных категорий, ярким примером которой может служить чисто хронологическое их понимание, переходящее часто в особого рода профетизм и даже в особого рода историческую магию. На хронологические темы наша диалектика трех культурно-социальных типов ровно ничего не говорит. Хронологически эти три

типа, вероятнее всего, существовали всегда вместе, в разной пропорции и с разной интенсивностью; и если мы, напр., утверждаем, что за феодализмом «следовал» капитализм, то в то же время мы видим, что феодализм, в сущности, никогда не прекращал своего существования вплоть до XX в. Словом, диалектика не есть овеществление и, в частности, не есть хронология, хотя цельное историческое бытие, как сказано выше, разумеется и диалектично, и хронологично и каждая из этих сторон имеет смысл только при условии существования другой стороны. Теоретико-диалектическое исследование должно слиться с фактически позитивным.

2. Об одной такой «фактически позитивной» стороне дела, которую не может предусмотреть никакая отвлеченная диалектика как таковая, надо сказать сейчас же.

Именно, предыдущая диалектика трех основных культурных типов будет понятна только в том случае, если мы учтем направление возникающего здесь синтеза. Направление это диктуется здесь постепенным убыванием идеальности, что, собственно говоря, в самой диалектической триаде отнюдь не содержится. Если второй член, антитезис, есть переход тезиса в инобытие, т. е. его отрицание и убыль, то, как известно, третий член, синтез, есть возвращение к первому члену и, следовательно, восстановление его содержания, хотя и на новой основе. Тот же исторический процесс, который характеризуется последовательным возникновением феодализма, капитализма и социализма, есть не просто диалектическая триада, но триада, двигающаяся в определенном направлении, именно в сторону убыли идеальности. Поэтому сначала мы имеем идею и дух как абсолютное бытие, потом как субъективно-человеческое, где идея оказывается только внутренне субъективной необходимостью, и, наконец, она просто растворяется во внеличной объективной социальности. Этого направления отвлеченная диалектика не знает; и оно почерпается не только из диалектики истории, но и из самой истории. Каждый из трех формулированных типов культуры должен иметь свой «идеальный», свой «реальный» и свой «действительный» период. И эти периоды должны вести историю либо к прибыли или убыли идеального (и, стало быть, реального), либо к круговращению на одной достигнутой определенной ступени. (О расчленении двух других основных типов будем говорить в своем месте.)

§ 10

Указанные три универсальные типа человеческой культуры суть только самые общие идеи исторического развития, и в своей отвлеченности они могут считаться не больше как только философско-диалектическими категориями, не претендующими ни на какую фактическую конкретность. Последняя должна появиться по мере детализации этих идей и, следовательно, по мере увеличения количества фактов, привлекаемых к испытанию через эти идеи.

1. Руководящим методом и здесь должно быть все то же диалектическое определение через утверждение, отрицание и через отрицание отрицания, или новое утверждение, т. е. то же триадическое построение — идея (сущность), явление (материя) и действительность. Эта триада так же точно должна учитывать и направление диалектического процесса.

2. Если взять феодализм и если начать с направления диалектико-исторического процесса, то едва ли потребует доказательства тот факт, что ввиду наивысшего положения идеи в описанном типе культуры все прочее может быть только или убыванием идеи, или ее достижением. В том феодальном типе культуры, который мы формулировали выше, идея настолько достигла самодовлеющего значения, что более высокое ее положение уже невозможно, не мыслимо ни при каких усилиях мысли. Постепенное убывание идеальности мы нашли в эпохах, последовавших за феодализмом. Следовательно, на долю эпох, предшествующих феодализму, остается только постепенное приближение к этой кульминации идей; и в этом и надо видеть направление процесса. После феодализма идеальность убывает и прибывает реальность бытия. До феодализма реальность убывает и прибывает идеальность.

3. Таким образом, то, что мы называли до сих пор феодализмом, как господство абсолютной идеальности есть только наивысшая ступень феодализма, которой, согласно с требованиями диалектики, должна предшествовать какая-то стадия «явления», или «материи», и какая-то стадия «действительности». После феодализма, предполагая постепенное убывание идеального и нарастание реального, мы имеем последовательность: сущность, явление, действительность. Теперь же, до феодализма, предполагая обратное направление в жизни идеального и реального,

мы имеем и обратную последовательность: действительность, явление, сущность.

4. Что же это конкретно значит?

а) Пусть мы имеем «действительность». Это — действительность в условиях неявленности идеи. Идея, сущность, еще не открыта, неизвестна. Личностное бытие еще не положено, не утверждено. В таком случае, как это бывает всегда, данная категория должна брать на себя функции всех прочих категорий, т. е. действительность должна быть сама для себя и своим явлением, и своей сущностью. Но действительность, в которой нет личностного бытия, есть действительность только материальная, телесная. Если она не получает свою сущность из самой же себя, то ее сущность должна быть сущностью тела, т. е. прежде всего сущностью пространства. Поэтому наивысшее божественное бытие, которое тут мыслится, есть Пустота, Нирвана и под⟨обное⟩. И самый этот тип культуры мы с полным правом можем назвать азиатским, восточным. Его, вместе с Гегелем, можно назвать также архитектурным, потому что в архитектуре мы имеем как раз искусство материальной массы, создающее те или иные внешние вместилища, без специального выявления того, для кого предназначены эти вместилища. Восточное искусство поэтому аллегорично. Оно предполагает бесконечную идею только лишь как некую мыслительную абстракцию, не вмещенную [3*] и не воплощенную в самой действительности.

Этому соответствует здесь и социально-экономическая жизнь. Восток лишен чувства личности, опыта неповторимой, раз во всю вечность данной духовной индивидуальности; человек для него есть вещь. В таком случае хозяйственный производитель есть тоже вещь, т. е. товар; и само хозяйство здесь потому — рабское. Но восточное рабство не есть рабство в настоящем смысле слова. Для того чтобы культура была основана на рабстве, необходимо уже иметь опыт человеческой личности, но в то же время и растворять этот опыт в опыте материальности и вещественности. Восток же совсем еще не знает опыта личности. Ему больше свойствен опыт до-личностного человека, т. е. опыт кровнородовых отношений, где личность покамест еще только биологически-социальная, но не личностно-социальная единица. Потому и рабство здесь еще слишком патриархальное, оно еще не есть совершенно самостоятельный способ производства.

b) Семейно-родовое общество еще не имеет опыта личности. Оно живет опытом биологического организма. Но вот оно сталкивается с вне-родовым началом (расселение на новой территории и новое соседство, разделение труда, увеличение производительности труда и производительных сил), которое сталкивается внутри него с семейно-биологическими принципами. Это противоречие разрешается появлением рабовладельческого общества. Здесь слепо уже ощущается опыт человека и личности, но личность понимается как природа. Раньше вовсе никакого опыта личности не было, а было лишь кровнородственное сознание. Теперь опыт личности есть, но это опыт личности, отождествленной с вещью. Раб ведь не просто вещь. Это — человек как вещь. Отсюда — несомненное превосходство рабовладельческой культуры над семейно-родовой. Дух здесь находит себя на стадии нерасчлененного ощущения, в то время как раньше он вообще не находил себя, а находил лишь иное себе. Тут диалектически положено не инобытие духа, не его материя, но его бытие, т. е. он сам, хотя это бытие все еще понимается как инобытие. Другими словами, идея духа дана здесь в своей отождествленности с материей, в то время как раньше не было ни идеи, ни этого тождества. Но отождествлять идею человека с его материей — это значит превращать человека в вещь. В экономике это тождественно превращению человека в товар, т. е. рабству. В искусстве же это тождественно превращению всей художественной области в скульптуру, ибо скульптура и есть превращение человека в вещь, т. е. его отелесивание. Отсюда скульптурный характер всего античного искусства.

c) Однако рабство, строго говоря, существует только до тех пор, пока вся земля не перешла к рабовладельцу, т. е. покамест все население не разделилось на рабовладельцев и рабов. Пока землей владеет не рабовладелец, а старый общинник, рабы нужны рабовладельцу для борьбы с общиной. Но когда обезземелено все население и это население стало огромно, тогда очередь за раздачей этой земли этому населению на основе достаточной власти над землей, т. е. на очереди крепостная система. Тогда и скульптурность гаснет в искусстве. Скульптура там, где материя входит в союз с идеей на равных началах, где абсолютное простое тождество того и другого. Но там, где идея подчиняет себе материю, где рабовладельцы начи-

нают владеть всею землею, там идея становится уже выше материи, и там рабовладелец превращается в феодала, а раб — в крепостного. В таком мире идея становится духовной, т. е. человек понимается уже не как вещь, а как человек же. Но он понимается здесь как человек-в-себе, как духовная индивидуальность, для которой вовсе не необходима свобода и материальная. Наоборот, человеку как духовной индивидуальности в ее полном развитии естественно иметь тело со всем его земным рабством. Поэтому феодальное мировоззрение живет послушанием мистической и трансцедентной истине, что и создает для человека-производителя физическое подчинение господину. Феодальный мистицизм и крепостничество — одна и та же категория в разных областях, в глубине человеческого духа и во внешней сфере экономических отношений. Искусство здесь поэтому духовно-личностно, сакрально, церковно. Ему претит скульптура, и он живет интуициями музыки, поэзии и живописи. Здесь дух сознает себя уже не как тождественное со своим инобытием, но как тождественное с самим собою. Здесь — сфера абсолютно-личностного христианства.

И — последнее. Скульптурность всей художественной области создает скульптурность и художественной теории. Последняя должна быть тоже безлична, как и само искусство. Но безличие есть прежде всего недифференцированность от вещественного. Отсюда — недифференцированность всей эстетической области от чисто жизненной. Отсюда и все те особенности античной стихии, которые мы наметили выше. Но теперь мы только знаем, какая социальная база лежит под всей историей античной эстетики. И теперь мы знаем, какое искусство и какая художественная теория отвечает социально-экономической структуре рабства.

5. Итак, архитектурный Восток, скульптурная античность и музыкально-словесно-живописное Средневековье суть те три большие культуры, которые мы поставили теперь на место нашей прежней категории феодализма, фиксировавшей, очевидно, лишь высшую стадию абсолютизма идеи. На Востоке идея абсолютна в своем инобытии (это — «архитектурная», «аллегорическая» «действительность», в которой идеально-личностное дано только абстрактно). В греко-римской античности она тоже абсолютна, но тут она возвращается из инобытия к себе, хотя

все еще продолжает заслонять себя от себя внутренним инобытием (это классическое «скульптурное» «явление» идеи, где идея до последней глубины отождествлена с материей). И наконец, христианское Средневековье есть тоже абсолютизм идеи, но уже без всякого инобытия в себе самой, а в чистом, беспримесном виде (это — сакральная, культовая демонстрация жизни самого абсолютно-личностного объективно-трансцедентного духа). Сначала, следовательно, абстрактная мыслимость; затем — явление в меру вмещения в материи и потому явление не абсолютного духа, но природного, явление тела, идеи, космоса, а не самой идеи; и в конце — явление абсолютно-духовной личности, «лицом к лицу».

§ 11

1. *Диалектика как тождество метода и содержания. Значение Шаслера.* Если бы удалось построить в таком виде историю эстетики (нижеследующий курс является первой и, конечно, далекой от совершенства попыткой), то на примере истории эстетики мы воочию убедились бы, что́ значит совпадение диалектики как метода с диалектикой как содержательной философией и что значит такой замечательный факт, как увенчание у Гегеля всей философии, и даже всего «абсолютного духа», диалектикой максимально разумной и максимально бытийно-насыщенной конструкции. В диалектике (да и во всякой философии разума) нельзя развивать метод, не построяя самого бытия. Ведь там, где взята полнота разума и полнота бытия, там разум и бытие сливаются, отождествляются, там мышление всегда тождественно с бытием, так что всякому мышлению всегда соответствует какая-то бытийственность и всякому бытию всегда коррелятивно какое-то реальное или потенциальное мышление. Поэтому и нельзя дать теорию метода, не давая в то же время раскрытия самого содержания бытия и жизни, подпадающего под этот метод. Мы начали с методологии курса истории эстетических учений. Но мы тотчас же столкнулись и с самой этой историей. Метод говорит о том, что бытие, которое подлежит определению, должно противопоставляться всему другому и в то же время — находить себя в нем, т. е. метод требует триадического принципа — тезиса, антитезиса и синтеза.

Если тезис есть чистая идея и смысл, то антитезис есть чистая материя, а синтез — реальная действительность, объединяющая материю с определенным смысловым содержанием. Так понимаемый метод, оказывается, есть не что иное, как сама же историческая действительность в ее конкретном содержании. Беря эту триаду в последовательном убывании момента идеальности, мы получаем — феодально-рабовладельческое общество, капитализм и социализм. Продолжая применять тот же метод дальше, мы получаем соответствующие деления и в пределах каждой из этих трех великих культур. Так, первая дает 1) восточную деспотию и рабовладельческое общество, 2) античную рабовладельческую культуру и 3) средневековый феодализм. Вторая культура — капитализм — дает сначала господство «идеи» — эпоху либерального разума, от Возрождения кончая Революцией, потом господство «материи» — эпоху послереволюционной мелкой буржуазии, потом — объединение того и другого в эпоху финансового капитала. Та же диалектика будет наблюдаться и в социализме по мере его развития.

Необходимо отметить, что предлагаемая здесь диалектическая схема отнюдь не единственная. В зависимости от точки зрения можно дать несколько таких конструкций, и каждая из них будет иметь свое значение. Так, можно было бы сначала провести деление на символическую, классическую и романтическую эстетику (и, следовательно, получить Восток, греко-римскую античность и христианскую культуру), а потом провести в последней нисходящую диалектику (наподобие той, которая вначале проведена у нас в виде феодализма, капитализма и социализма) и получить Византию, Рим и светскую новоевропейскую культуру, а уж в ней — капитализм, социализм и попытки их объединения в фашизме. Можно взять идею на стадии цельного ее развития в виде личности, понимая ее инобытие как природу, и рассуждать так. Господство чистой и абсолютной личности создает средневековую социальность — церковь; господство природности — языческое рабовладельческое общество; господство синтеза и того и другого — культуру после эпохи Возрождения, где и капитализм, и социализм, и фашизм стремятся так или иначе синтезировать личность с природой (при этом синтезе личность, конечно, уже не может быть абсолютной, а только человеческой, и природа может быть не абсолют-

но объективной, но — вовлеченной в человеческую социальность).

Но какие бы деления ни проводить, раз это диалектика, метод истории эстетики и сама история эстетики оказываются во всех случаях простым тождеством. Это, впрочем, можно было заключить и на основании вышеформулированного (§ 5) учения о тождестве истории эстетики с ее теорией.

2. Из историков эстетики есть только один крупный исследователь, который всерьез вознамерился провести диалектический метод по всей истории эстетики и которому удалось довершить свое огромное предприятие до конца. Это — Шаслер (название его работы больше чем в 1200 стр. см. ниже, в общем перечне работ по истории эстетики). Его попытка заслуживает и внимательнейшего изучения, поощрения и весьма энергичной критики.

a) Шаслер выставляет прежде всего основное диалектическое деление, это — 1) ощущение, 2) рефлексия, ум, рассудок (Verstand) и 3) разум (Vernunft). Если эти термины брать не в их расплывчатом и общераспространенном смысле, но в том четком и определенном, как их употребляет Шаслер и как они даны в немецком идеализме, то их диалектическая взаимосвязь и совершенно правильное соответствие триаде тезиса, антитезиса и синтеза окажется вполне безупречным. Ощущение берет предмет в его непосредственной, интуитивной, нерасчлененной данности. Рефлексия, или рассудок,— производит в нем расчленения, различения, но этими отвлеченными расчленениями и ограничивается, беря их как таковые и рассматривая их вне конкретной связи с самим предметом. Разум, наконец, объединяет рефлективно полученные различения предмета с самим предметом, так что они уже перестают быть абстрактными моментами в предмете, но оказываются картиной и структурой самого предмета. Можно оспаривать это рассуждение терминологически (термины легко подобрать и другие; напр., наше конкретно-социологическое исследование оказалось бы с точки зрения такой терминологии «разумным» исследованием). Но по существу такое тройное деление совершенно правильно.

b) Его Шаслер применяет для обработки всей эстетики, и в том числе истории эстетики. Если взять чистые «суждения ощущения», то ими живут так называемые знатоки искусства, собиратели, издатели, продавцы, коллекцио-

неры и пр., которые не знают искусства научно, но которые должны иметь те или иные достаточно близкие к искусству ощущения, эстетические и художественные оценки, не выходящие за пределы непосредственно воспринимаемых фактов. Но уже каталог продавца или коллекционера есть зачаточная история искусства, и знаток почти уже готов не только «ощущать», но и «рефлектировать». Настоящая рефлексия, «суждение рассудка» начинается, однако, с точного опознания времени и места произведений искусства, так что хронист — первая ступень такой художественной рефлексии. На основании работы хрониста уже может начать свою работу как филолог или антикварий, так и настоящий историк искусства, который сумеет соединить в одно общее целое разновременные художественные произведения, точно распределенные хронистом и описанные филологом-антикварием. История искусства уже пользуется обобщениями, которые готовы перейти в чисто теоретическое исследование и стать системой уже философских обобщений. «Суждения разума» создают, наконец, и эту философскую науку об искусстве. Философия искусства, однако, содержит в себе тоже это общее тройное деление.

с) Можно делать очень большие теоретические обобщения и все-таки оставаться на почве только художественных «ощущений». Правда, это не будут те ощущения отдельных изолированных фактов, которые констатируются в чистых «суждениях ощущения». Однако это все же будут непосредственно, интуитивно ощущаемые теоретические факты, обладающие всеми признаками субъективности, непостоянства и произвола. Это — фантастическая эстетика, эстетическое ораторство и импрессионизм в выявлении эстетических чувств и рассуждений. Такой эстетикой была в значительной мере эстетика Жан-Поля. Сюда мы могли бы отнести и многочисленные рассуждения о красоте и искусстве у романтиков, символистов и прочих эстетических энтузиастов. Рефлексия в области этого теоретического отношения к искусству борется с фантастикой, импрессионизмом и субъективизмом, но впадает в другую крайность, в излишнюю осторожность и робость перед обобщениями, переходит в эстетический эклектизм, в учение о разных более или менее важных, более или менее обобщенных свойствах произведения искусства вообще, минуя всякие углубленно-философские обобщения как

основанные на чувстве и воображении. И только разум, «разумные суждения» в этой области, где сливается интуиция обобщений и их рассудочное определение, способны создать подлинное философское исследование искусства, настоящую философию искусства. Последняя, будучи далекой от всякого субъективизма и формализма, имеет целью демонстрировать всю область искусства как объективно необходимую, показать всю логическую необходимость искусства и его произведений, всю существенную и понятийную связь его теоретических и исторических моментов.

d) Получивши такую концепцию философии искусства, мы можем, далее, и проследить историческую судьбу этой философии, т. е. дать историю эстетики на основании все того же тройного диалектического деления. Шаслер утверждает, что вся античная эстетика есть стадия интуиции, эстетика XVIII в. дает рефлексию, а XIX в. завершает ее в разуме (синтетическую эстетику на основе объединения интуитивной и рефлективной эстетики Шаслер называет спекулятивной эстетикой). В области античной, далее, Платон есть интуитивная стадия, Аристотель — рефлективная, Плотин — спекулятивная; в эстетике XVIII в. Баумгартен есть интуиция, Винкельман и Лессинг — рефлексия, Кант — спекулятивная эстетика; в XIX в. идеализм создал интуитивную, реализм — рефлективную и примирение того и другого как постулат — спекулятивную эстетику. Так вся история эстетики получает в руках Шаслера чисто диалектическое строение и понимание.

3. На этом единственном имеющемся примере диалектического построения истории эстетики нужно учиться и нам строить свою науку диалектически. Но это прежде всего значит внимательно критиковать Шаслера.

а) Уже была указана полная правильность разделения эстетики на интуитивную, рефлективную и спекулятивную. Речь может идти только о приложениях этого тройного принципа. Что касается, во-первых, самого общего разделения, когда интуитивная эстетика делается эстетикой знатоков, рефлективная — антикваров и историков, а спекулятивная — философов-теоретиков, то и это разделение можно принять почти без оговорок. Оно с достаточным приближением отражает общераспространенную эстетическую действительность. Так же, во-вторых, можно только присоединиться к разделению философской

области на фантастическую, эклектичную и собственно философскую. Я думаю, здесь тоже едва ли возможны серьезные возражения. Но вот дело серьезно меняется, когда мы переходим в область самой истории.

b) Бесспорно, в истории эстетики должны быть какие-то периоды, которые надо назвать интуитивными, какие-то эпохи рефлексии и, наконец, эпохи спекулятивной эстетики. Можно, далее, отвлеченно говоря, согласиться и с тем, что, напр., вся античная эстетика вырастает на почве какого-то очень непосредственного отношения к искусству, а рационализм XVIII в. тоже не будет большой неожиданностью именовать как рефлективную стадию эстетики. Даже, при известных оговорках, и деление в области эстетики XIX в. может быть приемлемо, и у Шаслера здесь многому можно поучиться. И таким образом, квалификации отдельных периодов у Шаслера или правильны, или терпимы, или не требуют особенно глубокой переоценки. Но есть одна область, к которой Шаслер относится совершенно бесчувственно, которая для него просто не существует, это — вся область типологии культуры. Для него не только не существует разницы между социализмом и капитализмом. Для него нет разницы и между капитализмом и средневековьем, нет разницы и между средневековьем и античностью. Он может квалифицировать античность как интуицию и тут же противополагать ей XVIII в. как рефлексию, а в XIX в. видеть, очевидно, синтез всей античности и XVIII в. Это — совершенно невозможная вещь. XIX век может быть рассматриваем только в той же плоскости, что и XVIII в., т. е. в плоскости общей европейской возрожденской культуры. Феодально-рабовладельческая античность ни в каком смысле не может быть тезисом ни к какому внутрикапиталистическому синтезу.

Далее, из этой концепции совершенно выпадает феодально-средневековая эстетика, представляющая собой такой же яркий и неповторимый период эстетики, как и светская буржуазная эстетика или как эстетика социалистическая. Игнорировать средневековье всегда было несчастной традицией либерально-буржуазных историков, въевшейся в плоть и кровь даже многим социалистам (несмотря на их антилиберализм), и Шаслер — блестящий пример такого игнорирования, чтобы не сказать игнорантства. Перейти от Плотина прямо к Баумгартену — это в настоящее время звучит не только просветительски-ста-

ромодно, но и чудовищно безграмотно, почти невероятно для столь солидного историка и философа, как Шаслер. Шаслер превзошел здесь даже всех своих коллег по мелкобуржуазному мировоззрению. Он пропустил даже все Возрождение, хотя эту самую интуитивную эстетику — в качестве интуитивного тезиса к рефлективному антитезису XVIII в.— гораздо удобнее было бы находить именно в эстетике Возрождения, а не в античности.

с) Нечего уже и говорить о том, что для Шаслера не существует никакой социалистической эстетики. Правда, это более извинительно для исследователя 70-х годов, чем для исследователя 30-х годов XX в. Но тут интересно не то, что отсутствует социалистическая или фашистская эстетика, но интересна одна удивительная черта большинства буржуазных диалектиков во главе с самим Гегелем. Именно, философы-диалектики XIX в. очень любили приводить всю историю к себе, считать себя и свою эпоху самой совершенной и самой абсолютной. Гегель изобразил всю историю человечества так, что наивысшим проявлением Абсолюта оказалась его собственная эпоха и страна. Маркс тоже считал, что коммунизм — наиболее совершенная форма человеческого общежития, а все прочее было только подготовкой. Но Шаслер, кажется, и тут превзошел всех. Он не выговорил даже тех смелых и властных слов, которыми блеснули Гегель и Маркс. Наиболее совершенная форма эстетики для него есть не более как объединение идеализма с реализмом (кстати, под реализмом он понимает почему-то Шопенгауэра и Гартмана). Это совершенство звучит для нас вяло и неубедительно, не говоря уже о том, что оно всецело помещается в пределах возрожденско-индивидуалистической философской культуры.

Итак, отсутствие культурной типологии, непонимание социального стиля эстетики, ограниченность пределами новоевропейского индивидуализма, отсутствие чувства физиономики основных великих культур и отсутствие широких горизонтов грядущих (и уже наступающих) культур — вот то, чего нельзя исправить никакой диалектикой и что способно извратить самую изощренную, самую безупречную логическую мысль. Так случилось и с Шаслером. На этом единственном философе-диалектике в области истории эстетических учений мы учимся и тому, как надо применять диалектический метод, и тому, как не надо его применять в истории эстетики.

§ 12

Разделение курса.

1. Принимая во внимание изображенную выше, в § 1—8, методологию курса истории эстетики, тождественную с самой этой историей (§ 8, п. I), а также имея в виду достоинства и недостатки Шаслера, мы можем предложить следующее общее разделение возможных эстетических точек зрения.

I. Интуитивная эстетика (эстетика непосредственных ощущений).

1. Любитель искусства.
2. Знаток.
3. Собиратель, коллекционер.
4. Продавец, издатель.

II. Рефлективная эстетика (рассудочное изучение отдельных отвлеченных свойств искусства).

1. Хронист.
2. Филолог, антикварий.
3. Историк искусства.

III. Спекулятивная эстетика (слияние интуиций с отвлеченными чертами искусства в цельную картину конкретной разумной действительности).

a) Спекуляция на стадии специфической интуиции: фантастическая, субъективно-импрессионистическая эстетика.

b) Спекуляция на стадии рефлексии: эклектическая эстетика.

c) Спекуляция на стадии спекуляции же, т. е. спекуляция в чистом виде: философская эстетика в собственном смысле слова (установление объективной необходимости самого искусства, а также необходимости его теории, его истории — в целом и в деталях).

1. Восточная эстетика (Китай, Япония, Персия, Египет, еврейство) понимает объективную необходимость искусства в зависимости от метафизически-трансцедентного мира идей в условиях неявленности этих идей или отвлеченной явленности и примата природы над личностью; эстетика — архитектурная.

2. Античная эстетика (Греция и Рим) понимает объективную необходимость в той же зависимости, но в условиях выявления трансцедентных идей, хотя выявления еще не полного, а постольку, поскольку они в смысловом отно-

шении связаны с природно-стихийными силами, так что абсолютно идеальное или личностное начало растворено здесь без остатка в природе.

3. Средневековая эстетика (Византия, Рим) — те же метафизически-трансцедентные идеи, но уже в своем абсолютном явлении, когда этот мир идей является со всем своим личностным содержанием, в собственном, неповторимом теле,— примат личности над природой; эстетика живописно-словесно-музыкальная с приматом, однако, сакральных, культовых ценностей.

4. Новоевропейская эстетика — впервые в истории перенос всей метафизически-трансцедентной абсолютности на человеческого субъекта и связанное с этим превращение ее из трансцедентных в трансцедентально-регулятивное обоснование объективной необходимости искусства на основах полной соизмеримости ее с человеческим объектом и полной ее с ним имманентности. Возрождение дает впервые ощущение этой имманентности, рационализм и эмпиризм рефлектирует над ней, немецкий идеализм дает ей спекулятивное обоснование. Та же последовательность и в эстетике изолированного субъекта («мелкая буржуазия» середины и второй половины XIX в.), и в эстетике последней синтетической эпохи в истории новоевропейского индивидуализма (и капитализма).

5. Социалистическая эстетика — отмена идей даже и на стадии трансцедентально-регулятивных принципов и овеществление их путем перехода из недр самоуглубленно-созерцательной личности в объективно-производственную социальную сферу. Объективная необходимость искусства обосновывается не трансцедентально, но путем ориентировки в сфере производственных отношений.

2. К этому разделению курса истории эстетики остается только сделать несколько частных замечаний.

а) С точки зрения историка-философа, все эти периоды и все эти эстетические позиции, в сущности, совершенно равноценны. По этой структуре выходит, что философская эстетика есть самая глубокая и всесторонняя. Оно действительно так и есть. Но это не значит, что не имеет цены «фантастическая» или «эклектическая» «рефлективная» эстетика, пусть даже на стадии простой археологии. Это не значит также, что люди не имеют права быть просто знатоками и любителями искусства без всякой науки и без всякой философии. Я бы сказал, что и профан, обскурант в

искусстве не есть еще плохой человек, так как существует очень много других ценностей, вполне равносильных искусству и даже превосходящих его. Можно даже прийти в ужас от одной мысли, что все начнут во что бы то ни стало философствовать. Тем не менее философия есть наиболее сознательное отношение к искусству и требует совершенно специальных навыков, которые неведомы как самим художникам, так и никаким знатокам и любителям, никаким историкам, импрессионистическим критикам и эклектикам. Потребности философа так же специфичны, как и все прочие точки зрения в эстетике. Философия не ценнее, напр., археологии или дилетантского энтузиазма. Но это не значит, что она абсолютно не специфична, что она не имеет своих собственных методов и что можно каждому философствовать без всяких для этого данных.

b) В диалектическом конструировании основных ступеней философии искусства опять-таки мы должны помнить, что все эти ступени совершенно одинаково необходимы и одинаково ценны. Можно ли сказать, что, напр., античность лучше или хуже Возрождения? Этот вопрос бессмыслен, и на него нельзя, да и не стоит отвечать. Философ-диалектик может только сказать, что так было или так есть и то, что было и есть, было и есть как необходимость. Хорошо ли это или плохо — это дело вкуса. Но вот античность была, это — факт, факт исторический и факт логический; было средневековье, и это — тоже непреложный факт, который,— хочешь не хочешь,— надо увязать и с античностью, и с возрожденским капитализмом, и надо увязать исторически и логически. Так же, может быть, не нравится кому-нибудь, что существует и социалистическая эстетика. Тем не менее, поскольку она есть, она не просто заслуживает рассмотрения, но требует себе определенного места в системе общеисторических эстетических категорий. Так мы и везде будем поступать в нашем курсе: каждая из указанных основных мировых эпох должна быть трактована как равноценная со всякой другой, но в то же время как совершенно специфическая, содержащая в себе свою собственную неповторимую физиономию, свой собственный специфический социальный стиль.

c) Не трудно заметить и направление, об этом выше уже было сказано, мировой эстетики, как оно выражается в предложенной схеме. Если иметь в виду мир идей, метафизически и абсолютно осуществленную идеальность, то

ясно, что до христианского средневековья последняя прибывает, увеличивается, после же него убывает и постепенно уничтожается. Античность более в этом смысле идеалистична, чем Восток; Средние века — более идеалистичны, чем античность. Идеализм убывает с эпохой Возрождения, постепенно превращаясь из метафизически-трансцедентного в регулятивно-трансцедентальный и субъективно-психологистический. Социализм прогоняет даже и трансцедентализм, понимая идеи и сознание уже только в онтологической связи с материей. Отсюда — величайшее значение во всей мировой истории того катаклизма и революции, которая именуется Возрождением.

d) Надо твердо помнить, что выставленная нами схема обладает только категориальным характером и, как мы уже отмечали выше, нисколько не мешает реальной спутанности и часто даже бесформенности соответствующих периодов. Но зато все эти категории впервые делают возможным самое их изучение. Идея осуществляется не только тогда, когда она целиком входит в жизнь, но и тогда, когда она более или менее приближается к этому и когда она дана в виде лишь тенденции или даже только долженствовавшего, но не наступившего факта. С этой точки зрения вся послевозрожденская философия, напр., несомненно, наполнена идеями и методами трансцедентализма, хотя у Декарта он еще довольно близок к схоластике, у Лейбница он обслуживает спиритуалистическую метафизику, да и у самого Канта разодран пополам вследствие известного, свойственного ему дуализма и психологизма. Этих общих категорий и наименований, однако, нельзя не держаться, если претендовать на научность, которая всегда связана с обобщениями. Да и традиционное оперирование с эмпирическими материалами в истории только зря бранится против этих обобщений: оно само на каждом шагу употребляет такие слова (а значит, и понятия?), как «античность», «Греция», «Рим», «Средневековье», «Возрождение», «Новое время», «Европа», «феодализм», «капитализм» и т. д. И если чем отличается наше философское конструирование соответствующих понятий, то только тем, что оно вкладывает в них абсолютную ясность и берет их во взаимной логической связи, в то время как обычный историк на вопрос о том, что такое «Греция»,— самое большее, это укажет на карте на Балканский полуостров, чем и обнаружит свое полное невежество — как историка (а не

географа) — в этом столь часто употребляемом им слове и понятии. Но не употреблять его не может даже самый заядлый эмпирик. Для философа в таком случае один выход — употреблять это понятие с такой ясностью, чтобы быть в состоянии в одном кратком определении исчерпать все его существенные признаки. Философ вообще только так и может употреблять свои слова и понятия.

Не нужно бояться этой ясности и определенности, этой чересчур большой, как думают многие, складности и законченности. С этими диалектико-историческими конструкциями чаще приходится встречать упреки в слишком большой ясности и закругленности, чем возражения о слишком большой неясности и спутанности. Говорят: наука еще не дошла до того, чтобы иметь право делать такие обобщения. Это возражение, однако, нечестно. Наука, оказывается, вполне дошла до того, чтобы говорить о «Средневековье» или «Возрождении», но она почему-то не дошла до того, чтобы вложить в эти слова какой-нибудь ясный смысл. А затем нельзя и вообще откладывать обобщения до «полного» изучения материала. История никогда не будет «вполне» изучена. Кроме того, с изменением эпох меняются и точки зрения на прошлое. Если стать на позицию слепого эмпиризма, то никаких обобщений и совсем никогда нельзя будет делать: настолько все меняется на свете. Здравое отношение к изучаемому прошлому никогда не откажется от обобщений, хотя бы назавтра эти обобщения и перестали играть свою научную роль. Из того, что обобщения меняются, не вытекает того, что их не должно быть. Если предлагаемая схема не верна (едва ли вообще какая-нибудь историческая схема может претендовать на вечность), то она все же помогает переваривать огромный исторический материал, и уже из-за одного этого — чисто рабочего — своего назначения она должна всячески приветствоваться.

е) Наконец, интересен и последний вопрос: что же дальше следует за этими историческими категориями и где вообще конец диалектического процесса истории? На этот вопрос едва ли можно ответить средствами одной диалектики. Нужно иметь опыт соответствующей культуры, чтобы ее фиксировать диалектически. Не мудрено, что обычно диалектики истории подводили всю историю человечества к себе, считая себя наивысшим пунктом и даже кончая со-

бою эту историю. Так поступал Гегель, так поступал и Маркс. Но иначе и вообще нельзя поступать. Последняя эпоха в истории, конечно, всегда есть — в диалектическом смысле — наивысшая. Сейчас мы знаем — по крайней мере относительно своей страны,— что последним и потому наиболее совершенным продуктом истории является коммунизм. Им мы и кончаем свою историю, к нему и должна нас подвести наша историческая диалектика. Если же у нас появилась бы даже не самая культура, а только еще опыт какой-нибудь новой культуры, то, несомненно, мы применили бы диалектический метод и к этому, и наша историческая схема обогатилась бы еще какой-нибудь новой категорией. Сейчас, однако, страна не имеет такого опыта, и потому бесполезно ставить вопрос о его диалектическом понимании и обосновании.

Хороший обзор главнейшей историко-эстетической литературы — у *E. Bergmann*, Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie. Ein Forschungsbereich. Lpz., 1914, а специально искусствоведческой (правда, только до XIX в.) — у *Jul. Schlosser*, Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, 1924 (обоими этими руководствами пользуется и автор курса). После 1914 г. периодические систематические обзоры всей выходящей литературы по эстетике (включая и историю эстетики) можно найти в журнале Дессуара «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft».

Докантовская эстетика представлена в известной Зульцеровой энциклопедии — *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Lpz., 1771—1774. 1792—1794, с доб. Blankenburg'a, 1796—1798, с прибавл. Dyk и Schätz, 1792—1808 (на основе Баумгартен-Мейеровской школы). Первая история эстетики — *Koller J.* Entwurf zur Geschichte und Literatur der Ästhetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit. Regensb., 1799, 107 стр. Немецкие идеалисты (Зольгер, Шлейермахер, Гегель, Фр. Фишер) вообще часто касаются исторических вопросов, из них особенно ценный обзор — у *K. H. L. Pölitz*, Ästhetik. Lpz., 1807, I 55—106. Более обширные сводки, уже в современном смысле слова (в хронологическом порядке): *Zimmermann R.* Geschichte der Ästhetik als philos. Wissenschaft. Wien, 1858; *Kuhn A.* D. Idee d. Schönen in ihrer Entwickl. bei d. Alten bis in unsere Tage. Berl., 1865 [2]; *Lotze H.* Geschichte d. Ästhetik in Deutschland. Münch., 1868 [1]. Lpz., 1913 [2]; *Her-*

mann C. Die Ästh. in ihrer Gesch. und als wissenschaftliches System. Lpz., 1876, 262 стр.; *Neudecker G.* Studien zur Geschichte der deutsch. Ästhet. seit Kant. Würzb., 1878, 136 стр.; *Schassler M.* Kritische Geschichte d. Ästh. Berl., 1878. I—II Bd, 1218 стр.; *Hartmann Ed. v.* Deutsche Ästh. seit Kant. Lpz., 1886; *Stein H. v.* Entstehung der neueren Ästh. Lpz., 1886; *Sommer Rob.* Grundzüge einer Gesch. d. deutschen Psychologie u. Ästh., von Wolf—Baumgarten bis Kant—Schiller. Würzb., 1892, 442 стр.; *Braitmaier Fr.* Gesch. d. poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfels, I—II. 1888; *Kuntz W.* Beitrage zur Entstehungsgesch. der neueren Ästhetik. Berl., 1899. Würzb. Diss. 55 стр. Прекрасные установки для углубленного понимания типов эстетики — в небольшой работе *E. Panofsky*, «Idea». Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie. Lpz.— Berl., 1924 (Studien der Bibliothek Marburg. Hrsb. v. Fr. Saxl).

Во Франции небольшие исторические экскурсы у *V. Cousin*, Du vrai, du beau et du bien. Par., 1857 [6], и у Pictet. Du beau dans la nature, l'art et la poesie. Par., 1856, 119—160; более обширно — у *Ch. Leveque.* La science du Beau. Par., 1862. II 311—570. В Бельгии — *Fierens-Gevaert.* L'histoire de l'ésthétique (Rev. de l'instruction publ. en Belgique, 1905, 48, 8—20). В Англии — *Knight W.* The Philosophy of the Beautiful, being Outlines of the History of Aesthetics. Lond., 1895, 288 стр.; *Bosanquet B.* A History of Aesthetics. Lond., 1892 [1], 1922 [2]. В Америке — *Mills Gayley* and *Fr. Newton Scott.* An introduction to the methods and materials at literary criticism. The bases in Aesthetics and Poeitics. Boston, 1899. В Италии — *Croce B.* Estetica. Bari., 1909. Нем. пер.: Ästh. als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Deutsch v. K. Federn. Lpz., 1905. *Его же* — G. Vico, Der erste Entdecker d. ästhet. Wissenschaft (Zschr. Flegrea, Neapol. Apr. 1901). В Испании — *Menendez y Pelayo.* Historia de las estéticas en Espana. Madrid, 1890—1901 [2], 5 томов. В Венгрии — *Bela Janosis.* As aesthetika története (история эстетики в изд. Венгерской Акад. н., 1899—1901).

Амфитеатров А. Исторический обзор учений о красоте и искусстве. Вера и Ра⟨зум⟩. 1889, № 15, 17, 19, 23, 24; 1890, № 2 и 6. И отдельный оттиск всего сочинения под тем же названием. Харьков, 1890.

Самсонов Н. В. История эстетических учений. Лито-

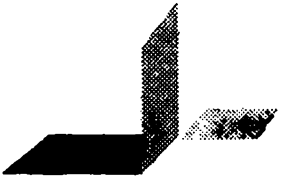
графированный курс, читанный на Моск. Высш. Женск. Курсах в 1912/13 уч. году. I — III.

Миронов А. М. История эстетических учений. Каз., 1913.

Аничков Е. Очерк развития эстетических учений. Вопросы теории и психологии творчества. VI 1. Харьков, 1915.

Зивельчинская Л. Я. Опыт марксистского анализа истории эстетики. М., 1928.

МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ ЛОГИКИ



ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая работа состоит из нескольких очерков, писавшихся в разное время и по разным поводам и читавшихся в свое время в виде докладов в Государственной академии художественных наук и в Государственном институте музыкальной науки. Первый очерк был составлен еще в 1920—1921 гг., второй — в 1924 г., третий и четвертый — в 1925 г. За шесть лет, прошедших со времени написания первого очерка, взгляды мои во многом изменились, хотя и без существенных перемен. И теперь я стал бы музыкальную эстетику излагать иначе, потому что и предлагаемые здесь очерки также не есть единая цельная система, но ряд самостоятельных изложений, трактующих предмет каждый раз заново, в параллель к предыдущим очеркам. Думается, что это вполне позволительно для столь молодой науки, как музыкальная эстетика, хотя бы для меня тут многое и представляло уже только исторический интерес.

А. Лосев

Москва. 25 ноября н. с. 1926 г.

I

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ АБСОЛЮТНОЙ, ИЛИ ЧИСТОЙ, МУЗЫКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АБСТРАКТНО-ЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ [1]

А. СНЯТИЕ КАТЕГОРИЙ РАССУДКА

Чистая феноменология и в особенности диалектика могут быть усвоены лишь в результате особой культуры ума. Попробуем поэтому сначала освоиться со всей чистотой феноменолого-диалектической природы музыки на основании схем и конструкций, близких всякому и не-феноменологическому, не-диалектическому уму. Возьмем какую-нибудь не-феноменологическую и не-диалектическую систему категорий рассудка, конечно по возможности наиболее полную, и попробуем посмотреть, что такое музыка с точки зрения этой системы. Разумеется, поступать так мы можем только при условии фиксирования подлинного эйдоса музыки и при условии хотя бы и не систематического его конструирования. Но все-таки это фиксирование и это конструирование будет происходить у нас не для специфически и самостоятельно существующего эйдоса музыки как такового, но для той его стороны, по которой он сравнивается с *абстрактно-логическим предметом вообще*. Мы берем мир математического естествознания с его необходимыми категориями и берем музыку с *ее* категориями и — сравниваем. Исследование, преследующее только лишь цели сравнения и конструирующее предмет только лишь с точки зрения его сравнительной данности, разумеется, не есть полное исследование. Но мы должны сначала научиться видеть музыку в мысли, а потом уже дадим всю систематику ее специфической предметности.

Итак, что такое музыка в своем эйдосе — в отличие от окружающего нас пространственно-временного, механического мира?

Музыка, рассматриваемая в эйдосе, уже есть нечто вне-пространственное. Однако не это, конечно, характерно для музыки в специальном смысле. Вообще все, в том числе и пространственный предмет, раз он рассматривается в эйдосе, есть тем самым нечто вне-пространственное.

Этот стол, как предмет физического мира, занимает пространство и состоит из отдельных частей, но, рассматриваемый в своем понятии, в своей сущности, в эйдосе, он не состоит из частей, а есть нечто простое и вне-пространственное. Поэтому вне-пространственная эйдетичность музыки не есть что-нибудь для нее специфически-характерное. Важнее другое. Эйдос стола, будучи вне-пространственным, есть все же эйдос пространственного предмета. *Есть ли эйдос музыкального бытия также эйдос пространственных предметов? Музыкальное бытие есть ли бытие физическое?* Тождественны ли эйдосы бытия музыкального и бытия физического?

Так, на пороге феноменологии музыкального бытия мы встречаемся с проблемой лже-музыкальных феноменов.

1. К ВОПРОСУ О ЛЖЕ-МУЗЫКАЛЬНЫХ ФЕНОМЕНАХ

1. Реальное явление музыки возможно лишь благодаря воздуху и колебаниям воздушных волн. Есть ли это *физическое* основание музыки ее истинный и подлинный феномен? Нет, не есть. Слушая музыку, мы слышим отнюдь не воздух и не колебания воздушных волн. Если бы мы не учились физике, то мы бы и не знали, что звук порождается особыми воздушными волнами. Колебание воздуха не есть объективное основание музыки. Слушая увертюру Рихарда Вагнера к «Тангейзеру», мы вовсе не думаем в это время, что вначале ее звуковые волны имеют одну форму, а в конце — другую, а если и думаем, то, конечно, тогда мы уже не слушаем музыку «Тангейзера», а слушаем научный физический анализ каких-то звуковых волн вообще. Разумеется, можно сколько угодно изучать физическое основание музыки. Но это будет физика, химия, механика, физиология или какая-нибудь другая наука о материи, но ни в коем случае не наука о музыке. *Воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой,* как не имеют никакого отношения к эстетическому впечатлению от картины живописца анализ химического состава тех красок, которыми живописец в данном случае воспользовался.

2. Реальное явление музыки невозможно, далее, без *физиологических* процессов, возникающих в результате воздействия звуковых волн на нервную систему человека. Есть ли это *физиологическое основание* музыки ее истин-

ное бытие? Нет, не есть. И опять — потому, что в музыке мы ничего не воспринимаем такого, что хоть отчасти бы указывало на процессы в нервной системе. Ни своего слухового аппарата, ни процессов в мозгу мы не видим и не слышим и никакого знания о них в моменты слушания музыки не имеем. Это — научные понятия, почерпнутые нами из книг или лабораторий, *и они ровно никакого отношения к истинному феномену музыки не имеют*. Тот, кто стал бы говорить, что физиологический процесс и есть истинный феномен музыки, тот должен был бы доказать или показать, что, слушая фугу Баха, мы слышим именно то, как воздушные волны такой-то формы и величины ударяют в нашу барабанную перепонку, как при этом начинает действовать Кортиев орган или основная перепонка, как возникают процессы разложения и соединения в нервных тканях и центрах, и притом какие именно процессы, т. е. какой формы, величины, силы и т. д. Об этом точно сказать, вероятно, не возьмется даже ученый-физиолог. А мы почему-то ясно и отчетливо воспринимаемое музыкальное бытие должны сводить на эти неустойчивые и неясные гипотезы о тончайших [1*] процессах, происходящих в нервной системе. Физиологические процессы музыкального восприятия — лже-музыкальный феномен, хотя и в натуралистическом смысле необходимый. Ведь также и в математике пришлось бы вместо анализа отношений, царствующих в математическом бытии, и построения соответствующих аксиом, теорем и пр. изучать физиологические процессы, происходящие в мозгу математика, когда он доказывает свою теорему или решает задачу. Бытие числа в арифметике и пространства в геометрии совершенно не находится ни в какой связи с физиологией восприятия числа и пространства. Это — особое математическое бытие, в котором царствуют свои особые законы. Так же и в музыке.

3. Наконец, реальное явление музыки немыслимо и без процессов *психических*. Есть ли *психологические* основания музыки — ее подлинный феномен, ее подлинное бытие? Нет, не есть. Представим себе, что мы сидим на концерте после целого дня тяжелой умственной работы. Мы устали и плохо воспринимаем давно знакомую и любимую вещь. Что это — подлинный феномен музыки? Симфония, услышанная мною в состоянии усталости и потому поверхностно воспринятая, есть действительно поверхностная симфония? Или еще так. Я, скажем, патриот. Услыхавши му-

зыку, близко напоминающую мне напевы родного народа, я пережил ее гораздо сильнее и ярче, чем мой сосед. Значит ли это, что прослушанная мною музыка действительно ярка и сильна? Конечно, для оценки эстетической яркости и силы нужны другие критерии, хотя и нельзя спорить о том, что самое функционирование этих критериев невозможно без наличия бытия психического. Феноменология музыки не есть психология музыки, ибо в таком случае ей пришлось бы исследовать все те разнообразные законы, которые управляют нашей психикой в явлениях ассоциаций, апперцепций, внимания, эмоций и т. д. и т. д. А феноменология как раз не исследует конкретных hic et nunc [2*] и не связывает их в отвлеченные законы, но фиксирует каждое hic et nunc в его сущной природе.

4. Весь физико-физиолого-психологический антураж музыки может рассматриваться и в совершенно общей форме, независимо от тех различий, которые существуют между физическим, физиологическим и психологическим бытием.

а) Законы физико-физиолого-психологические совершенно одинаковы как для музыки, так и для всех прочих областей. Законы акустики в принципе совершенно одинаковы и для музыкального произведения, и просто для звуковых ощущений, ничего общего с музыкой не имеющих. Психологические законы равным образом ничего не дают особенного, что отличало бы музыкальное переживание от всякого иного переживания. *Разница между музыкальным и не-музыкальным переживанием не есть разница психологическая, как она не есть и разница физическая и физиологическая.* Те наблюдения в психологии, которые заменяют собой точные научные законы, напр., относительно ассоциаций, апперцепции, внимания и т. д. и т. д.,— все это имеет совершенно одинаковое значение и для музыки и для живописи, и для эстетического и для не-эстетического переживания. Современная психология и эстетика обломала много перьев, стремясь построить разнообразные психологические теории «вчувствования», «внутреннего подражания», «ассоциативного фактора» и пр., и ни одна из этих теорий не смогла даже отдаленно прикоснуться к подлинно эстетическому феномену искусства, так как «вчувствование» есть в любом эстетическом, как и не-эстетическом, переживании, «внутреннее подражание», «мимика» есть и в отношении искусства, и в отно-

шении любого познаваемого и воспринимаемого объекта и пр. Где же то *специфическое*, чем эстетические переживания отличаются от не-эстетического и — в сфере эстетического — музыкальное от живописного, поэтического и т. д.? *Психологически* эти все переживания не отличаются друг от друга. И те ученые, которые строят физические, физиологические и психологические теории музыки, занимаются не теорией *музыки*, а просто физикой, физиологией и психологией. И они не имеют никакого права считать себя теоретиками *музыки*, не имеют никакого отношения к музыке как таковой. С таким же успехом они могут считать себя теоретиками пищеварения или потовыделения, потому что то и другое, будучи дано в переживании, подчиняется тем же самым психологическим законам апперцепции, ассоциации, внимания, памяти и т. д. Если есть тут какая-нибудь разница, то не в психическом переживании как таковом, а в самом предмете, к которому психическое переживание относится, т. е. разница тут не психологическая.

b) Однако предположим, что существуют особые специфически музыкальные законы в акустике, в физиологии, в психологии и т. д. Предположим, что когда человек слушает музыку, то его слуховой аппарат действует совершенно особенно, совершенно несравнимо с своими функциями во вне-музыкальных областях, и положим, что законы этого специфически музыкального действия слухового аппарата совершенно ясно и точно *физиологически* формулированы, так что не остается ни малейшего сомнения в совершенно особой *физиологической* специфичности этих законов. Что это нам даст для определения истинного феномена музыки? Если даже такие специфические законы существуют — в физике ли, в физиологии или в психологии,— то и тут нет никаких сомнений, что *музыка по своему эйдосу, т. е. по своему специфическому смыслу, никакого отношения к этим законам не имеет*. Положим, что для пахучести роз требуется особое унавоживание почвы, на которой растут розы. Положим, что запах роз *причинно зависит* от степени и качества унавоживания почвы. Значит ли это, что запах роз должен быть запахом навоза? В психологии и в эстетике все время твердят о том, что музыка, ее характер, свойства, воздействие всецело зависят от тех физических, физиологических и психологических законов, которыми они управляются. Я совершенно, конечно, не спорю против этого. Да, конечно, музыка *причинно, фак-*

тически зависит от законов физики, физиологии и психологии, и специальное действие ее зависит от специальной ситуации в каждой из этих трех областей. Но, несмотря ни на какую специфичность закона или даже ситуации в области физической, физиологической или психологической, подлинный феномен музыки никакого отношения не имеет к этим законам или ситуациям. Раз навсегда мы должны запомнить: обсуждение предмета по его *смыслу* ни в какой мере не зависит от обсуждения его по его *факту*, т. е. по его *происхождению*, по его *причинным связям*, хотя реально, фактически смысл можно иметь только при помощи фактов и их наблюдения. Вообразите, напр., что я — философ. Чтобы стать философом, я должен был прежде всего родиться. Моя философия *причинно и фактически* зависит от факта моего рождения. Но чтобы мне родиться на свет, акушерка должна была быть около моей матери и разными своими средствами и приемами помогать мне родиться на свет и облегчать состояние моей матери. Моя философия, следовательно, *причинно и фактически* зависит от действий акушерки. Мало того. Особенности моего философствования *причинно и фактически* зависят как от многого другого, так, в частности и прежде всего, от особенности действий акушерки при моем появлении на свет. Вообразите, напр., что получилось бы, если бы меня, новорожденного младенца, уронили бы на пол и повредили бы мой мозг. Вероятно, я философствовал не так бы, как философствую сейчас, а может быть, и совсем даже не философствовал бы. И если бы кто-нибудь спросил обо мне: «почему этот субъект вырос душевнобольным?» — то были бы совершенно вправе ответить: «*потому что* его уронили маленьким на пол». Теперь я и спрошу: значит ли все это, что моя философия есть гинекология и мои философские методы суть методы гинекологические? Насколько мне известно, едва ли это так. А между тем моя философия несомненно зависит от гинекологической обстановки и условий моего рождения. Так и в области музыки. Как бы ученые разнообразных толков ни кричали в исступлении о том, что «без физических законов не было бы и самой музыки», что «если бы у вас не было ушей, то для вас не было бы и никакой музыки», что «если бы не было переживаний музыки, то вся музыка была бы в виде печатных нот и, следовательно, не имела бы никакого реального существования»,— все это — только ослепление стихией фактичности и тот

материализм, который давно уже получил справедливую критику со стороны диалектиков. Это полная неспособность понять существо музыки, полная немузыкальность восприятия музыки. *Смысл музыки, т. е. ее подлинный явленный лик, ее подлинный феномен, никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими.*

c) Однако попробуем уступить и здесь. Предположим, что физические явления не только специфичны для музыкальной сферы, но что они входят также и в эйдос музыки, не только в ее факт. И эта наша уступка ни к чему не привела бы. В самом деле, что такое воздушные волны, действующие на нашу барабанную перепонку? В чем их собственный *эйдос*? Если бы мы обладали достаточно тонкими органами чувств, мы *увидели* бы воздушные *волны* — той же формы, как это рисуют в руководствах по физике, но лишь в соответственно измененном размере. Эйдосом *физического* явления звука была бы эта *чисто оптическая* картина колеблющейся среды. Пусть к этому мы прибавили бы еще воздействие этих воздушных волн на барабанную перепонку со всеми последующими явлениями в ухе, вплоть до химических явлений в соответствующем мозговом центре. Допустим, что все это известно с абсолютной детализацией. И что же? Обладая соответствующим органом зрения, мы *видели* бы и волны, и их действие в черепе воспринимающего. Была бы *чисто оптическая* картина, имеющая определенную форму, вид, *эйдос*, смысл. Теперь и спрашивается: какое же отношение *этот* — чисто оптический — смысл и эйдос имеет к смыслу и эйдосу *музыки*? Где тут музыка? Можно ли, *видя это*, воспринимать музыку? И какая вообще связь между тем и этим? На все эти вопросы не может быть никакого ответа. Ясно и младенцу, не ослепленному «научными» предрассудками, что физические и физиологические явления по своему *смыслу* не имеют ни малейшей связи с музыкой по *ее* смыслу. Истинный феномен музыки лежит вне физики и физиологии, хотя причинно и реально и невозможен без них.

d) Но вот уже несколько затемняется вопрос, когда выдвигают психологию. Говорят, музыка, конечно, не изображает физических или физиологических явлений, но она изображает *психические* явления и сама есть всецело *психическое* явление. 1. Тут надо прежде всего разграничить вопрос о существе музыки и вопрос о характере изобра-

жаемого ею предмета. Это два совершенно различных вопроса. Музыка, конечно, *может* изображать душевные явления и даже очень часто только этим и занята. Но во-первых, предмет ее гораздо шире, она изображает все что угодно, а во-вторых, наделение музыки способностью изображать душевные движения отнюдь не есть психологизация самой музыки. Печатный значок «3» «изображает», что взято три единицы, и это еще не значит, что печатный значок «3» есть психическое явление. Картина изображает сельский пейзаж: это не значит, что «изображение» этого есть для картины ее психическое состояние. Картина ведь даже и не одушевлена, не говоря уж о присущей ей психике. Итак, музыка *может* изображать психические движения, но это ничего не говорит на ту тему, что сама музыка есть явление всецело психическое. 2. Наряду с этим музыка содержит в себе столько разнообразных свойств, что ее именно нельзя считать бытием психическим. Психический поток беспорядочен и мутен; он все время несется вперед, и форма протекания его в высшей степени случайна. Музыка, наоборот, известна нам лишь в стройнейших и законченных музыкальных образах, и, о какой бы бесформенности и хаосе она ни говорила, все же сама она дана в строжайшей форме, и иначе нельзя было бы и говорить об *искусстве* музыки. В музыкальном произведении есть свой, своеобразный образ, намеренный и законченно выполненный, в то время как психический поток вовсе не обязан иметь такую стройность, симметрию, намеренную оформленность и т. д. 3. Далее, музыкальное бытие есть бытие *эстетическое*. Как бы мы сейчас ни определяли существо эстетического, ясно, что психическое бытие не есть по одному тому, что оно — психическое, уже *и* эстетическое. Эстетическое бытие есть бытие некоторой особой формы предмета, и вот этой-то формы, или эстетического образа, и не содержит в себе психический поток переживания, хотя и может с ним соединиться. Если музыка есть всецело психика, то вся психика — искусство, и всякий мой акт — произведение искусства, и сам я — искусство. Эта нелепость — логический вывод из психологизации музыки. Остается признать, что *музыка совершенно отлична от психики и стихия ее — не психическая стихия*, хотя реально воспринять музыку можно только психически, т. е. нужна психика, и притом здоровая психика. То, что превращает психический процесс в музыкальный, психику в му-

зыку, само уже не есть просто психика, как не есть ни физика, ни физиология.

е) Можно и вообще поставить такую дилемму для всякого, кто подлинный феномен музыки увидал бы в физико-физиолого-психологических областях. Или он должен показать, *где* в музыкальном произведении дается в непосредственном восприятии картина физического, физиологического и психологического факта, или же он должен признать, что вся физическая материя есть музыка, вся физиологическая картина слышания и вся вообще физиология есть музыка, вся психика с ее мыслями, чувствами и т. д. есть музыка. Первое никто не может выполнить по одному тому, что музыка никакого отношения к вещам не имеет; иначе эти физические вещи мы давно бы в ней и увидали, раз здесь идет речь только о непосредственных восприятиях. Второе же настолько фантастично, что только «научный позитивизм» и способен на такую фантастику. Прочие точки зрения скромнее, и они не могут верить в эту фантастическую религию и обожествление физики, физиологии и психологии, в которой идолопоклонствует «научный позитивизм», вне здравого смысла и диалектики.

f) Есть еще одно соображение — уже чисто формально-логического свойства,— которое запрещает отождествлять музыку с бытием физическим, физиологическим, психологическим и вообще метафизически-натуралистическим. Всякое такое бытие есть бытие неизменно *становящееся, наступающее.* Оно неудержимо меняется и течет. В нем нет ничего устойчивого и оформленного. Можно ли *мыслить* такое бытие? Если мы действительно представим себе, что психические процессы все время текут, причем в последующем моменте ничего не остается от того, что было в предыдущем, то можно ли эти моменты связывать общим понятием и общим именем? Каждый переживает данную симфонию по-своему, да и переживание у каждого равным образом непостоянно и неустойчиво. Можно ли при таком воззрении говорить, что *одна и та же* симфония переживается каждым по-разному? Если данная симфония есть явление всецело психическое и субъективное и, значит, существует лишь во время слушания ее, а слушание и слышание — бесконечно разнообразно, неустойчиво и зависит от тысячи случайностей, то где же сама-то симфония, где то, что творил композитор? Композитор умер, остались лишь печатные знаки от его творчества, которые, конечно,

еще не есть музыка,— где же сохраняется самая симфония? Ее нет. Есть только психические переживания ее. Можно ли это мыслить? Можно ли допустить, что предмет *только* меняется? Нет, никакой предмет не может *только* меняться. Если он подлинно меняется и существует, он должен еще и сохранять некоторый неизменный образ. Так, старик не похож на того младенца, которым он был при появлении на свет, но это — *один и тот же* человек, хотя и все время менявшийся. Таким образом, всякое изменение предмета предполагает и его идеальную неизменность. Только тогда и можно говорить, что во все моменты времени перед нами один и тот же, но меняющийся предмет. Иначе — в каждый новый момент времени все новый и новый предмет, и не может быть для этих многих предметов одного понятия и одного имени; это — совершенно *разные* предметы. Потому и психическое бытие не может быть *только* текучим, только изменчивым; своей изменчивостью оно указует на неменяющийся идеальный предмет. И музыкальное переживание в психике самой своей текучестью и многообразием указывает на некоторый неподвижный идеально-музыкальный предмет. Любое музыкальное произведение таит в себе такой эйдетический предмет, который уж не зависит от того, жив или умер композитор, хорошо ли, плохо ли воспринимается данное произведение и даже воспринимается ли. Анализом такого идеально-музыкального предмета и занята феноменология. Поэтому музыка не есть психическое бытие и феноменология не есть психология, и этого требует как раз самая текучесть и бесконечное разнообразие фактически наблюдаемых переживаний и физических свойств музыки.

g) Понять совершенную независимость музыкального феномена от натуралистически-метафизического бытия мешает, главным образом, обывательская некритичность в употреблении понятий субъекта и объекта. Обыватель мыслит натуралистически объект — как физические «волны», субъект — как уши и мозг, музыку — как результат «действия» такого «объекта» на «субъект». Все это ужасающая пошлость и философское невежество, изобличающее полное непричастие к философским методам мысли. Такое популярно-пошлое понимание «субъекта» и «объекта» должно пройти через горнило строжайшего философского анализа, прежде чем фигурировать в числе руко-

водящих точек зрения исследования. Во-первых, совершенно неверно, что в музыке мы воспринимаем какие-то «волны». Какие это «волны», кто и когда их воспринимает? Тысячи человек творили и воспринимали музыку, не имея ни малейшего понятия об этих «волнах» или имея тусклое и неясное понятие, почти совсем забытое со времени школьных лет. Воспринимаем мы не самые «волны», хотя и не без «волн». Но во-вторых, и субъект, воспринимающий музыку, ничего общего не имеет ни с ухом, ни с мозгом. Не ухо воспринимает музыку, а — человеческое «я» при посредстве уха. Ухо — орган и инструмент, а не субъект восприятия. Итак, в *т. н. восприятии музыки*, как и во всяком восприятии, *не-физический субъект воспринимает не-физический объект*, хотя физическое восприятие невозможно без «волн» и «ушей». И потому подсовывание всяких физических и физиологических фактов есть ужасающее обезличение музыкального искусства и внесение обывательской пошлости в сферу, где должен царить только критический ум. *Однако наше утверждение не-физического субъекта и объекта легко исказить, представивши их в виде некоторых м е т а ф и з и ч е с к и х данностей, вступающих друг с другом в причинное взаимоотношение.* Феноменология одинаково должна бороться с этим. Совершенно не важно, *как* представляется факт, физически ли, метафизически ли. Пусть даже само божественное бытие представляется в виде действующей в натуралистическом смысле причины — все равно и тогда феноменология будет видеть свой предмет не в фактах, но в смыслах. Поэтому истинный феномен музыки конструируется вне этих фактичностей, божественных, человеческих или диавольских, мистических, позитивистических и т. д. Важен смысл и данность в идеальном сознании, в интеллигенции, а не факт как таковой; и если мы будем метафизически натурализовать и самый смысл, интеллигенцию, идеальное сознание и представлять в виде некоторой универсальной вещи или существа, то нам никогда не выбраться в царство чистой феноменологии и диалектики и никогда не описать подлинного музыкального феномена. «Сознание» и «бытие» не просто тождественны. Они — *едины*, а стало быть, и как-то различны. Это — аксиома диалектики.

5. Необходимо, наконец, при описании подлинного музыкального феномена остаться на независимой философской позиции и в отношении к вышеупомянутой проблеме

необезличения музыки. Мы сказали, что люди, видящие сущность музыки в физико-физиолого-психологических явлениях, обезличивают искусство, заменяя его мертвым и обезображенным трупом без души и сознания. Легко впасть в прямую противоположность этому и начать поэтически и художественно изображать в словах сущность отдельных музыкальных произведений. Конечно, это может быть подлинным описанием подлинного музыкального феномена, вернее, музыкальных феноменов; и если оно сделано правильно, т. е. если художественный критик верно отразил художественную суть музыкального произведения, им следует дорожить и руководствоваться. *Но художественное воспроизведение музыки в слове не есть феноменологическое узрение в понятии.* Будем помнить, что феноменология, хотя она в данном случае и говорит о художественных образах, сама не состоит из художественных образов и не оперирует ими. *Она ставит своею задачею конструкцию живого музыкального предмета в сознании,* пользуясь при этом описании и конструировании исключительно отвлеченными понятиями, а не художественными образами. Сам эйдос — не есть отвлеченное понятие, но понятие этого неотвлеченного, живого лика предмета есть отвлеченное понятие, и только им мы тут и должны оперировать. Мне уж много раз возражали, что я, протестуя против обезличения искусства в физике, физиологии и психологии, сам обезличиваю музыку в своей феноменолого-диалектической эстетике. На это я могу сказать только то, что обезличение заключается вовсе не в том, что о живом предмете говорят отвлеченными понятиями, а в том, что отвлеченные понятия говорят о мертвом и изуродованном предмете. Предмет жив и должен оставаться живым. Отвлеченные понятия анализируют его, все время не спуская глаз с его живого лика и неустанно стремясь дать в *мысли* отвлеченную картину того, что *живо* само по себе в качестве живого непосредственно воспринимается. Это и есть задача философии, и тут нет обезличения. Последнее начинается тогда, когда отвлеченные понятия принимаются не в качестве отвлеченной конструкции, но *когда они метафизически и натуралистически гипостазируются в виде вещей, заменяя собой живой лик предмета.* Так именно поступают физики, физиологи и психологи в музыке. Найдя кое-какие свои «законы», они прямо представляют их в качестве каких-то фактов и вещей, гипостазируя понятия ма-

терии, воздуха, волн, переживания и т. д. и не видя за этим подлинного живого лика музыки. Феноменологическая эстетика, давая отвлеченную картину живой музыки, оставляет живую музыку и живое восприятие ее нетронутыми и только говорит: такова музыка, конструированная в понятиях. Из того, что я конструировал музыку в понятиях, не следует, что тем самым уничтожена живая музыка. Ведь никто и не идет на концерт, чтобы воспринимать «музыку, конструированную в понятиях». Такая музыка нужна только философу, да и ему только тогда, когда он не на концерте.

Но — довольно о лже-музыкальных феноменах. Кто прикоснулся к феноменологии хоть немного, тот сам найдет еще массу аргументов против физико-физиолого-психологического засилья в эстетике. Для того же, кому не ясно самое феноменологическое узрение, дальнейшая аргументация бесполезна, и ему я посоветовал бы прекратить чтение моей книги на этом же месте [2].

Что же такое, наконец, подлинно-реальный феномен музыки?

2. ПОДЛИННО-РЕАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН МУЗЫКИ (ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА)

1. Ясно прежде всего, что этот феномен *вне-пространствен*. Эйдос музыкального бытия есть эйдос вне-пространственного бытия. Я уже не раз подчеркивал, что это утверждение не имеет ничего общего с абстрактной метафизикой. Но попробуем вдуматься в эту вне-пространственность, и мы сразу заметим все чудовищное своеобразие мира музыкального бытия.

Если нет пространства, то, значит, нет и пространственных предметов. Если нет пространственных предметов, то нет и никаких категорий, которые ими управляют. Нет ни тяжести, ни веса, ни тех или других состояний предметов. Отсутствует всякое физическое определение предметов. В музыкальном бытии нет предмета, к которому можно было бы обратиться, который можно было бы назвать. Это с точки зрения пространственного предмета — абсолютная пустота, слышимое ничто.

2. Но быть может, в чистом музыкальном бытии мы слышим какие-нибудь *вне-пространственные* оформления? Ведь *число* есть нечто вне-пространственное; однако это —

оформленность. Любое логическое *понятие* — не занимает места; однако это — абсолютно-оформленное единство. Не найдем ли мы в музыке каких-нибудь вне-пространственных оформлений?

Разумеется, всякое музыкальное произведение, как произведение искусства, имеет свою художественную форму, и в этом смысле музыкальное бытие не может не быть оформленным бытием, ибо тогда это было бы случайным скоплением звуков, никакого отношения к искусству не имеющим. Наш вопрос, однако, другой. Конечно, чтобы создать математику, понадобилось человеческое творчество и форма, в которую облечены математические связи и отношения. Но что такое самое-то бытие, оперируя над которым математик создает свою математику? Конечно, созданные им теоремы не есть нечто извне прившедшее в математическое бытие, и потому реальная музыка не есть нечто извне прившедшее в музыкальное бытие. Теорема есть как бы опознанное устройство (или его момент) бытия математического. И наш вопрос об оформлении в музыке вовсе не есть желание разъединить *бытие* музыкальное от *творчества* музыкального. Это не значит, что есть какое-то отдельное музыкальное бытие и что художник делает из него музыкальную пьесу, как рабочий из глины — сосуд. Нет, есть одно и единое музыкальное бытие, которое есть, во-первых, бытие, а во-вторых, эстетическое, т. е. в данном случае музыкальное, бытие. И в целях анализа, как сказано выше, полезно говорить о нем сначала как о бытии, а потом как об эстетическом бытии. Так вот, наш вопрос об оформлении в музыке и относится к чистому музыкальному бытию как к *бытию*. Музыкальное бытие, как искусство, не может не быть оформлено. Но музыкальное бытие как *бытие* есть ли некая форма, состоит ли из ряда оформлений и связи их между собой? Ведь форма искусства не обязательно должна воплощать что-то оформленное. В форму искусства можно воплотить и нечто совершенно бесформенное, до конца хаотическое.

3. *Чистое музыкальное бытие и есть эта предельная бесформенность и хаотичность.* Здесь отсутствует не только пространственное оформление, отъединение одного пространственного предмета от другого. Здесь отсутствует и всякое иное оформление. Здесь нет никаких идеальных единств, которые бы противостояли хаотическому и бесформенному множеству. В этом, если угодно злоупот-

ребить неопределенным термином,— *форма* музыки, т. е. форма хаоса.

С этой точки зрения особого внимания заслуживает та особая *слитность* звуков, которая сопровождает музыку. Сумма звуков всегда в музыке нечто неизмеримо большее, чем фактически присутствующие в этой сумме слагаемые. Кроме того, музыка неизменно движется и течет, меняется. Один звук как бы проникается другим и слитно с ним проникает в третий. *Множество звуков*, составляющих музыкальное произведение, *воспринимается как нечто цельное и простое, как нечто в то же время текуче-бесформенное.* Это — подвижное единство в слитости, текучая цельность во множестве. Это — всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов, *всех возможных предметов.* Оттого музыка способна вызывать слезы — неизвестно по поводу какого предмета; способна вызывать отвагу и мужество — неизвестно для кого и для чего; способна внушать благоговение — неизвестно к кому. Здесь слито все, но слито в своей какой-то нерасчленимой бытийственной сущности. Любой предмет — в музыке, и в то же время — никакой. Можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить эти предметы.

Итак, чистое музыкальное бытие есть 1) вне-пространственное бытие; 2) за пределами пространства оно продолжает избегать всякого оформления и есть бытие хаотическое и бесформенное; 3) оно есть последняя слитость и как бы предельная водвинутость одного предмета в другой; оно есть их нерасчленимое воссоединенно-множественное единство. Ко всему этому необходимо прибавить то, что это бесформенное множество-единство непрерывно *движется, стремится, влечется.* Есть сплошной и непрекращающийся *процесс* в этом бесформенном бытии. Музыка вся в каком-то времени, вся стремится. Нет стоячей и твердой музыки. Это сплошная неуловимость и в то же время всеприсутствие, в каждый момент присутствие. Динамизм и неустойчивость, непрерывное *изменение* — основная характеристика этого сплошного, мятущегося единства-множества. Таково это 4) свойство — сплошная процессуальность и динамизм музыкального бытия.

4. Можно дать еще более короткую феноменологическую формулу чистого музыкального бытия. Слитость всего во всем, исчезновение всех противоположностей (наши только что названные три первые свойства) есть, очевидно,

то, что можно назвать coincidentia oppositorum [3*], понимая под этим здесь пока натуралистическое слияние всего во всем. Четвертое свойство, указывая на изменчивость и сплошной динамизм музыкального бытия при условии всеобщей слитости, дает, как видно, некое уничтожение моментов прошлого и будущего, так как то и другое констатируется как убыль, недостаток или ожидание бытия, а здесь — всеприсутствие и отсутствие исчезновения. Это значит, что перед нами течение времени — без перехода в прошлое. Музыкальное произведение — длительное настоящее, без ухода в прошлое, ибо каждая слышимая в нем деталь не дана сама по себе, но — лишь в органическом сращении со всеми другими деталями этого произведения, во внутреннем с ними взаимопроникновении. Все музыкальное произведение есть сплошное *настоящее*, без ухода в прошлое, изменение с присутствием изменившегося. Соединяя эту черту с теми тремя, получаем такую первоначальную и — пока необходимо общую и широкую — характеристику чистого музыкального бытия: это — coincidentia oppositorum, *слияние противоположностей, данное как длительно-изменчивое настоящее.*

5. Мы начинаем с аналогии с пространственно-временным миром. Разумеется, уже одним этим мы сузили свою феноменологическую точку зрения и сделали ее относительной. Мы должны дать точную феноменолого-диалектическую картину музыки in specie [4*], а не давать характеристику ее с точки зрения пространственного мира, который сам — только один из многочисленных диалектических моментов эйдоса. Тем не менее мы начали с этой аналогии и еще долго не отойдем от нее.

Дело в том, что обывательское сознание, всецело прикованное к пространственно-временному миру и его законам, упорно и не хочет понимать и принимать того, что выходит за пределы пространственных категорий. Дать феноменологическую диалектику музыкального предмета просто — это значит вызвать в обывательском сознании ложное представление о том, что музыка есть только известная совокупность так или иначе связанных между собой понятий. Чтобы не получилось этого, важно уж из-за чисто педагогических целей приучить ум восходить от физической материи к музыке *постепенно*, чтобы подлинный музыкальный феномен вырисовывался все с бóльшими и бóльшими подробностями, по мере того как мы уходим из

сферы отвлеченного рассудка. Только когда *здесь* мы приучимся видеть подлинный музыкальный предмет, подходя к нему постепенно и «снизу», мы можем понять его сразу при выходе «сверху», с точки зрения эйдоса и его диалектических моментов вообще. *Теоретически* же мы получаем здесь ту выгоду, что кроме подлинной феноменолого-диалектической структуры музыкального предмета вообще, которую надлежит нам формулировать в дальнейшем, мы *сможем осветить музыкальный предмет и с точки зрения отвлеченной мысли.* Ведь, изучая физическую материю и строя царствующие в ней законы, мы употребляем, как это ясно, чисто отвлеченный рассудок и с точки зрения ума оперируем формально-логическим предметом. Предмет физики как науки — не материя и факты, но — физические законы. А они как раз формальны, так как не касаются отдельных индивидуальностей и в принципе должны их избегать. Физический закон — там, где мы отвлеклись от качественного своеобразия данных hic et nunc и где мы дали общую схему событий независимо от характерных для этих событий качеств. Вот и любопытно узнать, что же такое подлинный музыкальный предмет с точки зрения этой отвлеченной формально-рассудочной мысли. *Что такое музыкальный феномен с точки зрения научно мыслящего рассудка* (понимая под научностью ту условную общепринятую опору на внешний или внутренний опыт с применением формальных категорий рассудка)? Нет нужды доказывать, что для формулированных мною задач феноменологии так конструированный предмет музыки, конечно, будет страдать односторонностью. Но это уже односторонность самого отвлеченного рассудка, который может видеть в предмете лишь формальные взаимоотношения отдельных сущностных данностей, а не самые данности. Во всяком случае это — тоже феноменология подлинного музыкального феномена, хотя и неполная, предварительная и как бы несколько слепая феноменология.

6. Необходимо точно и ясно представлять себе характер той односторонности и неточности, которой отличается музыкальный феномен, если смотреть на него с точки зрения отвлеченной мысли.

Во-первых, музыка в таком освещении есть только *аналогон физического мира.* Найдя общий принцип, переводящий физическое (или психическое) бытие в бытие музыкальное, мы прямо получаем это последнее, реформируя

по найденному принципу бытие физическое. Поэтому необходимо твердо знать, что получаемая таким образом картина музыкального феномена есть чисто *натуралистическая* картина, лишенная всякого признака диалектичности. *Мы получаем к физическому бытию столь же натуралистический аналогон.* Подобно тому как есть принцип, применяя который мы можем изменить воду в пар, точно так же есть принцип, применение которого превращает физическую материю в музыку, и от этого музыка, конечно, не перестает быть столь же натуралистической вещью, как и физические вещи. В случае музыки, правда, мы оперируем уже с самого начала над не-физической вещью (иначе наш анализ не был бы анализом *подлинно* музыкального феномена), и, таким образом, получить чисто физическую вещь, как, напр., пар вместо воды, мы не можем. Тем не менее *мыслим* мы в этих аналогиях исключительно *натуралистически*, т. е. так, *как будто бы* это были физические вещи. Так, напр., в физическом мире вещи раздельны, строго ограничены и находятся между собой в причинном взаимодействии. Давая натуралистический аналогон этого в музыке и применяя те же самые отвлеченные категории причины, действия и т. д., мы получаем утверждение, что в музыке слито все во всем, что в ней один предмет как бы водвинут в другой предмет и т. д. и т. д. Все это — чисто натуралистические установки, изобличающие отвлеченную мысль в качестве основного критерия.— Во-вторых, как неизбежное следствие применения отвлеченной мысли к чисто музыкальному предмету обнаруживается его *сплошная противоречивость и антиномичность*. Отвлеченная мысль, неизбежно выпуская из рук цельный и живой предмет, охватить который она не в состоянии, должна рассекать его на противоречивые качества. Она не умеет так мыслить эти противоречия, чтобы из них получался живой предмет. Поэтому необходимо должен получиться ряд антиномий, указать который рассудок может, но примирить которые — совершенно не в состоянии. И мы не должны этим смущаться, зная хорошо, что настоящая сфера рассудка — физический мир и что применение его в иных областях неизбежно влечет неполноту и недостаточность характеристик этих областей.— В-третьих, наконец, получаемая указанным образом феноменологическая картина музыкального предмета не будет обладать *и интуитивно-эйдетическим качеством*, ибо это последнее господствует

лишь вне сферы отвлеченной мысли. Отвлеченная мысль *все время оперирует генетической картиной предмета*, т. е. говорит о том, как предмет *составляется* из тех или других частей, ибо только эти отдельные части она и схватывает. Эйдетически-диалектическая мысль, наоборот, говорит не о «*как*», а о «*что*» в предмете, оперируя с ним как уже с готовой и цельной идеальной вещью или, вернее, предметом.

Несмотря на все это, мы ни на минуту не спускаем глаз с подлинно эйдетического феномена музыки. Применяя «научные», т. е. формально-логические, методы, мы оперируем не с физическими, физиологическими или психологическими фактами, но именно с музыкой как таковой. И только даем неполную картину музыки, зная точно подлинное происхождение этой неполноты. Это — неполнота с точки зрения полной феноменологии, но это — настоящая полнота с точки зрения отвлеченной мысли.

Итак, «совпадение противоположностей» будет в дальнейшем пониматься нами чисто натуралистически, т. е. отвлеченно-логически. «Смотря на» полный эйдос бытия вообще (выражаясь языком Платона), мы будем конструировать музыкальный предмет, пользуясь пока отвлеченно-логической мыслью. И уже тут нам сразу стало ясно, что если пространственный мир — стройность и законченность, то музыка — хаос и противоречие. И если опорой стройности и оформления является эйдос, то музыка не есть отображение эйдоса, а отображение *бытия гилетического*, понимая под ним *натуралистический* хаос и бесформенность всевозможных вещных определений. Гилетическое смешение всего во всем и есть натуралистически (т. е. не-диалектически) понимаемая coincidentia oppositorum [3]

3. ЗАКОН ОСНОВАНИЯ (ВМЕСТЕ С ЗАКОНОМ АБСОЛЮТНОЙ РАЗДЕЛЬНОСТИ) И ЕГО РЕДУКЦИЯ В ЧИСТОМ МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТИИ

1. Ясно, что, созерцая чистое музыкальное бытие в *его собственном* эйдосе и сравнивая этот эйдос с полным эйдосом бытия вообще, мы должны отбросить всякие признаки схемного и морфного (ибо отбросили еще раньше пространство, а след., и физическую материальность), должны отбросить и эйдос всякой *вещной* определенности. Ясно, что в чистом музыкальном бытии как чистой предметности

нет ни схемного, ни морфного, ни эйдетического, ни мифического оформления [4]. *Чистое музыкальное бытие есть бытие г и л е т и ч е с к о е.* Оно — безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно — чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его — в безликости, во вселикости. Эйдос его, единственно явившаяся нам сущность,— в неявляемости, в неспособности выявиться. Эйдос музыки явил нам ее сущность, и сущность эта — несказа́нность, невыявленность и гилетичность. В этом, может быть, разгадка той всеобъемлющей силы музыки, создаваемого ею страдания, тоски и тайной радости. Она — безумие, живущее исполински сильной жизнью. Она — сущность, стремящаяся родить свой лик. Она — невыявленная сущность мира, его вечное стремление к Логосу и — муки рождающегося Понятия. Разум видит сущность мира сквозь лики схемы, формы и эйдоса. Музыкальное восприятие видит *обнаженную*, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность во всей ее нетронутой чистоте и несказа́нности.

Такая эйдетика чистого музыкального бытия могла быть нами получена лишь при условии снятия пространства и его категорий. Но пространство есть нечто связанное со всем аппаратом наших категорий, функционирующих в науке и жизни. Поэтому для получения полной феноменологической формулы чистого музыкального бытия с точки зрения отвлеченной мысли, формулы, данной нами в этом предварительном очерке подлинно-реального феномена музыки, нам необходимо точно знать, что же собственно снимается, редуцируется из разума в чистом музыкальном бытии, в чем самый нерв редуцируемой системы категорий и основных классов объектов разума.

2. а) *Шопенгауэр*, на наш взгляд, достаточно ярко формулировал это начало рассудочного мышления как *закон основания*. Разумеется, можно брать какую угодно систему категорий вместо Шопенгауэровой. Я беру последнюю только потому, что из абстрактно-логических систем она мне кажется (вернее, когда-то казалась) наиболее полной. Однако поскольку все изложение этой главы носит скорее эвристический, чем конститутивный, характер, можно брать какую угодно систему, напр., Аристотеля, Канта и др. И вот, редукция закона основания и открывает перед нами двери в тайны чистого бытия музыки [5].

Можно дать несколько словесно различных формули-

ровок закона основания. Все они суть одно. Прежде всего, вслед за *Вольфом*, его можно передать так. *Ничто не существует без основания для своего бытия.* Или: все наши представления (а след., и объекты, ибо представлять — значит иметь объект, а быть объектом — значит быть в представлении) находятся между собой в такой закономерной связи, что ничто оторванное от этой системы и абсолютно-единичное не может стать представлением (объектом). Или: основной момент мысли — *необходимость*, которая не имеет иного более истинного и более ясного смысла, кроме неизбежности следствия, когда есть основание. Или: *по отношению ко всему существующему необходимо стоит вопрос «почему»*. Нет мышления в науке и жизни без этого закона. Он — основа всего разумного познания, которым обычно оперирует человек. Но и он есть только следствие другого, более первоначального закона мысли, который надо назвать *законом абсолютной раздельности всяких A и B*.

b) В самом деле, закон основания предполагает 1) различение и 2) соединение всяких и любых *A* и *B*. Чтобы быть основанием для чего-нибудь, необходимо этому основанию *отличаться* от своего следствия, необходимо ему и как-то *сопрягаться* с ним. Но какова сущность этой раздельности и сопряженности? Надо четко видеть эту особую и яркую форму раздельности и сопряженности, составляющую основание нашей мысли. Именно, эта *раздельность и сопряженность — абсолютны. A* раз и навсегда, целиком и абсолютно отлично от *B*. *A* раз и навсегда целиком и абсолютно связано с *B*. Это — необходимость ненарушаемая. Один малейший сдвиг здесь привел бы человека с его наукой к полному сумасшествию и безумию. Вот эта необходимость и есть закон основания, в глубине которого мы ясно видим этот железный механизм раздельности и сопряженности всяких *A* и *B*.

3. Это основное свойство рассудка учитывается далеко не всеми философами. Шопенгауэр, устанавливая свой закон основания, дает слишком общую его формулировку, подходящую и для диалектической мысли. В самом деле, то, что все имеет основание для себя, что относительно всего можно задать вопрос «почему» и т. д.,— все это применимо и к диалектике. Самое же центральное свойство «закона основания», царствующего в рассудочной сфере, Шопенгауэр не указывает. Чтобы понять его, надо себе

точно представлять разницу между конкретно-интуитивным эйдосом и формально-абстрактным логосом. Традиционная логика смешивает то и другое в неясном термине «понятие».

В другом месте мы уже установили понятие *эйдоса*. Это — интуитивно данная и явленная смысловая сущность вещи, смысловое изваяние предмета. Что такое *логос* и каково его отношение к эйдосу? [6] Логос — тоже смысл и тоже смысл сущности. Но если эйдос есть *наглядное изваяние смысла*, логос — *метод этого изваяния и как бы отвлеченный план его.* Одно дело, когда предмет стоит передо мною в своем полном явлении. Другое дело, когда я, видя этот предмет, фиксирую *способ соединения между собой его отдельных частей.* Конечно, из такого определения логоса явствует само собой, что он так или иначе базируется на эйдосе, но, не давая его картинности, говорит о том, как такую картинность можно построить. Если бы понадобилось краткое и точное определение взаимоотношения эйдоса и логоса, то я бы сказал так: *логос есть эйдос, лишенный эйдетически-гилетического момента*, или: *эйдос есть логос, воплощенный в гилетической стихии*, причем под «гиле» (ὕλη) [5*] мы понимаем тут не вне-сущностную, но именно эйдетическую материю. Выражаясь натуралистически, можно сказать, что логос есть как бы сгусток химического вещества, твердый кусок, который, будучи растворен в гилетической, т. е. по существу в бесформенной и безвидной, воде, дает раствор определенного цвета, запаха и вкуса, или конкретный эйдос этого логоса. Если эйдос — сущность предмета, то логос — сущность эйдоса, абстрактное задание, воплощающееся в эйдосе. Гилетическая стихия, восприявшая логос, задание, имеет определенный смысл, оформляется и вырастает в некое смысловое изваяние, эйдос, где логос — воплощен, а «гиле» — осмыслено.

4. Усвоивши себе это в величайшей степени важное различение, мы без труда поймем и различение свойств эйдетической и «логической» (от «логос») логики. Когда строится эйдетический предмет — мы получаем мысленную картину живой связи вещей. Когда живет эйдос, он всегда остается самим собой, ибо главное свойство живого и есть — при всех изменениях оставаться тем же. *Эйдос всегда тот же и — меняется.* В эйдетической сфере *А*, оставаясь прежним *А*, превращается и в нечто другое. *А* ни-

когда не может не быть и *B*. *A*=*A*, и в то же время *A* равно некоему *B*. Таков закон живого предмета. Как бы я ни старел и ни седел, я всегда остаюсь самим собой, хотя в десятилетнем возрасте я был *A*, в двадцатилетнем я уже — другое, след., *B*, в тридцатилетнем — третье, след., *C* и т. д. В этой всеобщей связанности *непрерывного изменения и прерывных точек* — тайна всего живого. И раз эйдос есть явленная сущность предмета, то и эйдос должен быть столь же живым, и вот *живой смысл* вещи требует такого тождества всего, чтобы все в то же время было различием.

Совершенно иначе конструируется формально-логический предмет, или логос. Логос не есть *картина* смысла. Логос — метод соединения отдельных моментов картины смысла. Поэтому он не отражает живых судеб живого предмета в некоей картине. В логосе остается непонятной, немотивированной самая связь элементов и только *постулируется*. Так, логос жилища есть, скажем, «сооружение, защищающее человека от непогоды». Если это — только логос, отвлеченный «смысл», то тут ничего и не выражается, кроме того, что четыре других «смысла», а именно «сооружение», «защита», «человек», «непогода», соединены здесь определенным образом. Логос жилища, или, выражаясь обычным языком, «понятие» жилища, есть не больше как метод соединения разных смыслов в один смысл, метод осмысленного или, лучше, смыслового объединения. Другой метод объединения тех же самых четырех или, вернее, пяти «смыслов» породил бы собою и другой логос. Но тут ровно ничего не говорится о том, *почему* эти четыре или пять смыслов связаны в один логос. Логос — метод, а почему применен такой или другой метод — в логосе об этом ничего не известно. Если же вышеупомянутое определение «жилища» понять как эйдос, то необходимо представить себе жилище *конкретно*, хотя и не надо обязательно представлять мой или ваш дом, а достаточно представить жилище вообще, идеально; если оно представлено конкретно, как именно некое *смысловое изваяние*, тогда *оно само в себе несет мотивацию для соединения отдельных моментов в целое*. Тогда ясно *видно*, что человек — слаб и подавлен окружающими физическими условиями, что ему необходимо определенное количество тепла, что для поддержания его он строит так-то и так-то себе сооружение, которое имеет такое-то и такое-то назначение, и т. д. и т. д. Отдельные смысловые элементы даны в эй-

досе *как живое целое*, и потому связь их убедительна. В логосе они даны *в отрыве друг от друга*, и связь их, поскольку она мыслится в отрыве от живого общения с ними, непонятна, хотя и таким образом установление ее не могло избежать созерцания живого предмета, ибо ее неоткуда иначе и вообще взять. Эйдос есть насыщенное изваяние смысла, и из него можно почерпнуть все те бесконечные положения и состояния предмета, которые будут характеризовать его в отдельные моменты существования. Логос — фиксирует отвлеченную общность этих отдельных моментов, отвлекаясь от их индивидуальности и интересуясь только их взаимоотношением.

5. Поэтому в научном мышлении, или в рассудке, мы находим *этот закон абсолютной раздельности каждого А и В и внешней их соединенности. А* никогда не может быть *В*, хотя *А* и *В* всегда механически связаны между собой. Логос, «научное понятие» фиксирует эту *абсолютную разъединенность по смыслу, т. е. по существу, и абсолютную связанность фактически, по факту.* В логосе понятно, что *А* не есть *В*, но непонятно, почему *А* связано с *В*. Связанность *А* и *В* в предмете может оправдать только сама жизнь предмета, а логос ею-то как раз как таковой и не занимается. В эйдетическом мышлении, или в диалектике, *А* тоже всегда равно *А*, т. е. самому себе. Однако тут же и одновременно это *А необходимейшим образом есть В, т. е. не-А.* В эйдосе отдельные моменты, различаясь между собой, переливаются друг в друга смысловым образом, так что в результате мы получаем единый и цельный, живой и насыщенный жизнью предмет. *В диалектике «закон основания» не уничтожается, но подчиняется высшему закону диалектики*; и в каждом из своих моментов эйдос присутствует целиком, хотя и отличается от них. Тут — *закон различия в тождестве.*

Таким образом, точнее говорить не о законе *основания* (ибо основание необходимо мыслится и в диалектике), а о законе *абсолютной раздельности и внешней соединенности А и В*,— в противовес диалектическому закону *раздельности в органическом тождестве.*

Наука стоит на точке зрения «закона основания». Есть ли этот закон в музыке? *Нет, его там нет.* Музыкальный мир — вне закона основания. Что же тогда это за мир? В чем его сущность? И что есть в нем вместо закона основания?

4. ЧЕТЫРЕ ВИДА НЕОБХОДИМОСТИ И ИХ РЕДУКЦИЯ В ЧИСТОМ МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТИИ

Однако всмотримся сначала в эту редуцируемую в музыке необходимость, диктуемую законом основания.

1. Логос относится к сфере мысли; он — абсолютная раздельность и механическая соединенность. Это значит, что логос относится к царству необходимости и есть необходимость. Логос царствует в бытии как известное *необходимое осмысление*. Функция логоса — «логическая необходимость». Виды логических функций суть виды «логической необходимости». Диалектика выводит все эти виды «логического» осмысления из одного общего источника, давая сразу всех их в цельности и неразъединимости. Предоставленный, однако, сам себе, логос — не диалектичен, и раз мы сейчас стали на точку зрения логоса, то и различные виды «необходимости» мы принуждены искать, так сказать, «эмпирическим» путем, ища и описывая необходимое и отказываясь от конструирования внутренней связи их между собой. Так фактически и поступает Шопенгауэр, описывая свой «четвероякий корень» закона основания.

а) *Первый* тип необходимости, функционирующий в мысли, есть необходимость *математическая*. Он основан на чистых интуициях пространства и времени. Чистая интуиция здесь — та, которая считает себя свободной от фиксирования какого бы то ни было физического наполнения. Правда, возможны весьма солидные сомнения в существовании и даже мыслимости такого «чистого пространства» и «чистого времени». Я думаю, что в некотором смысле это — фикция и что это т. н. «научное» понятие пространства и времени не имеет под собою никакого реального основания, ибо пространство и время не пустые вместилища вещей и бытия, но их реальное свойство, неотделимое от них их формальное качество, и лишь в этой своей неотделимости они — объективная онтологичность. Однако сейчас не время систематически-философского обоснования и рассмотрения этих проблем онтологии. Нам важно описательно вскрыть сущность математической необходимости, функционирующей в мысли. И мы видим, что здесь она — чистая, как бы вне-материальная, за-физическая; она — как бы некая идеальная данность, не затронутая никакими «эмпирическими» данностями. В чем ее сущность? Ясно, что здесь перед нами необходимость тако-

го взаимоотношения частей, что каждая из них определяется и обусловливается другой в пространстве и во времени. Если прямая, по определению *Наторпа*, есть абсолютная однозначность отношения от пункта к пункту, или просто неизменность направления, то это значит, что все бесконечные точки a, b, c... которые составляют прямую, абсолютно и необходимо *следуют* одна за другой, *определяют* одна другую известным образом, и эта необходимость следования и взаимоопределения — абсолютна, т. е. без нее нет прямой и, след., нет мысли о прямой. Ясно, что эта *необходимость абсолютной и механически сопряженной внеположности и последовательности* не есть еще просто чисто логическая необходимость, или не есть еще вся логическая необходимость. *Шопенгауэр* рассуждает так. Когда мы задаем себе вопрос, почему в этом треугольнике три стороны равны, и получаем ответ: потому, что в нем три угла равны,— то равенство углов не есть *причина* равенства сторон, потому что здесь нет речи об изменении, т. е. о действии, которое должно было бы иметь свою причину, ни только простое *логическое* (т. е. только в понятиях) *основание* для этого равенства, потому что из одних только понятий никогда нельзя заключить, что, если равны углы, должны быть равны и стороны; в понятии равенства углов не заключается ведь равенства сторон, и тут связь, след., не между понятиями и суждениями, а между сторонами и углами, что и есть непосредственная *основа* доказательства или вывода. Это, конечно, не мешает тому, чтобы в реальном построении математики математическая необходимость была *лишь* основанием и исходным пунктом и чтобы все остальное было уже просто чисто *логическим* содержанием, т. е. не только конструкцией объективно-математических отношений, но и связью логических *понятий* об этих отношениях. В теореме интуиция пространства и времени соединяется с логическими операциями над понятиями. Итак, математическая необходимость — своеобразная необходимость, и сущность ее — *в абсолютно-механически-сопряженной внеположности и последовательности.* Назовем это первейшее требование мысли о предмете — законом основания *бытия*, ratio essendi.

b) *Второй* тип необходимости, или второе значение закона основания, основан не на чистых, но на *полных эмпирических* интуициях пространства и времени. Это — необходимость *физическая.* То, что в наших предыдущих

рассуждениях отрывало всякое *A* от *B* и механически, т. е. внешне, их воссоединяло и что, за неимением физического субстрата, превращало основание в простое внеположение и последовательность, то самое в физической материи функционирует как реальная *причинность*, как связь, абсолютная и механическая, действующей причины и причинного действия. В силу этого значения закона основания *лишь только наступила причина, действие не может не последовать*. Но всякое действие есть изменение, а изменение в своей онтологической основе содержит становление. Поэтому закон *абсолютного и механического разделения и сопряжения причины и действия* удобно назвать законом становления, ratio fiendi.

c) *Третья* форма необходимости и вместе с тем закона основания начинается в бытии субъекта в условиях пространства и времени. Мысль, требуя необходимости как своей сущности, не может освободить и субъект от власти этого закона основания. И логически мыслить субъективное бытие значит мыслить его механически. В самом деле, для логически «основательной» мысли надо и в хотении, в поступках видеть абсолютную внеположность, последовательность и причинность. Если мы причинность, царствующую в субъекте воли, назовем мотивацией, то мы не ошибемся, если эту *мотивацию назовем видимой извнутри причинностью*. Это — та же самая физическая причинность, но видимая извнутри. И если это не так, то, значит, не годится для познания субъективной причинности весь аппарат наших логических понятий, и самая мысль наша должна быть организована заново. Для науки нет «свободы воли»; все должно быть подчинено механическому предвидению. И компромисса здесь не будет: или — наука с логикой и механизмом, и тогда субъективная причинность — только видимая извнутри физическая причинность; или — свобода субъективного бытия, и — тогда она формулируется в понятиях, не подчиняющихся закону основания. Эту *необходимость и механическую сопряженность событий бытия субъективного*, основанную на некоем противоположении субъекта и объекта, назовем законом действия, ratio agendi.

d) Наконец, *четвертый* вид необходимости относится к тому особому виду бытия, который именуется *понятием*, и в особенности в его функции, в *суждении*. Существует такая же строгая необходимость и среди понятий и суж-

дений, как в пространстве и в физической материи. И тут та же раздельность всяких *А* и *В* вместе с их механической скованностью. Но если закон основания в пространстве дал сопряжение внеположностей, в физической материи — механическую причинность, то в понятиях и суждениях в связи с основным свойством и целью того мира, к которому относится понятие (и тем самым суждение),— выражать истину, закон основания дает постулат сведения истинности на какое-нибудь внешнее (по отношению к данному суждению) основание. Согласно закону основания в познании, т. е. в понятиях и суждениях, *суждение, если оно выражает собою познание, должно иметь для этого основание* и в силу этого получает тогда предикат истинного. Истина, таким образом, поскольку речь идет о мире, подчиняющемся закону основания, есть всегда отношение суждения к чему-нибудь от него отличному, к тому, что называется его основанием. Какие же существуют основания для суждения? Во-первых, основанием для суждения может оказаться другое суждение, и тогда перед нами *формальная* истинность. Во-вторых, суждение может опереться на непосредственный опыт, внешний или внутренний, и тогда перед нами материальная истинность. В-третьих, наконец, суждение может иметь основанием формальные условия всякого мышления вообще. Это, в сущности,— вид первого типа сведéния, сведения на другое суждение, но важны эти самые условия всякого логического мышления вообще, точнее говоря, условия суждения как такового.

Именно, не говоря о законе основания среди вступающих между собою в связь суждений, а применяя его к единичному суждению как таковому, мы видим след⟨ующие⟩ законы, царствующие над суждением. 1) Всякое *А*, о котором что-нибудь высказывается, остается в пределах данного суждения самим же собою, оно всегда равно сумме своих предикатов (закон тождества). 2) Не только *А*, но и его признак в пределах данного суждения остается самим же собою; и если мы говорим, что *А* есть *В*, то ни в коем случае не можем сказать одновременно, что *А* есть не-*В* (закон противоречия). 3) Не только *А* и его признак, но и *бытие* всякого *А* и бытие его признака остаются неизменными. Если *А* есть *В* и не может быть в то же время не-*В*, то стоит только вместо *В* подставить предикат бытия, как получится аксиоматическое утвержде-

ние, что *А* может или быть или не быть, и среднего между ними ничто не мыслимо (закон исключенного третьего). Эти три формальные условия суждения могут быть основанием для конкретного суждения.

Логос, сказали мы, есть метод сопряжения смыслов. В нем высказывается, *как* смыслы соединены между собой. Указали мы и на то, что в логосе неизвестно, *почему* они соединены между собою так, а не иначе. Но вот представим себе, что логос *полагается*, т. е. полагается, утверждается некая смысловая объединенность. Тогда возникает т. н. *суждение*. Что теперь такое закон основания в суждении? Суждение нечто *полагает*, утверждает. На каком *основании*? В логосе ведь как раз это основание отсутствует. И вот, возникает необходимость *сведения* суждения на какое-нибудь *основание*. В диалектическом процессе сущее тем самым есть уже *истинно*-сущее, и там уже не поднимается специального вопроса *об основаниях* для истинности этого сущего. В формальной логике нет самоудостоверяющего эйдоса, и потому необходимым образом возникает вопрос: *почему* данное суждение истинно? Мы и должны были указать, что такое основание для истинности в формальном рассудке неизбежно есть нечто *внешнее* по отношению к обосновываемому.

Этим внешним может явиться или другое суждение, или непосредственный опыт, или вообще что-нибудь, что не есть это же самое суждение. Но закон основания в суждении проявляется не только так. Этим мы зафиксировали *сопряженность* суждений. Это самое, однако, по основному смыслу закона основания предполагает само собой и *абсолютную раздельность* суждений, абсолютную раздельность сопрягаемых смыслов, которые участвуют в утверждении, или полагании. Отсюда возникает необходимость статического трактования суждения, т. е. составляющих его элементов, возникает неподвижность и абсолютная уединенность и отъединенность «подлежащего», т. е. полагаемого логоса, признака «подлежащего» (момента в полагании логоса) и самого бытия того и другого, т. е. самого полагания. Отсюда общеизвестные «законы логического мышления».

Ради системы и ясности все эти рассуждения можно представить и в такой форме. 1) Закон основания, или логос, есть внешне-фактическое объединение абсолютно раздельных по своему смыслу *А* и *В*. 2) Суждение есть

полагание логоса, утверждение некоей смысловой системы как сущей. 3) След., закон основания в отношении к суждениям, или логос суждений, есть логос полагания логоса. 4) Это значит, что самые полагания связаны между собой внешне-механически, будучи абсолютно различны по смыслу. 5) Абсолютная различность одного полагания в отношении другого полагания или не-полагания приводит к утверждению, что полагание есть полагание и не может быть в то же время не-полаганием. Другими словами, бытие есть бытие, а небытие есть небытие; бытие не может быть не-бытием; или есть предмет, или его нет; tertium non datur [6*]. Это — общеизвестный закон исключенного третьего, с аннулирования которого начинается выход из формальной логики в диалектическую (пример чего находим, напр., в доказательствах платоновского «Софиста», что бытие есть в известном смысле и небытие, и обратно). 6) Но если нет ничего среднего между бытием и не-бытием *вообще*, то нет ничего среднего между бытием и не-бытием *данного А*. *А* всегда есть *А*, всегда равно сумме своих признаков. Все изменения, фактически происходящие в *А*, суждением не захватываются, ибо суждение есть некий *мгновенный* снимок с данного *А*, и притом не самого *А*, а его формальных связей с прочими вещами. Это есть т. н. закон тождества. 7) Но раз в суждении *А* есть всегда *А*, то и *отдельные моменты*, признаки этого *А* суть всегда одни и те же. Данному *А* нельзя одновременно приписать признак *В* и не приписывать этого признака. Это — закон противоречия. 8) Таким образом, ясно и легко три общеизвестных закона «логического мышления» выводятся из применения закона основания к сфере суждений. 9) Но уединенность и абсолютная отдельность данного суждения есть только одна сторона закона основания. Так как последний есть еще и механическое *соединение* раздельностей, т. е. в данном случае полаганий, суждений, то окончательное проведение закона основания в этой сфере заставляет признать, что для полагания данного логоса *А*, т. е. для утверждения, для того, чтобы логос *А* считался существующим, т. е. чтобы бытие было не кажущимся, а истинным бытием, необходимо соединение его с другими полаганиями, или суждениями, или вообще с чем-нибудь другим, т. е. необходимо *сведéние* на иное, что и будет основанием истинности.

Итак, закон механического сопряжения раздельных

моментов в *суждении* дает: в аспекте раздельности (изолированности) три «логических закона мышления», в аспекте сопряжения — необходимость сведéния на другое суждение или на непосредственный опыт, другими словами, на какое-нибудь внешнее основание. Это — ratio cognoscendi [7*]

2. Этим исчерпывается сфера приложения закона основания. Существует четыре типа «логической» методологии, т. е. объединения в логосе тех или иных смыслов: 1) объединение внеположных друг другу частей, когда логос принимает форму ratio essendi; 2) объединение внеположных друг другу действий и сил, когда логос есть ratio fiendi; 3) объединение внеположных друг другу субъективных актов, когда логос есть ratio agendi; и, наконец, 4) объединение внеположных друг другу смыслов в суждение, претендующее на истинность, когда логос, действуя в сфере чистых смыслов знания, превращается в ratio cognoscendi.

Такова натуралистически-метафизическая картина сферы рассудка, пользующаяся одними логосами. В ней все разделено и несообщимо: пространство, время, причинность, понятие и т. д. Как все это живет вместе в цельном лике бытия, рассудок не знает. Но это и не нужно знать науке, живущей логосами. Это совершенно особый и замкнутый мир абсолютных понятий, мужественно сопротивляющийся всякому постороннему вторжению.

5. ОБЩИЙ ХАРАКТЕР БЫТИЯ, РЕДУЦИРУЕМОГО В ЧИСТОМ МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТИИ

И вот, музыка уничтожает до основания стройный и оформленный мир этого закона основания, долга и обязанности. Уничтожается железная ограда и чугунные плиты «законного» мира. Бросим еще раз взгляд на этот мир чудовищного механизма, чтобы уже навсегда проститься с ним на пороге основоположений чистого музыкального бытия.

Когда логос знает свое место логоса, он — безвреден, он не овеществляет знания и не механизирует мира. Логос, повторяем еще и еще раз, ничего не утверждает о том, *почему* данные смыслы соединены так, а не иначе. С другой стороны, логос никогда не может, по самой своей сущности, отражать цельную действительность. Он есть

лишь способ рассмотрения цельной действительности, метод объединения ее смысловых элементов. Потому предмет науки, пользующейся логосом, есть не полный предмет в жизни, со всею его индивидуальностью, а лишь система отношения его частей. Когда мы утверждаем, что «массы притягиваются обратно пропорционально квадратам расстояния», то тут мы не заняты ни вопросом о том, *почему* действительность заставляет нас говорить так, а не иначе, *почему* она не заставляет нас утверждать здесь обратную пропорциональность, ни вопросом о том, какова индивидуальность предметов и вещей, подчиняющихся этому закону, ни вопросом о том, всегда ли и так ли всегда будет действовать этот закон, и т. д. Все эти вопросы связаны с наблюдением *живого* предмета, и только человек, постигающий сокровенные тайны природы как живого организма, мог бы задаваться такими вопросами. Наука этим не занимается. Это не есть предмет науки. Предмет науки не жизнь, но — формально-абстрактный механизм. И какую бы жизнь наука ни изучала, предметом для нее всегда остается формальная абстракция, поскольку она оперирует логосами.

Можно учитывать этот формализм «научного» «предмета» и спокойно ограничивать его от сферы цельного и живого предмета, взятого во всей его полноте. Но наука наша любит утверждать, что устанавливаемые ею законы суть *единственный* предмет знания, что природа и не содержит в себе ничего другого. Тогда приходится из сферы абстракций переводить эти абстракции в конкретную действительность, представлять их в виде единственно возможных вещей, *гипостазировать* их. Тогда мир превращается в полную тюрьму, вечную скованность, тупую механичность и в безжизненный труп. Вокруг этого трупа, обезображенного и изнасилованного, танцует и скачет вихрь науки, славословящий его как своего бога в радении и экстазе. Поклоняются трупу и любят его; ради него строят науку и культуру. Ему приносят в жертву свою жизнь. Это все может делать только не-музыкальная культура. Музыка уничтожает этот мир абстракций и закона основания. Она сладостно трепещет от грохота светопреставления, ей люб безграничный анархизм и вселенский разгул своеволия. Что такое перед нею этот гигантский механизм мира «математического естествознания»?

Мир, растерзанный и распятый, разбитый на куски;

всеобщая и абсолютная раздельность одного предмета от другого, когда *А* только *А* и ничего больше; полная покинутость каждого *А* и вечное его одиночество; отсутствие каких бы то ни было родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя, ибо не согласованная с внутренним бытием их; железные узы вместо уз родства, механизм вместо жизни, рок вместо свободы, вечная серость и суровость законов — вот твой мир, человек! Уничтожая этот мир закона и основания, музыка конструирует другой мир, без законов и без основания. И уже по одному этому она есть особое мироощущение, не сводимое и не переводимое ни на какое другое мироощущение и другой язык. Пространство, это наибольшее распыление бытия, величайшее торжество закона основания, абсолютнейшее воплощение всякого враждебного противостояния и борьбы, пространство не как пустое вместилище и форма, а как само распыление бытия в пределе, это пространство отсутствует в музыке. Физическая материя — это хотя в сравнении с пространством и более собранное и объединенное, но все же до глубины разорванное и враждебное самому себе бытие, это громада внутренно враждебных и злых, внешне, абсолютно и механически скованных тел и их частей, эта материя отсутствует в музыке. Нет в ней и этого осознанного механизма вселенной, этого железного строя понятий и суждений, которые празднуют свою победу в науке и отвлеченной философии. Музыка гонит науку и смеется над ней. Мир — не научен. Мир — музыка, а наука — его накипь и случайное проявление.

Попробуем же теперь, на основе опыта, зафиксированного суммарно в предварительной характеристике подлинно музыкального феномена, развить более подробно основоположения чистого музыкального бытия, чтобы нашу общую опытную формулу заменить систематической философской мыслью.

Переходя к этому, напомним еще раз, что все это феноменологическое рассуждение о музыке, как и дальнейшее, имеет почти исключительно «индуктивный характер» и получит свое полное выражение лишь тогда, когда основные феноменологические данности музыки, будучи скреплены «сверху» более общими созерцаниями и узрениями, станут живой диалектикой. В этих главах мы заняты одной целью: взявши общий музыкальный опыт в его целом и

логически-раздельное знание в его целом, сравнить обе эти данности и формулировать, *что такое музыкальное бытие с точки зрения абстрактно-логического знания*. Разумеется, такой подход не является ни обязательным, ни единственным, ни совершеннейшим. Феноменология музыки должна строиться на более общих основаниях. Однако эти более общие основания могут быть применены лишь после того, как мы научимся чувствовать первейшее и очевиднейшее своеобразие музыкального бытия в сравнении с нашим обычным абстрактно-логическим знанием. Неизменно пользуясь феноменологическим узрением, мы должны точно и ясно ответить на вопрос: что такое музыка для абстрактно-логического знания? Выставляемые ниже основоположения являются поэтому *основоположениями с точки зрения абстрактно-логического знания*. Они были бы иными с иной точки зрения. Только после выяснения с этой стороны феноменологии музыки мы приступим к окончательному анализу, и с точки зрения этого последнего наши основоположения, равно как и закон основания, получают лишь вспомогательное и относительное значение.

В. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ — С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АБСТРАКТНО-ЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

1. ОБЩАЯ ОСНОВА ВСЕХ ОСНОВОПОЛОЖЕНИЙ

Доверчивость очевидному — начало и необходимый момент феноменологии. По факту она видит смысл. По искаженному факту видит искаженный смысл. По искаженному смыслу видит истинный смысл. Везде и всегда — видение для нее есть исходный пункт. Из увиденного заключит она к невидимой его основе.

1. Так и в сфере мысли и различных классов мыслительных объектов феноменология видит истинный смысл мысли, как бы он ни был фактически искажен или хотя бы просто модифицирован. Нельзя и помыслить о каких-нибудь новых формах мысли или восприятия вне тех или других модификаций уже существующих форм мысли или восприятия. Реально наличные и наиболее часто функционирующие в сознании формы мысли и восприятия могут быть или искажены, искривлены, механизированы и убиты, или могут быть преображены, возведены до свободы,

оживлены и воскрешены. Мы не знаем иных путей сознания, кроме существующих. Или существуют *модификации* реально-наличного и наиболее употребительного мышления, и тогда мы *можем* говорить об *иных* формах мышления, или существует какое-то совершенно иное мышление и восприятие вне каких бы то ни было аналогий и модификаций в сравнении с реально-наличным, и тогда мы ничего не можем высказать о таком мышлении и даже конкретно помыслить о таком мышлении — не в состоянии.

Что бы и как бы ни мыслили мы или ни воспринимали, все это есть лишь известное изменение мышления и восприятия пространственно-временного по «закону основания». Поэтому *основанием для выведения главных основоположений чистого музыкального бытия является известного рода модификация уже формулированного нами «закона основания» и его частных случаев.*

2. В чем же главное свойство этой модификации? Разумеется, свойство это нам неоткуда почерпнуть, кроме как из опыта. Феноменология может всячески конструировать те или другие понятия и построения мысли; однако существенной базой для перехода к другому строю понятий и суждений всегда является соответствующий опыт и видение, и потому в самом существенном феноменология всегда «бездоказательна», как и всякое любое непосредственное знание. Мы не можем «вывести» новый принцип знания из уже существующего, хотя и нельзя вывести чисто дедуктивно и формально-силлогически; опытно же он только и может быть усмотрен в свойствах и качествах признаваемого строя мысли.

3. Нашей задачей и является сейчас фиксирование того, *как логос должен относиться к музыке и что он, как логос, может в ней увидеть.* Мы сразу же замечаем, что логос испытывает принципиальную модификацию формально-логической предметности на какую-то иную. В чем заключается эта модификация?

Главное свойство музыкальной модификации мысли есть — в сравнении с «законом основания» и лежащим в его глубине законом механической сопряженности раздельного, в сравнении с ним и в противоположность к нему — *принцип нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия.* Вместо раздельности мы имеем в музыке полную слитость частей. Вместо механической сопряженности — в

музыке органическая взаимопроникнутость до полной потери какой бы то ни было самостоятельности того, что проникает другое. Вместо закона основания — в музыке закон самообоснования, самодеятельности и самостоятельности, полной ненужности сведéния и невозможности сведéния на другое бытие или на его представителя.

4. Во-первых, музыка и музыкальное произведение не есть звуки, аккорды, мелодия, гармония, ритм и т. д., но она все это сочетает в одном лике и одном идеальном *единстве*. В музыкальном произведении нельзя произвольно представлять отдельные его моменты, нельзя его играть с конца, хотя с пространственно-временной и физической точки зрения совершенно было бы безразлично, откуда играть, с начала или с конца, ибо последовательность и сумма здесь — та же. Слитость и взаимопроникновение тонов и аккордов в музыке таковы, что нет ни одного в ней совершенно изолированного тона и совершенно отдельно от других воспринимаемых аккордов. Один такт входит в другой, внутренно проникается им, уничтожается как самостоятельная изолированность, представляет с ним некое идеальное единство, не содержащееся ни в нем самом, ни в другом такте, но в то же время идеально объединяющее и его, и другой такт. Это идеальное единство вступает в новое единство с третьим тактом и т. д. вплоть до рождения общего и единого лика данного произведения, в котором все, что есть, слито до потери самостоятельности, взаимопроникнуто, слито, нерасчленимо, неизмеряемо и невыразимо. В музыке и в музыкальном опыте нет закона основания, потому что здесь нет ни раздельности A и B, ни внешней сопряженности их, ни самих A и B. Есть какое-то $A + B$, которое совершенно не соизмеримо ни с A, ни с B, ни с их механической суммой. *Тут не закон основания, а закон р о ж д е н и я*, ибо только в понятии рождения захватывается и момент какой-то связанности одного с другим, и интимной, внутренней близости, и сходства членов рода при неповторимости и индивидуальной несводимости к другому каждого из них. Разумеется, можно «анализировать» музыкальное произведение, разлагая его на «составные части», находя в нем ту или иную «симметрию» и т. д. Но так же, как и части живого организма суть не части живого организма, поскольку они реально от него отделены и не живут общею с ним жизнью, и — части музыкального произведения суть только тогда части, когда не упу-

скается из виду общий лик произведения, не состоящий ни из каких частей и тем не менее реально их оживляющий и в них живущий.

Этот момент неразличимой, взаимопроникнутой слитости, существенный для музыкальной модификации мысли, надлежит провести по всем видам закона основания. Это и есть наши основоположения чистого музыкального бытия — в его отличенности от основоположений абстрактно-логического знания [7]

2. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO ESSENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ. а) МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

1. Первейшее и необходимейшее приложение закона основания дает пространственно-временную, математическую необходимость. В пространстве отдельные части абсолютно внеположны и в то же время как-то соединены. Унылое и серое объединение, пространство! То же и в пространственно понимаемом времени. Отсюда два главных основоположения музыки, составляющие ее ratio essendi.

Первое основоположение. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость внеположных частей.*

2. Это первое основоположение говорит 1) о *внеположных частях*. Легко перенести в музыку категории отвлеченного ума. Трио Чайковского «Памяти великого артиста» всегда понимали как изображение различных стадий в жизни и творчестве Рубинштейна, которому это трио посвящено. Массовая публика легче и скорее поймет и полюбит это произведение, если заранее растолковать его в этом смысле.

Однако истинное музыкальное восприятие не любит никаких программ или, в частности, жизнеописаний. Легко связать Героическую симфонию с Наполеоном, сонату «quasi una fantasia» [8*] — с лунной ночью, Шехеразаду Римского-Корсакова — с морем, с базаром, с султаном и т. д. И часто это не худо в педагогическом отношении. Однако всегда надо помнить, что музыка изображает не предметы, но ту их сущность, где все они слиты, где нет ничего одного вне другого, где нет ни зла, оскорбляющего добро, ни добра, преображающего зло, где нет ни горести, вызванной большими потерями, ни счастья, данного добрым

гением, ибо добро в музыке слито со злом, горесть — с причиной горести, счастье — с причиной счастья, и даже сама горесть и счастье слиты до полной нераздельности и нерасчленимости, хотя и присутствуют в музыке всею своей существенностью.

3. Внеположные части в музыке 2) *слиты*, и притом не просто слиты, но еще и 3) *взаимопроникнуты*. Важно отметить, что эта слитость и взаимопроникнутость вовсе не равнозначна *отсутствию* слитых частей. Химическая аналогия соединяющихся элементов, перестающих быть первоначальными элементами, но все же не только не уничтожающихся, но именно определяющих собою характер нового соединения, может быть без опасности применена к музыке, раз мы постигаем всю ее антифизическую природу. Любопытно, что сливаются моменты не только времени (о чем говорит наше второе основоположение), но именно моменты самого существа всяких *A* и *B*, именно уничтожается их внеположность по их существу, внеположность их существа, пространственная прежде всего, а потом и всякая иная, связанная и не связанная с пространством. Разумеется, в слитом уже нет пространства, а потому что бы пространственное ни имелось в виду, оно дано в музыке лишь в своей общей с другим пространственным явлением или событием сущности. Из этого вытекает множество важных следствий для оценки слитости музыкального бытия, но мы отметим два.

4. Во-первых, *слитость может быть и между прямо противоположными* сущностями. Так, в особенности разительна слитость в музыке страдания и наслаждения. Нельзя никогда сказать о музыкальном произведении, что́ оно вызывает, страдание или наслаждение. Люди и плачут и радуются от музыки одновременно. И если посмотреть, как обыкновенно изображается чувство, вызываемое музыкой, то в большинстве случаев всегда можно на первом плане заметить какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое и идеальное их единство, ничего общего не имеющее ни с удовольствием, ни с страданием, ни с их механической суммой. Попробуйте отделить удовольствие от страдания в следующих примерах изображения музыкального чувства.

«Вдруг Лаврецкому почудилось, что в воздухе, над его головой, разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился; звуки загремели еще великолепней; певучим сильным по-

током струились они — в них, казалось, говорило и пело все его счастье... Сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце, она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотою; она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолодевший и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью» (*Тургенев.* Дворянское гнездо).

«Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но пронесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Ивановича так и выпрямилась. За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым — третий, и, понемногу разгорячаясь и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна во поле дороженька пролегала»,— пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел как надтреснутый, он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная, глубокая страсть, молодость и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, развивалась. Яковом, видимо, овладевало упоение; он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трещал более, он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжко шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому багровому солнцу; я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участьем. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо-широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыданья внезапно поразили меня... я оглянулся — жена целовальника плакала, припав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего; Николай Иванович по-

тупился, Моргач отвернулся, Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томленье, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке — словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь; но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчаньем, вопрошающим взглядом обвел всех кругом и увидел, что победа была его» (*Тургенев*. Певцы).

5. Во-вторых, чистое музыкальное бытие, сливая внеположные части, является, конечно, неспособным изображать пространственные, физические вещи, но зато только оно и может изобразить ту сокровенную гилетическую сущность, из которой они, так сказать, сделаны. Это должно быть ясно из того, что «содержание» музыки мы часто пытаемся передать образами,— однако не просто образами (ибо музыка не терпит никакого пространства), а образами *символическими*, указующими на какую-то несказа́нную тайну, которая под этими образами кроется. Эта тайна и есть предмет музыки. Она — нерасчленима и невыявляема, она мучительно-сладко чуется сердцем и кипит в душе. Она — вечный хаос всех вещей, их исконная, отвечная сущность. И, насыщая нашу образность, нагнетая в ней тайну и делая образность символической и мистической, музыка заставляет эти образы, при внешней их (пространственно-зрительной) разобщенности, все же хранить в себе тайну некоей мистической слитости и взаимопроникновения. Такова и есть сущность мистической образности, или мифа. Это ясно из такого описания музыки у кн. В. Одоевского.

У кн. В. Одоевского, в его «Русских ночах», есть удивительное описание одного бала и музыки, превращающее этот бал в ту символическую картину сущности жизни, которая невыявленно кроется в музыке, и лишь символическое слово способно вскрыть эту страшную сущность и ее тайны.

«Бал разгорался час от часу сильнее; тонкий чад волновался над бесчисленными тускнеющими свечами; сквозь него трепетали штофные занавесы, мраморные вазы, золотые кисти, барельефы, колонны, картины; от обнаженной груди красавиц поднимался

знойный воздух и часто, когда пáры, будто бы вырвавшись из рук чародея, в быстром кружении промелькали перед глазами,— вас, как в безводных степях Аравии, обдавал горячий, удушающий ветер; час от часу скорее развевались душистые локоны; смятая дымка небрежнее свертывалась на распаленные плечи; быстрее бился пульс; чаще встречались руки, близились вспыхивающие лица; томнее делались взоры, слышнее смех и шепот; старики поднимались с мест своих, расправляли бессильные члены, и в полупотухших, остолбенелых глазах мешалась горькая зависть с горьким воспоминанием прошедшего,— и все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии...

На небольшом возвышении с визгом скользили смычки по натянутым струнам; трепетал могильный голос валторн, и однообразные звуки литавр отзывались насмешливым хохотом. Седой капельмейстер, с улыбкой на лице, вне себя от восторга, беспрестанно учащал размер и взором, телодвижениями возбуждал утомленных музыкантов.

— Не правда ли,— говорил он мне отрывисто, не оставляя смычка,— не правда ли, я говорил, что бал будет на славу,— и сдержал свое слово; все дело в музыке; я ее нарочно так и составил, чтобы она с места поднимала... не давала бы задуматься... так приказано... В сочинениях славных музыкантов есть странные места — я славно подобрал их — в этом все дело; вот, слышите, это вопль Донны-Анны, когда Дон-Жуан насмехается над нею; вот стон умирающего командора; вот минута, когда Отелло начинает верить своей ревности, вот последняя молитва Дездемоны.

Еще долго капельмейстер исчислял мне все человеческие страдания, получившие голос в произведениях славных музыкантов; но я не слушал его более — я заметил в музыке что-то обворожительно-ужасное; я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробегал по жилам и волосы дыбом становились; прислушиваюсь: то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывался из раздраженного нерва, и каждый напев был судорожным движением.

Этот страшный оркестр темным облаком висел над танцующими,— при каждом ударе оркестра вырывались из облака: и громкая речь негодования; и прерывающийся лепет побежденного болью; и глухой говор отчаяния; и резкая скорбь жениха, разлученного с невестою; и раскаяние измены; и крик разъяренной торжествующей черни; и насмешка неверия; и бесплодное рыдание гения; и таинственная печаль лицемера; и плач; и взрыд; и хохот... И все сливалось в неистовые созвучия, которые громко выговаривали проклятие природе и ропот на провидение; при

каждом ударе оркестра выставлялись из него то посинелое лицо изнеможенного пыткою, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; из темного облака капали на паркет кровавые капли и слезы,— по ним скользили атласные башмаки красавиц... И все по-прежнему вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастно-холодном безумии...

Свечи нагорели и меркнут в удушливом паре. Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... В быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... И пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями... А над ними под ту же музыку тянется вереница скелетов, изломанных, обезображенных... Но в зале ничего этого не замечают... Все пляшет и беснуется как ни в чем не бывало».

Вся эта картина бала, несмотря на множество разнообразных элементов, ее составляющих, есть, однако, нечто цельное и целое. Один образ внутренно родствен другому; одно проникает другое. Здесь слитость всех внеположных частей — образов — в один цельный миф. И сущность, из которой сделан этот миф, есть музыка. Музыка заставила существовать такие образы, которые друг другу сродны, в виде единого музыкального лона, из которого они родились. «Посинелое лицо изнеможенного пыткою» и «смеющиеся глаза сумасшедшего» есть не только известная раздельность, но в то же время — по музыкальному происхождению — и некая слитость. Здесь не только *А* есть *А* и *В* есть *В*, но *А* есть также в известном смысле и *В*, хотя эта слитость не мешает (здесь, в мифе) их раздельности. Подробное изложение связанности *А* и *В* в мифе есть задача особой части феноменологии, не феноменологии *абсолютной, чистой* музыки. Поэтому ограничимся здесь просто указанием на уничтожение грубых пространственных границ между символами, рождаемыми музыкой, которое понятно только в связи с абсолютной всепроникнутостью и сплошностью чистого музыкального бытия.

Итак, музыкальное пространство есть нечто, исключающее внеположность. Здесь не исключается качественность и существенность той или иной определенности *А, В, С*.., но исключается ее внеположность. Будучи даны в слитном и взаимопроникнутом состоянии, эти определенности всегда суть нечто нераздельно-единое. Сущность музыкального пространства — в отсутствии простертости или пространности.

3. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO ESSENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ. b) МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

1. Вторым результатом применения закона основания является утверждение временной последовательности: отдельные *A* и *B* разобщены не только в отношении их взаимоисключающихся сущностей, но и в отношении *следования* этих сущностей одна за другой. Получается некая слитость во времени.

Второе основоположение. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость последовательных частей, моментов.*

2. Естественнонаучному исследованию не приходит и в голову проблема времени по его бытийственному существу. Наблюдая с часами в руках механическое движение в пространстве, естественнонаучный мыслитель и не подозревает того, что им, в сущности, измеряется не время, а пространство. *Бергсон* гениально обнаружил это всеобщее заблуждение науки, пользующейся хронометром, т. е. в конце концов солнцем, для определения характера движения. Всякое течение времени, зафиксированное на измерительном приборе, напр. часах, есть тем самым уже не время, а все то же самое пространство и его отдельные куски.

Музыкальное бытие, не живя в пространстве, тем самым не живет и в пространственно измеряемом времени. Оно требует того подлинного времени, которое существует без пространства и не измеримо никакими линейками.

В самом деле, рассматривая время по его существу, как оно дано нам в живом опыте, мы прежде всего констатируем некоторую принципиальную **неустойчивость**, характерную для существа времени. Вопреки пространственным схемам и определениям, время в своей сплошной текучести совершенно *неоднородно*, оно не выдерживает той абсолютно-устойчивой схемы, которую представляет собою пространство. Во внутреннем опыте, где нет никаких точных границ, мы замечаем простую смену одних состояний другими, причем смена эта не имеет характера абсолютного перехода от *A* к *B* с потерей этого *A*, но есть некое слитое движение, взрывное и непостоянное, совершенно не подчиняющееся какому-нибудь измерению, ибо каждый настолько же абсолютно индивидуален и несрав-

ним с другим, насколько все такие моменты суть нечто цельное и единое.

3. Что такое музыкальное произведение с точки зрения времени, в которое оно совершается? Конечно, это прежде всего ряд пространственных моментов, отмечаемых нами на часах. Музыкальное произведение мы разбиваем на определенные части, части на отдельные фразы, темы, далее получаем отдельные такты и звуки. Все это есть пространственное разделение музыки, легко измеримое при помощи тех или других пространственных величин.

Однако производим ли мы такие механические разделения *в реальном, живом опыте слушания музыки*? В реальном и живом опыте мы отчасти производим разделения по уже готовым, законченным темам или фразам, по тому, что можно назвать музыкальною мыслью, да и то эти мысли могут играть порученную им роль в музыкальном произведении лишь в общем живом единстве всего произведения. Что же касается разделения на такты и других чисто механических делений, то таких делений мы в музыкальном опыте не производим, и всякое сознательное их проведение лишь мешает глубокому и полному восприятию музыки. Музыка всегда воспринимается как нечто единое. Последовательные моменты водвинуты один в другой. Воспринять мелодию не значит воспринять первый звук, потом, забыв его, воспринять второй, затем, забыв второй, воспринять третий и т. д. Воспринять музыкальное произведение — значит как-то слитно соединить и переработать все последовательности, из которых оно состоит. И только тогда, когда все музыкальное произведение может быть [9*] нами представлено в один миг, когда мы уже не чувствуем его как нечто сложенное из временных моментов и вообще частей, только тогда возможно условное «деление» его на части, причем каждая часть тем самым уже будет нести в себе энергию целого. Музыкальное время, таким образом, есть некое воссоединение последовательных частей. Неоднородность, характерная для него, таит в себе бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения. Музыкальное время есть, отсюда, то же, что и музыкальное пространство. Там и здесь слитость внеположностей, механически-пространственных и механически-временных, разбитых и разъединенных в физическом пространственно-временном плане.

4. Из такой характеристики ratio essendi чистого музыкального бытия в аспекте времени вытекает и то замечательное следствие, что *в музыкальном времени нет прошлого.* Прошлое ведь создавалось бы полным уничтожением предмета, который пережил свое настоящее. Только *уничтоживши* предмет до его абсолютного корня и уничтоживши все вообще возможные виды проявления его бытия, мы могли бы говорить *о прошлом* этого предмета. В музыке же мы только что увидели и осознали объединительную функцию по отношению к «разновременным» моментам. Но если нет прошлого, то тогда, по-видимому, реально есть только *настоящее* и его жизнь, творящая в недрах этого настоящего его будущее. Это громадной важности вывод, гласящий, что всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но тем не менее не уходящее в прошлое и не убывающее в своем абсолютном бытии. Это есть сплошное «теперь», живое и творческое,— однако не уничтожающееся в своей жизни и творчестве. Музыкальное время есть не форма или вид протекания событий и явлений музыки, но есть самые эти события и явления в их наиболее подлинной онтологической основе. Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные существенности с единством и цельностью времени их бытия. Вечность есть тогда, когда не несколько моментов, а все бесчисленные моменты бытия сольются воедино и когда, воссоединившись в полноте времен и веков, бытие не застынет в своей идеальной неподвижности, но заиграет всеми струями своей взаимопроникновенной текучести. Вот почему ни одно искусство никогда так часто не наделяется предикатами, имеющими отношение к вечному и бесконечному, как музыка. «Музыка делает человека другим, меняет его природу; человек выходит из себя, *пьянеет.* И в этом опьянении какая-то древняя и новая, вечная, трезвая мудрость, самое точное познание «каких-то новых возможностей». Как будто музыка под обыкновенное, ограниченное, человеческое, *настоящее* «я» подставляет другое, чуждое, безграничное, нечеловеческое, *настоящее,* но может быть прошлое и будущее, вечное и истинное. Это

вообще самое глубокое опьянение, какое только есть у людей» (Д. С. Мережковский).

Музыкальное пространство и музыкальное время, равно как и последующие характеристики музыкального бытия, как видно, весьма близко напоминают концепцию душевной жизни и ее стихию, как она много раз изображалась в своей текучей беспредметности у многих мистиков и философов. Музыка оказывается интимнейшим и наиболее адекватным выражением стихии *душевной* жизни в ее отличии от живой биологической ткани общего жизненного процесса, с одной стороны, и от чисто духовных оформлений и преодолений — с другой. Все это было интуитивно ясно каждому чуткому художнику, и только рассудочная и мертвая философия не умела этого осознавать и формулировать.

4. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO FIENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ. с) МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕЙСТВОВАНИЕ

1. В силу второго вида необходимости закон основания приводит к обязательному следованию действия за причиной. Редукция этого вида необходимости в чистом музыкальном бытии приводит нас к третьему основоположению, гласящему о характере действий и причин в музыке.

Первое и второе основоположения отвергают абсолютную раздельность *А* и *В*. *Тем самым, след., отвергается и раздельность причины и следствия.* Данное *А*, являющееся причиной для *В*, слито с ним. Есть, значит, один и единственный предмет, который сам для себя есть и причина и следствие. Музыкальное бытие само в себе растворяет причину своих проявлений, само в себе растворяет действие своих проявлений. Оно сплошь все есть причина и сплошь есть действие. Чистое музыкальное бытие все пронизано бесконечными энергиями и силами, оно есть нечто постоянно набухающее и трепещущее, живое и нервное. В музыкальном произведении каждый его момент пронизан бесчисленным количеством сил; он — своеобразное средоточие и фокус жизненных токов цельного организма. Все музыкальное произведение есть живая система нерасчленимых энергий, взаимно проникающих друг друга; оно — реальное единство перекрещивающихся причин, которые есть одновременно и действия этих причин.

Музыка — бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества. Отсюда ясно наше третье основоположение чистого музыкального бытия.

Третье основоположение. *Чистое музыкальное бытие есть всеобще-нераздельное и слитно-взаимопроникновенное самопротивоборство.*

2. Этим преодолевается *механическая* обусловленность действия причины в пространственно-временном мире. Нельзя было бы мыслить живую ткань музыкального произведения без этой системы взаимопроникающихся энергий. Есть что-то живо-бьющееся, вечно-ждущее, нервно-трепещущее в абсолютном музыкальном бытии. И это — при полной нерасчленимости составляющих моментов, при полной их безымянности и взаимо-самопогруженности. В абсолютной музыке что-то борется само с собой, что-то вечно родится и никак не может родиться окончательно. Это — действие, не вызывающее новых последствий, а лишь смутно-млеющее или взрывно-взмывающее самопорождение. Это — причины, не выявленные никакими предыдущими моментами и ничего причинно не производящие, а глухая и слепая мощь бытия, в которой нет ничего и все возможно.

3. В качестве примера для опытного переживания музыкального самопротивоборства может служить почти всякое живое выявление музыкального переживания, в том числе и приведенные нами выше описания. Но специально для иллюстрации музыкального самопротивоборства не мешает привести то описание состояний сознания по поводу cis-moll'ного квартета Бетховена, которое мы находим у Рих. Вагнера. Вагнеру эта музыка представляется как бы «одним из дней жизни подлинного Бетховена в связи с его глубочайшими внутренними переживаниями». Все, что есть в этой музыке, есть просто Бетховен; все это колдовство есть просто игра; гений усмехается сам себе; все, клубясь, стремится в бездонную пучину, все это — само с собой, само против себя, само для себя, само в себе и — в бездне.

«Довольно длинное вступительное adagio — самое скорбное из всего, что когда-либо было выражено в звуках,— я бы назвал пробуждением на рассвете того дня, который «на всем своем унылом протяжении ни одному желанию исполниться не даст, ни одному». Но в то же время это есть покаянная молитва — совеща-

ние с Богом, преисполненное веры в вечное добро.— Взор, обращенный внутрь, видит утешительное явление, понятное только ему (allegro 6/8), и желание обращается в дивно-грустную игру с самим собой: глубочайшее сновидение пробуждается в отраднейшем воспоминании. И вот художник, в сознании своего искусства, словно приготовляется (короткое переходное allegro moderato) к волшебной работе; вновь оживившую силу присущего ему чародейства он заставляет действовать (andante 2/4) с целью приворожить появившийся прелестный образ и затем без устали восхищается этим блаженным показателем полной душевной невинности, направляя на него преломленные лучи вечного света и тем придавая своему видению все новые и новые, неслыханные формы.— И мы как будто уже видим, что художник, нашедший в самом себе глубокое счастье, устремляет теперь свой взор, несказанно прояснившийся, на внешний мир (presto 2/2): этот мир снова перед его глазами, как в Пасторальной симфонии. Все освещено внутренним счастьем художника. Он словно сам прислушивается к звукам тех явлений, что воздушно и вместе грубовато движутся перед ним в ритмическом танце. Он глядит на жизнь и, по-видимому, обдумывает (небольшое adagio 3/4), как бы ему самому сыграть танец для этой жизни: короткое, но сумрачное размышление,— словно он погрузился в глубокий сон своей души. Один взгляд — и артист снова увидел суть мира: он пробуждается, проводит рукой по струнам и начинает играть такой танец, какого мир никогда еще не слыхивал (allegro finale). Это — танец самого мира: дикое веселие, мучительная жалоба, любовный восторг, высшее блаженство, печаль, ярость, сладострастие и горе; сверкают молнии, грохочет гром. И над всем этим — чудовищный музыкант, который все и вся покоряет и связует,— все и вся гордо и уверенно в вихре и водовороте направляет в бездонную пучину: он усмехается на самого себя,— ведь для него это колдовство было только игрой.— Ночь подает ему знак: его день свершен» (*Вагнер Р.* Бетховен).

5. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO AGENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ.
d) МУЗЫКАЛЬНАЯ ВОЛЯ И СУБЪЕКТИВНОЕ БЫТИЕ

1. Третий вид необходимости привел нас к утверждению механической последовательности и обусловленности в царстве субъективного бытия. Третий вид необходимости предполагает уже *данным* субъективное бытие и его существенное отличие от бытия объективного. Новым является для нас, в наших основоположениях, таким образом, именно это противостояние субъекта и объекта. Последовательность причины и действия вообще в музыке

мы уже осветили в третьем основоположении. Значит, если есть какое-нибудь следование действия за причиной субъекта, то это следование происходит в виде сплошного и бесформенного самопротивоборства. Однако новое, что вносится в это основоположение соображениями, почерпнутыми из ratio agendi чистого музыкального бытия, есть именно этот коэффициент субъектности. Какова роль его в чистом музыкальном бытии?

Четвертое основоположение. *Чистое музыкальное бытие ⟨есть⟩ всеобще-нераздельное и слитно-взаимопроникновенное самопротивоборство субъект-объектного единства* (вернее, безразличия, единичности).

2. Только с этим четвертым основоположением мы получаем первую более или менее законченную концепцию абсолютной музыки. До сих пор наши основоположения говорили о музыке в том же роде, как мы могли бы говорить о пространстве, физической материи, вообще о бытии объективном. Какую бы характеристику мы ни давали чистой музыке, все-таки первые три основоположения лишь меняют *характер* объективного бытия пространства и физической материи, не меняя самого *принципа* объективности. Однако все это является настолько же недостаточным, насколько раньше мы видели его необходимость. Не ощутивши в музыке своеобразного слития с объективным бытием субъекта, мы не можем понять и сформулировать, может быть, самое интимное и центральное в музыке.

3. Неповторима и неуничтожима субъектная индивидуальность. Ее нельзя получить ни из каких составных частей. Я не состою ни из каких частей. Не только мое тело, множественное и многосложное, не есть мое «я», мой субъект, но также и многосоставленность моей душевной жизни не есть обязательная принадлежность моего «я». Как бы сложна ни была моя жизнь, но я — всегда я, мое имя всегда говорит о моей неменяющейся и нераздельной сущности. Я — во всех своих переживаниях, поступках, мыслях и жизни, но я — абсолютно прост, неделим, во всей сложности — один и неповторим, абсолютно индивидуален и не имею частей, не состою из них. Не может быть никакой истинной философии без отчетливого чувства своеобразия субъективного бытия, или, лучше сказать, субъектного. Индивидуальность и простое вещное свойство — две совершенно несводимые друг на друга категории; субъектное и объектное — абсолютно различны в своей онтологичес-

кой природе. Осилить эту противоположность при непосредственном их сравнении — немыслимо, не дано, неисполнимо. Осилить эту противоположность можно только лишь на почве концепций иных планов бытия.

4. И вот, чистое музыкальное бытие есть план глубинного *слияния субъектного и объектного бытия.* Мы должны здесь иметь в виду не субъективистически-психологическое растворение музыкального объекта в недрах процесса личных переживаний, равно как и не простое уничтожение субъекта в угоду объектного безразличия. Нет, в абсолютном музыкальном бытии именно присутствует субъектное бытие со всей своей невыразимой и абсолютно простой качественностью; здесь именно присутствует и объектное бытие со всем своим предметным обстоянием и качеством объектности. Музыкальное бытие потому так интимно переживается человеком, что в нем он находит наиболее интимное касание бытию, ему чуждому. Его «я» вдруг перестает быть отъединенным; его жизнь оказывается одновременно и жизнью предметов, а предметы вдруг вошли в его «я» и зажили единой с ним жизнью. Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содержим в себе жизнь мира. То, что было раньше отъединенным и дифференцированным переживанием в нашем субъекте, вдруг становится онтологической характеристикой того, что раньше мы отделяли от себя и называли объектом. *Музыкальное переживание становится как бы становящейся предметностью,* самим бытием во всей жизненности его проявлений. Стоит только реально, не в абстракции представить себе музыку в виде одного сплошного субъективного чувства, как мы увидим полную неоправданность такого разделения субъекта и объекта. Станет непонятной и совершенно загадочной та правильность и объективное обстояние, которое представляет собой каждое музыкальное произведение. Растворивши музыку в хаосе и капризах личного переживания, мы не будем в состоянии иметь какое-нибудь определенное музыкальное произведение, ибо Девятых симфоний Бетховена столько же, сколько индивидуальностей ее слушают и слушали; и Девятой симфонии нет как Девятой симфонии. Есть субъективное восприятие, связанное с условиями данного момента, текучее, непостоянное, капризное и неуловимое; и есть субъектность, без которой немыслима никакая музыкальная объектность. И вот,

это полное тождество бытия и сознания в музыке только и спасает Девятую симфонию как нечто идеально-постоянное и неизменное, обусловливая и объясняя тем самым реально-психологическую бесконечность в разнообразии ее субъективных восприятий, воспроизведений и толкований. Такое же искажение претерпела бы музыка, если бы ее рассматривали как чистую объектность, не внося никаких субъектных коэффициентов.

5. Нашему реальному повседневному сознанию предстоит завершенная и вполне отъединенная, вполне сформированная наша собственная индивидуальность вместе с окружающими ее иными, уже предметными индивидуальностями. При таком противостоянии не может найти себе место чистое музыкальное бытие. Необходимо разрушить дотла те и другие индивидуальности; необходимо превратить в бесформенный материал, перемолоть, перелить, переплавить в одно безразличное смешение все эти индивидуальности, включая и наше «я». Только тогда возникает возможность для чистого музыкального бытия. Четвертое основоположение музыки и говорит о самопротивоборстве этого субъект-объектного безразличия. Это и есть ratio agendi абсолютной музыки. Воля — становящаяся предметность; предметы — этапы волевого и вообще переживательного самопорождения. Борьба бытия с самим собой и — бессубъектное самочувствие безобъектных обстояний.

6. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO COGNOSCENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ. е) МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТИННОСТЬ ВООБЩЕ И СУБЪЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО СУЖДЕНИЯ

1. В предыдущих параграфах нами была осуществлена абстрактная феноменология музыкального бытия, причины и действия. Теперь нам предстоит формулировать феноменологические основоположения музыкального *познания*. Разумеется, мы должны иметь в виду не знание *о* музыке, которое ничем не отличается от всякого иного научного или философского знания, но знание, осуществляемое самим музыкальным переживанием. *Мы должны рассмотреть музыкальное переживание как становящееся музыкальное познание.* В чем главные черты этой ratio cognoscendi чистого музыкального бытия?

Когда мы имеем знание в понятиях, то ясно, что цель такого знания — истина. Цель того или другого соединения понятий и суждений в нечто целое есть истина, выражаемая в этом соединении. Разумеется, музыкальное знание не есть знание в понятиях, но это не значит, что музыкальное познание не содержит в себе никаких моментов истинности. Каждое музыкальное произведение всегда и прежде всего *оценивается* нами; это значит, что в каждом таком музыкальном суждении что-то с чем-то соединяется, и соединение это принимается или отвергается в той или другой мере. Есть, наподобие логической истинности, своя особая *музыкальная истинность*, имеющая свою особую логику, вскрыть которую мы сейчас и хотим. Логическая истинность есть всегда отношение суждения к чему-нибудь к нему постороннему, будет ли то другое такое же суждение или непосредственный опыт, обосновывающий данное суждение. Для логического суждения должна быть где-то вне его соответствующая ему *норма*. Бытие и норма совершенно раздельны в логическом познании. Таков закон основания в понятийном познании.

2. Редукция этого вида необходимости и перерождение его в новый вид дает прежде всего уничтожение противостояния бытия и нормы, основывающегося и основания. *Чистое музыкальное бытие есть безусловное самоутверждение, не требующее для себя никаких иных оснований, кроме себя самого. Это значит, что музыкальная истина равна музыкальному бытию и музыкальное бытие равно музыкальной норме.* Истина=бытие=норма.

Здесь мы получаем одно большое основоположение, которое объединяет все остальные основоположения, относимые нами к группе ratio cognoscendi музыки. Как ни странно звучало бы такое основоположение, все же оно не может не быть принято в нашу систему, ибо выражает простейший и очевиднейший факт восприятия музыкального произведения. *Это — факт самоубедительности музыкального произведения и факт оценки, неотъемлемой от цельного восприятия музыки.* Музыка говорит сама за себя. Она — сама для себя норма. Почему данная вещь нравится (разумеем не психологическую, а феноменологическую проблему)? Не потому, конечно, что «основанием» послужило для этого какое-то другое произведение. Такое утверждение было бы совершенно бессмысленным.

Музыкальное произведение говорит само за себя. Оно есть само для себя норма и закон. Норма=бытие=закон.

3. Попробуем теперь в более расчлененной форме представить это общее ratio cognoscendi музыки, базируясь на принципе модификации соответствующего корня закона основания.

Мы видели, что в законе основания две стороны — изолированность, раздельность и — скованность разделенных моментов. Что мы имеем в обычном музыкальном суждении с точки зрения закона основания? Еще раз напоминаем, что под музыкальным суждением здесь понимается *не логическое суждение о музыке, но суждение, которое само по себе есть музыка в сознании*; музыкальное суждение есть музыка в сознании как становящееся знание. Итак, что такое музыкальное суждение с точки зрения закона основания?

Может ли быть здесь применимо в полной форме разделение характеристик изолированных и сопряженных моментов? Так ли, как в законе основания, приходится сначала разделять понятия, или суждения, а потом их соединять? Музыкальное суждение, или музыкальное переживание, не знает такой раздельности. Оно есть какое-то стремительное и напряженное единство — без различия множественных моментов. Поэтому не может быть полного параллелизма в характеристике ratio cognoscendi музыки и ratio cognoscendi как вида закона основания, где изолированность формулируется в виде «логических законов мышления», а сопряженность в виде «закона достаточного основания».

Там мы прежде всего имеем т. н. закон тождества. Музыкальное суждение, как некое живое единство познавательных и переживательных энергий, вечно себя само истощающее и само себя порождающее, не знает никакого закона тождества. Оно не есть понятийное единство, не есть оно и пространственное единство. Оно — вообще не есть какое-либо *статическое* единство. Но, будучи центром динамических взаимоотношений и живой познавательной тканью, пронизанной тайными излучениями, музыкальное суждение не знает той механической сопряженности внеположных понятий, из которых состоит логическое суждение. Что такое *субъект* музыкального суждения? Не будучи понятием, он не есть и нечто отъединенное. Не будучи чем-нибудь отъединенным, он никогда не равен

самому себе. Он вечно изменчив и играет. Это какое-то постоянное и неустанно трепещущее и внутренно бьющееся единство. В нем бьется какой-то тайный пульс, оживляющий и единяющий всю его многосоставность. В нем нельзя произвести какого-нибудь расчленения, сопоставления и сравнения. В нем нет и помину о законе тождества. Субъект музыкального суждения никогда не равен сумме своих признаков. Признаки субъекта музыкального суждения неотличимы от самого субъекта. Он весь играет в них и переливается ими и в них, понятно и неизменно противореча самому себе и в противоречии этом находя свою жизнь. Потому *А* здесь всегда и *А* и не-*А*, и не одно какое-нибудь «не-*А*», но бесконечное количество таких «не-*А*». Это не закон тождества, но *закон различия в тождестве, и притом неизменно-текучего различия.* Итак, всякое *А* в качестве музыкального субъекта есть вечно изменчивое самопротиворечие. Каждая музыкальная пьеса, каждая тема и фраза в музыке, поскольку переживается как таковое, есть вечно изменчивый в своем самопротиворечии субъект музыкального суждения. Это ясно уже из второго основоположения, трактующего о живом времени в музыке, и из третьего, трактующего о музыкальном самопротивоборстве. Будучи схвачено в переживании, чистое музыкальное бытие оказывается по сравнению с законом тождества самопротиворечием — однако не застывшим в логической броне понятий, но вечно изменчивым и живущим. Если под жизнью понимать 1) живое время 2) чистого самопротивоборства, формулированное нами выше, и видеть в этом основу всякого жизненного оформления, его плодоносное и животворное лоно, то можно будет так формулировать наше пятое основоположение.

Пятое основоположение. *Субъект музыкального суждения есть вечно изменчивое самопротиворечие, данное как жизнь (или данное как чистое самопротиворечие неоднородно текущего времени).*

4. Субъект музыкального суждения и равен сумме своих признаков, и в то же время не равен ей. Кроме того, это противоречие каждый миг меняется и, играя, спешит к неизвестной цели. Звук, неизменно продолжающийся более или менее значительное время, и даже простая пауза, более или менее длинная, несмотря на физическую свою однородность в течение всего времени звучания или паузы, является в музыкальном суждении чем-то непре-

станно меняющимся, и начало паузы воспринимается совсем не так, как моменты, близкие к ее концу. И тем не менее одна и та же жизнь пульсирует и трепещет в этом сплошном самопротиворечии.

7. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO COGNOSCENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ. f) ПРИЗНАК СУБЪЕКТА МУЗЫКАЛЬНОГО СУЖДЕНИЯ

1. Легко заметить связь закона противоречия с законом тождества. В сущности, это и есть тот же закон тождества,— но лишь в применении к *признаку* субъекта, а не к самому субъекту. Как субъект логического суждения должен быть равен сам себе, так и признаки и свойства субъекта должны быть равны самим себе, исключая все противоречащее. Отсюда ясно, что одному и тому же субъекту в одно и то же время и в одном и том же отношении не могут быть приписаны противоречащие предикаты.

Если в музыкальном суждении неосуществим закон тождества, то в равной мере неосуществим и закон противоречия. Это можно было бы чисто формально вывести из пятого основоположения, формулирующего отсутствие закона тождества в чистом музыкальном бытии и заменяющего этот закон законом *различия в тождестве*. Но это может стать ясным и из конкретного узрения сущности музыкального бытия.

2. В самом деле, что есть *свойство* музыкального бытия? Что такое *признак* данной музыкальной пьесы? Разумеется, он неотделим от самой пьесы. Но мало того. Входя в общее живое и сращенное единство, признаки и свойства так же текучи, изменчивы, противоборственны, противоречивы и живы. Нет никакой субстанции в чистом музыкальном бытии, которая была бы отлична от своих свойств и была бы их носителем.

Все музыкальное бытие есть сплошная субстанция, неизменно текучая и выражающая саму себя начисто в каждый мельчайший промежуток времени. Любой момент есть выразитель субстанции, и центр ее повсюду. Только чисто внешнее и поверхностное отношение к музыке может увидеть в изолированных ее частях и моментах подлинные и истинно-реальные свойства. Как музыка не состоит из отдельных звуков, аккордов и т. д., а есть их живое и сращенное единство, и даже не *их* единство, а некое

идеальное единство, *в них* данное,— точно так же и отдельные свойства данного музыкального бытия даны в общем самопротиворечивом, живом и органическом единстве; другими словами, предикат музыкального суждения есть тот же субъект, но только данный в разные моменты своего бытия.

В особенности это ясно из такого постоянного факта наших суждений о музыке. Прослушавши какое-нибудь глубоко взволновавшее нас музыкальное произведение, мы, предположим, наполнились весьма интенсивным и глубоким музыкальным впечатлением. Это значит, по принятому нами словоупотреблению, что мы переживаем известное музыкальное суждение. Теперь представим себе, что мы желаем передать такое же музыкальное суждение другому лицу, не знакомому с только что прослушанной нами пьесой, и делаем это самым простым способом, т. е. напеваем или наигрываем на инструменте те или другие отрывки. Наиболее часто встретится в таком случае тот факт, что наш собеседник или совсем не разделит нашего восторга перед прослушанной пьесой и даже удивится несравнимости тех мелких отрывков, которые вы играете, с вашим общим восторженным отзывом, или поймет вас только после прослушания тщательно подобранных и в большом количестве сыгранных отрывков. Это значит, что каждый отрывок музыкального произведения, будучи воспринят как таковой, сам по себе, в полном отрыве от живой и сращенной цельности произведения, ни в какой степени не есть свойство или вообще какая-нибудь живая часть этого произведения. Когда я высказываю своему собеседнику свой восторженный отзыв о пьесе и иллюстрирую это каким-нибудь отрывком, то эти 3—4 такта, которые составляют отрывок, действительно для меня полны жизни, полны играющих и трепещущих красок, они для меня — реальный и живой момент реального и живого целого. Я переживаю совершенно непосредственно и глубоко место этого отрывка в целом; все для меня течет и играет, бьется и трепещет, передо мною живая ткань и нервный внутренний пульс музыки. Для меня это — *свойство, признак* прослушанного музыкального произведения. Для моего же собеседника этот отрывок есть самозамкнутое и самодовлеющее целое; до прослушания всей пьесы целиком это для него только то, что оно есть. А для меня оно — и оно и не-оно. И, несмотря на полное пространственно-временное

и физическое тождество отрывка, даваемого мною, и отрывка, прослушанного моим собеседником, все-таки необходимо сказать, что первое есть реальное свойство пьесы, а второе не есть какое-либо свойство пьесы. Высказывая музыкальное суждение, я предицирую субъект этого суждения не теми отрывками, которые впервые слышит мой собеседник, а теми, которые я ему наигрываю, т. е. субъект предицируя им же самим. Ибо мой отрывок отличается от слышимого другим лицом отрывка только лишь тем, что в нем присутствует и все целое, что в нем он — не только он, но одновременно еще и другое.

3. Отсюда вытекает и наше шестое основоположение чистого музыкального бытия.

Шестое основоположение. *Предикат музыкального суждения есть вечно изменчивое самопротиворечие, данное как один из органических моментов жизни субъекта этого суждения, тождественных, хотя и различных с самим субъектом.*

8. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO COGNOSCENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ.
g) ЕДИНСТВО БЫТИЯ И НЕ-БЫТИЯ В МУЗЫКЕ

1. Однако утвердить пятое и шестое основоположения, не делая из них всех выводов, так же невозможно, как утверждать законы тождества и противоречия — без закона исключенного третьего. Что это, собственно, значит, что субъект и предикат музыкального суждения есть живое самопротиворечие? Что значит, что в музыке каждый отдельный момент ее одновременно и есть и не есть, он и не он, что значит это текучее самопротиворечие? Это значит, что *в музыке бытие и не-бытие тоже слиты и вдвинуты одно в другое.* Между бытием и не-бытием здесь тоже сращение, как и везде в музыке. И это сращенное единство живет и стремится.

2. В самом деле, что нужно для различия бытия и не-бытия, что нужно для утверждения бытия предмета и его не-бытия? Уже Платон со всей положительной греческой философией утверждал, что для этого необходимо некое *покойное состояние* предмета. Для этого необходимо какое-то идеальное постоянство и некая абсолютно неподвижная идеальность. Когда «все течет», и течет сплошным, непрерывным образом, тогда не может быть ника-

кого разумного познания в понятиях; тогда правы те софисты, которые из Гераклита делали релятивистические выводы. Нельзя назвать предмет, если он в каждое новое мгновение делается абсолютно новым; нельзя назвать — нельзя отделить; нельзя отделить — нельзя приписать ему предикат бытия; но в то же время это не значит, что здесь надо употребить предикат не-бытия. Вовсе не в этом дело в музыке; для абсолютной музыки нет этих различий бытия и не-бытия, хотя то и другое в ней, несомненно, содержится, как все равно музыка не есть ни чисто объективное, ни чисто субъективное бытие, при несомненном наличии того и другого в подлинном музыкальном бытии. Если субъект и объект музыкального суждения вечно текут, творчески меняясь и не подчиняясь никакому идеальному единству, то ясно, что в них нельзя говорить о бытии и его отсутствии.

Можно, конечно, возражать тем, что всякое музыкальное произведение есть всегда нечто само в себе определенное, всегда неизменное; мы ведь раньше сами говорили, что музыкальное произведение не есть чистая субъективность, что в нем есть моменты, делающие его всегда тем, что оно есть. Однако мы говорим не о конкретном лике музыкального произведения, поскольку он отличается от лика другого музыкального произведения, когда мы его воспринимаем в его цельном, совершенно не имеющем частей и потому неделимом состоянии. Лик музыкального произведения есть в подлинном смысле, и притом в античном смысле этого термина, *форма*, то, что делает музыкальное произведение *А* именно этим самым *А* и ничем другим. Лик, или форма, музыкального произведения всегда есть нечто *уже* выделенное, *уже* воспринятое или сознанное, уже как-то ставшее *фактом*. Лик, или конкретно сознаваемая форма, музыкального произведения есть всегда нечто известным образом *соотнесенное*, отъединенное, данное не в конкретно указываемом родстве с общемузыкальным бытием, но уже нечто дифференцированное, сравнимое и сравненное, названное и отмеченное. Другими словами, конкретный лик музыкального произведения дан *каким-то образом пространственно-временному сознанию*, как-то дан *знанию в понятиях, с его субъект-объектной границей*. Потому восприятие цельного лика есть нечто каким-то образом относящееся к понятию и эйдосу; оно уже не только течет и в самопротиворечии находит жизнь, но

в то же время есть еще нечто постоянное, к чему применим в своей наиболее общей форме, простирающейся, след., за пределы понятий, закон тождества и, значит, закон исключенного третьего. Однако не об этом *эйдосе музыки как ее форме* мы говорим, но говорим о самой той живой ткани, из которой слагается эйдос музыкального произведения и его цельный конкретный лик. «Аппассионата» есть, конечно, «Аппассионата» и ничто другое, и здесь *А* равно *А*, и потому *А* именно *есть*, а какого-нибудь *В* здесь *нет*; «Аппассионата» не есть «Лунная» соната. Но ведь «Аппассионата» есть нечто определенное именно потому, что мы уже заранее вырвали из пучины общего музыкального бытия какую-то колоссальную струю, заранее поставили ей границы, каких нет в самой пучине, *извне заковали* эту струю в эстетическую броню формы. Поэтому и оказалось возможным «Аппассионату» назвать «Аппассионатой». Но стоит только попробовать мыслить то, что остается нетронутым в поставленных нами границах, в этой закованной, стальной *эстетической* форме, а не самую эту форму, как мы увидим то самое органическое сращение бытия и небытия, то вечно играющее их живое самопротиворечие, которое видели при анализе субъекта и объекта музыкального произведения. Итак, закон исключенного третьего вместе с другими законами имеет отношение (и притом еще нами не проанализированное) к эстетической форме чистого музыкального бытия, но не имеет никакого отношения к самому по себе чистому музыкальному бытию.

3. Принимая все это во внимание, можно так формулировать наше седьмое основоположение.

Седьмое основоположение. *Субъект музыкального суждения есть вечно изменчивое сращение бытия и не-бытия, данное как жизнь, т. е. как чистое самопротиворечие неоднородно текущего времени.*

9. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ НА ОСНОВЕ RATIO COGNOSCENDI ЧИСТОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ. h) МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТИННОСТЬ И ОБОСНОВАННОСТЬ

1. Три последние основоположения конструированы на основе редукции статической стороны закона основания в понятиях. Остается еще рассмотрение той стороны «закона познания» в музыке, которая получается после редукции необходимости *обоснования* для логического сужде-

ния, т. е. момента, *сопрягающего* внеположные понятия в одну цельную логическую систему. Именно, закон основания в этом пункте гласит, что всякое логическое суждение должно быть *основано на чем-то внешнем* по отношению к нему. Какова характеристика *музыкального* суждения в сравнении с такими свойствами суждения логического?

2. Не может быть и речи о каком-нибудь основании для музыкального суждения в чем-нибудь по отношению к нему внешнем. Музыкальное суждение говорит само за себя, убеждает само за себя. Всякое музыкальное явление тем самым, что оно есть, уже говорит само за себя. Для него убеждать — значит просто быть. На что мы ссылаемся, оправдывая свое музыкальное суждение? Мы указываем на объективные, физические признаки пьесы. Но чаще мы просто думаем, что это наше субъективное мнение, сами того не подозревая, что в этой ссылке на субъективность и кроется неосознанное указание на самоубедительность пьесы, на полную несводимость ее к какой-нибудь норме и полную невозможность для музыкального суждения укрепиться за чем-нибудь помимо себя. В то время как логическое суждение, обосновываясь на другом суждении или вообще на чем-нибудь по отношению к себе внешнем, уходит в бесконечность и никогда не получает ответа на этот вечный вопрос «почему»,— музыкальное суждение есть жизнь, циркулирующая сама в себе и для себя, сама в себе обоснованная, и для нее не требуется никаких оснований, кроме собственного самоутверждения. Только здесь получает свое полное и завершенное выражение та основная идея, которую мы положили во главу угла наших 5-го и 7-го основоположений. Там мы говорим о *тождестве бытия и нормы, закона* в музыке. Только теперь нам видно, что музыкальное суждение способно обосновать само себя, так как мы уже знаем, что такое вообще жизнь музыкального суждения и какова роль его субъекта и предиката. Живое самопротиворечие самою своею жизнью говорит о самоутверждении. Будучи сама для себя нормой, музыкальная жизнь есть становящаяся норма, норма в непрекращающемся рождении и развитии. Быть музыкально истинным для данного музыкального суждения — значит участвовать в этой общей жизни-игре самопротиворечия. Это значит быть для него обоснованным. Логическую систему здесь заменяет живой организм, и «свести» суждение к другому суждению или к чему-нибудь

ее обосновывающему — значит заставить жить ее общею жизнью со всем организмом, сделать ее [10*] членом этого организма.

Таково это наше **восьмое основоположение.** *Музыкальная истинность есть не нуждающееся ни в каком другом основании самоутверждение общей музыкальной идеи, неизменно становящейся как живое самопротиворечие.*

Отсюда следует:

1. Чистое музыкальное бытие равняется своей музыкальной норме.

2. Норма в музыке есть нечто непрестанно становящееся и, след., ничего общего не имеющее с идеальной неподвижностью логических норм.

3. Музыкальное обоснование данного музыкального суждения есть локализация его в данной живой системе, т. е. организме музыки, приводящая к общей жизни его с целым.

4. В чистом музыкальном бытии не может быть большей или меньшей обоснованности, но существует большая или меньшая музыкальность, т. е. большая или меньшая степень бытия музыки, большая или меньшая напряженность музыкальности.

5. Музыка убеждает и действует не какой-нибудь нормой или законом, но исключительно силой (т. е. силой музыкальности).

Ясно также отсюда, почему чистое музыкальное бытие переживается как полная анархия, беспринципность и бесцельность, как бытие, в котором нет каменной крепости норм и законов, но где они расплылись и растворились во всей бездонной пучине музыки. Ясно и то, почему музыка в древних религиях очень часто симптом и символ оргийных радений, экстатических культов и всяческого освобождения от земных уз и законов «индивидуализации» ради растворения в безумной стихии перво-жизни. Ясно, наконец, и то, почему вся эта бездна безумия и хаоса таит в своем лоне вечную и неистощимую изваянность и мерность, порядок и строй, неизбывное и резко очерченное тело. Ясно, что музыка — жизнь, т. е. и самопротиворечие, и самопротивоборство, и хаос, но жизнь не чего иного, как *чисел.* Жизнь чисел — вот сущность музыки [8].

10. ИТОГ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АБСТРАКТНО-ЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Первый и, может быть, труднейший этап нашего исследования пройден. Теперь остаются лишь конструктивно-диалектические трудности, которые как ни велики, но все же пользуются уже готовым феноменологическим созерцанием. Труднее всего перейти от обычного научного опыта к музыкальному, а уж все остальное — второстепенной трудности, хотя и столь же первостепенной важности для эстетики. Прежде чем приняться за это новое, уже чисто диалектическое построение понятия музыки, подведем итог пройденному пути.

1. Абстрактно-логическое, рассудочное знание существует в силу закона основания, требующего абсолютной раздельности и дискретности всяких *A* и *B* и их внешней механической связанности.

2. Чтобы перейти от такого знания и бытия к музыкальному знанию и бытию, необходимо произвести редукцию самого закона основания, пользуясь основным законом и господствующей здесь модификацией, сводящимися к тому, что вместо прежнего берется закон слитости и взаимопроникнутости, приводящий к новой системе категорий и основоположений.

3. Получается: 1. по категории *пространства* — основоположение слитости и взаимопроникнутости внеположных частей; 2. по категории *времени* — основоположение неоднородной слитости и взаимопроникнутости последовательных частей, или моментов; 3. по категории *причинности* — основоположение самопротивоборства; 4. по категории *действования* — основоположение субъект-объектного безразличия; 5. по категории *понятия* — основоположения тождества истины, бытия и нормы, закона, куда входят в качестве подчиненных основоположения — a) самопротиворечия субъекта музыкального суждения, b) самопротиворечия предиката музыкального суждения и различие его в тождестве с субъектом, c) тождества бытия и не-бытия в музыке, d) самоутвержденности музыкальной истинности.

4. В результате всего феноменологического перехода от абстрактно-логического предмета к музыкальному мы упираемся в некое универсальное противостояние алогического хаоса и эйдетической изваянности,— противо-

стояние, предстоящее тем не менее реальному взору сочинителя, исполнителя и слушателя как неразличимое тождество, что кратко заостряется в проблему музыки как *жизни чисел.* Феноменология доходит до этой проблемы и прекрасно ее понимает, *знает*, что тут, собственно, надо решать. Но решения этой проблемы она не дает и принципиально не может дать. Тут вступает в свои права диалектика, которая не считается уже ни с какой абстрактно-логической системой категорий и все категории выводит сама, и только таковыми, т. е. диалектически выведенными, она и пользуется.

Так мы подходим к новому исследованию, которое, не считаясь ни с чем, производит всю работу заново, пользуясь только исходным феноменологическим созерцанием музыки, как оно было обрисовано выше, и конструируя всю систему категорий, необходимых для понятия музыки, заново.

С. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИФ

Выведенные выше основоположения достаточно ясно выражают взаимоотношение отвлеченной мысли и музыкального переживания. Мы направили систему отвлеченных понятий на феноменологически узреваемое бытие и показали, что такое чистое бытие музыки для мысли. Необходимо эту, как мы выразились раньше, «индуктивную» картину музыкального бытия усвоить как можно глубже и крепче, чтобы не сбиваться уже более ни в окончательных феноменологических формулах, ни в прочих дисциплинах, как, напр., музыкальная эстетика, вырастающих на основании феноменологии. Необходимо также твердо помнить, что вышеприведенные основоположения еще не выражают полной феноменологической картины музыкального бытия, хотя только ее и имеют своим основанием. Ведь точка зрения отвлеченной мысли, на которую мы стали при характеристике музыки, диктовалась прежде всего тем, что она — вообще основание всего нашего знания, и научного по преимуществу. На такую точку зрения и естественней всего было стать для уловления своеобразного устройства музыкального бытия в сравнении с бытием, подлежащим ведению науки. Однако с абсолютной точки зрения отвлеченная мысль отнюдь не является самодовлеющим началом. Она сама — лишь момент

в других, более широких и высоких областях мысли и бытия. Поэтому точная феноменология музыки может возникнуть лишь в связи с характеристикой всего разума и бытия вообще, в которой и отвлеченная мысль, и музыкальное бытие одинаково будут лишь входящими моментами. К этому мы впоследствии и обратимся. Однако, находясь среди засилья отвлеченной мысли, мы обязаны прежде всего почувствовать своеобразие музыки в сравнении именно с отвлеченной мыслью. Без этого мы не продвинемся ни на шаг вперед в музыкальной феноменологии.

Движимый такими соображениями, я и хочу задержать внимание читателя на несколько новом изложении сущности музыки, привлекая уже существенно иные, а именно чисто *мифологические* точки зрения. В моем распоряжении имеется перевод, сделанный мною из одного малоизвестного немецкого писателя, на мой взгляд, достаточно глубоко понимающего сущность музыкального искусства. Что касается лично меня, то мне теперь довольно чужды эти безумные восторги юных лет, и я помещаю этот перевод только потому, что в эстетически-мифологическом отношении эти страницы являются наиболее ярким и искренним, что немцы писали о музыке. У нас они должны явиться мифологическим закреплением нашего отвлеченного анализа и опытным описанием того, как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф. Отвечать же за весь этот бред я, конечно, совершенно не берусь, не говоря уже о тех страницах, которые я здесь по разным соображениям выпускаю.

1

Когда сидела Она, измученная и благодатная, за фортепиано и рождались ослепляющие светы и тайные шумы; когда чрез тонкое тело Ее алели и розовели звуки и потрясалось судорогами исступленное естество ее; когда, сидя рядом с Нею, Безмерною и Ликующею, терял я в сознании и Сидящую и фортепиано, и все заволакивалось огненным туманом, сквозь который виднелись то белые и тонкие пальцы, плясавшие свой мучительно сладкий танец, то трепещущее тело Ее, славившей своего Бога в радении и восторге,— открылась тогда музыка вещему моему слуху как особое, самостоятельное, извечное — и уж не единственное ли? — мироощущение.

Пережитое и взятое, муками засеянное, радостями светлыми взращенное и ожигающей лаской Артиста взлелеянное и сохраненное,— поведаю теперь я это миру. Узнай, читатель, в этом

свое интимное и сокровенное, о чем молилась не раз душа твоя и высказать что мешали навыки повседневности твоей и боязни. Музыка как особое мироощущение — тема эта не нова, хотя никто, как мне кажется, не довел ее до конца и не сделал всех последовательных выводов. Мысль боится огня, избегает огненных прикосновений; современность думает — хотя уже в несравненно слабейшей степени — все еще утвердить познание как изолированную функцию ума, оперирующего понятиями и силлогизмами. Разве может холодный говорить о музыке? Сознательно мы пойдем по другому пути. Узрение существа музыки при посредстве естества женского и безумия артистического, указанием на что начал я свое извещение,— это только одна из методологий, может быть, более значительных, чем общепринятые. Объективность и бесстрастность научного ума есть его закон инерции, дающей формулу уже предлежащему и скованному миру. Здесь нет выхода из данностей, нет трепета узнавания запредельного. Иных путей взалкала душа. Бог танцует во мне. Я слышу далекий гул и зарево горящих миров. Припавши ухом к артерии Мира, слышу стоны и зовы. Отпустите меня, друзья; не держите, враги!

2

Музыка есть исчезновение категорий ума и всяческих его определений. Распадаются скрепы бытия, и восстанавливается существенная полнота времени. Смеется обеспредметившийся ум и ласкает свою беспринципность. Взвивается размеренное пространство и сворачивается в клубок, тающий от дыхания музыки. Дым и прах остался от пестрого богатства его. Миллионы миров и солнц, мириады млечных путей, неизмеримая злоба холодных пространств,— что все это перед лицом Музыки и ее блаженно-капризного непостоянства, что это? Ничто, точка в волнах, забытая и случайная, блестящая фата-моргана, мираж самоослепленного воображения.

Нет рассудка и его операций. Исчезли образы и рассыпались. Образы познания расплавлены в бытии и вошли в него. Нет бытия не-образного, нет образа только мыслимого. Есть вечная Жизнь и ее цветение — и то не обязательно образное. В образе и понятии есть распадение, раскол, есть отъединенное созерцание предметности, есть упорно-одинокая и несоборная направленность на бытие; в них — усталость упований. Видящий образами видит наполовину в них себя; мыслящий понятиями, о чем бы ни мыслил он, мыслит окаменелый и проклятый мир, сводящийся в существе к пространству и его тюрьме. Точность и определенность понятия есть послушание смерти и пространству с его абсолютным нулем. Ему неведомы восторги и упоение сладчайших радостей анархизма. Ускользает от него живая жизнь, и кладбище — его арена.

Болезненно и искаженно силлогистическое совокупление понятий. Силлогизм — болезненный нарост бытия, его грехопадение и темница. Новая организация бытия есть и новая организация знания. Силлогизм или повторяет большую посылку, или придется с расширением объема понятия признавать расширение, а не сужение и содержания понятия, а это и есть надежда не на то, что сказано, а на то, что не сказано, что таится и музыкально реет под видимой безличностью и смертной скованностью слова-понятия.

Ни философски — ибо что такое философия, как не упование осмыслить данность мира, след., творчески вырваться из него? — ни психологически — ибо что такое переживание, как не анархизм потока и алогизм, текуче данный во времени как органическая цельность? — ни физиологически — ибо чем мозговые процессы лучше и выше, духовнее процессов, напр., пищеварительных, раз все это с начала до конца — биология и ее обезличивающая процессуальность? — ни, наконец, физически — ибо что такое безмерность звездных пространств, как не сумасшествие и в крайнем случае отказ от продумывания предмета до конца? — никакими средствами и методами нельзя оправдать и утвердить рассудочное познание с его пространственной базой — до конца и навсегда.

Музыка снимает и уничтожает логические скрепы сознания и бытия. Впрочем, достаточно было бы и того, чтобы она снимала одно логическое сознание и познание, ибо за пределами последнего, очевидно, уже нет противоположности сознания и бытия, нет и бытия, о котором можно было бы говорить, нет, наконец, и этого «есть», ибо бытие не есть, но бытийствует. Говорить о бытии и говорить бытием — разделено бездной от века. Пространство и его логический коррелят — образ (а значит, и понятие) есть единственная опора и устой эмпирического мира. Только бы сдвинуть его, только бы чуть-чуть, на волосок, и тогда прощай все прочное и законное, все сознательное и научное! Танец в душе моей и стук. Хочется прыгать все выше и выше, за облака, за солнце, за мораль, за людей. Блаженны не слушающие музыку, ибо скоро заснут они за чиновничьим столом своим! В понятии есть предметная содержательность и — формальная данность как точная (т. е. неподвижная и механическая) и изолированная (т. е. систематическая и логически-стройная) определенность. Предметная содержательность понятия постоянно выводит за пределы пространственного мира. Но по формальной определенности всякое понятие раз навсегда есть коррелят и аналогия пространства, с его механизмом и пустотой. Если прибавить к этому то, что время, измеряемое нами по часам, т. е. по солнцу, есть, очевидно, не время, а опять-таки все то же пространство, то вот последняя формулировка сказанного всего выше о музыке: в музыке уничтожение пространства и времени — объективно — как природы математического естествозна-

ния, субъективно — как категорий и операций логических построений.

Тайная и явная радость непостоянства. Светлая безбрежность миров и вечный прибой и отбой. Воспламененная Вселенная и — Я, мое великое Я, в любовном восторге забывшееся в Ней.

3

Слепой для мира и глухой для земли, с танцующим Богом и душой, в мучительном наслаждении горящей Вселенной, овитый туманами и зноями Возлюбленной, прохожу я, светлый, я, чистый, и трепещу.

В музыке, сбросившей пространство, вечная слитость отъединенностей, вечная coincidentia oppositorum. Пространством рвется бытие на куски; пространством механически воссоздается разъятое на части пречистое тело Вселенной. В пространстве механическое сопряжение частей, машинное производство жизни. Музыка вся вне пространства. Соединение тонов дает не суммы, но нечто безмерно сложнейшее. Мелодию нельзя петь одинаково с начала и с конца, ибо она есть определенная органическая данность, а не механическая сумма тонов. Не копия пространственно-временного мира, но копия переживания есть музыка, или, лучше сказать, переживание есть копия музыки, которой звучит подлинное бытие.

Вечное становление и в то же время законченность и завершенность в каждый отдельный момент; динамизм и творческая изменчивость состояний, извергающихся в небеса фонтаном, когда нет видимых причин, и глухо молчащих, когда видимые причины налицо; полное исключение законов механики и физики, по которым в действии содержится не более, чем в причине; уничтожение и бездействие законов логического мышления, по которым A всегда равно A; взрывность и напряжение, вечное взбухание и погашение; сплошность и слитость, органическая непрерывность и взаимопроникновенность; отсутствие делений и систем, счета и норм, классификаций и законов; вечное присутствие прошлого, и настоящее как длительность, а не одна только неуловимая точка; наличие в каждый отдельный момент всего цельного мира прошлого, настоящего и будущего; наконец, вечный и неизбывный алогизм, иррационализм и хаотизм: такова картина переживания вообще, и такова же основа и сущность музыки.

Музыка сцепляется с чистым переживанием, а не с пространством, и форма этого сцепленного бытия есть Время. Время, измеряемое пространством, разбитое и разорванное на отдельные неуловимые моменты настоящего, не есть то Время, о котором речь. Время души и музыки есть прежде всего не распадение бытия, но его собирание и слитость. Уже в нашей, человеческой

действительности мы переживаем моменты, когда в незначительный промежуток солнечного времени в душе проносятся вихри, охватывающие многие дни и годы. Уже здесь возможно переживание не отдельного куска бытия, оторванного от Вечного Лона силою пространства, но сразу многих таких кусков, возможно цельное и синтетическое восприятие, воссоединяющее разъятые части. Так же мыслимо и восприятие Вечности, где полнота времен и веков соединится в едином всеохватывающем миге. Время кончится, как о том клянется Ангел в Апокалипсисе, и вечный миг настанет. В таком Времени нет прошлого и будущего,— ибо эти категории порождены не самой изменчивостью, лежащей в основе Времени, а только греховным состоянием мира, который вечно убывает, превращаясь в прошлое, и прибывает, переходя в будущее,— но здесь вечное всеохватывающее «теперь», вечное настоящее,— однако с той же бесконечной силой творческой изменчивости, которая есть онтологическая база Времени и живости бытия вообще. Это не логически идеальное, вечно неизменное бытие старых метафизиков, но вечное творчество — без убыли и томления, вечно временное — без конца и смерти.

4

Когда я ощутил себя на пути восхождения к полноте веков и Памяти Божией и уже охватили меня блаженные восторги лобзаний Вечности; когда узрел белоснежные ризы Любимой и очи Ее, полные ласки и скорби; когда упал и в исступлении целовал Ее ноги, Ее пресветлое и ликующее вечностью тело,— тогда узрел тайну музыки и ее соборного действа в мире, воспринял чистою страстью идущую к восстановлению Вселенную и уразумел тайные пути.

Что скажу на смертном языке о таинстве соборных действ музыки?

Сонная, холодная, сдавленная и искривленная душа культурного европейца знает лишь личные радости и страдания. Начнем отсюда, с наиболее понятного и распространенного, хотя сердце знает: наибольшая понятность и вообще принцип большинства — роковое суеверие и убежище маленьких, искалеченных душ.

В разъятом и распятом мире пространства и времени и в личности, ему послушествующей, царит всеобщее разъединение и вражда. Так, прежде всего разъединено, хотя и неокончательно, страдание и удовольствие, неудовлетворенность и наслаждение. Бьется душа между этими роковыми пределами.

В музыке нет удовольствия и страдания. В музыке нет разъединения эмоциональных движений. Попробуй, если предрассудки повседневности и дурные навыки ложной науки позволят тебе, попробуй мыслить наслаждение и страдание как два не

только одновременных и параллельных движения, и именно *не* как параллель, а как единое совокупное переживание, которое есть одинаково и то и другое. Попробуй в радости и наслаждении найти скорбь и тоску, неизбывные слезы и плач о мире и любви, вечную неразрешенность Абсолюта и вожделенные, страстные алкания Его. Попробуй в тоске и отчаянии, в судорогах и болях найти божественную Игру, блаженно-капризное состояние Бытия, тайную радость страстей и касаний живого Тела. Переживать музыку — значит рыдать над розами, светлыми и чистыми. О, возрыдай, восплачь! Чувствовать музыкально — значит смеяться и хохотать (ибо хохот и рыдание — одно: судорога), хохотать над свежими могилами, плясать с обнаженными скелетами, невинно и сладостно улыбаться при грохоте обваливающихся миров и воспевать пожарища вселенские. Разве в тоскливой мелодии романсов Чайковского, в стонах всхлипывающей души «Лунной» сонаты, в мировой скорби 2-й части Седьмой, в трагических муках 1-й части Девятой и в трауре похоронных пений 2-й части Третьей симфонии Бетховена,— разве здесь *только* мука, *только* одна скорбь, *только* страдание? Разве это не есть одновременно и тончайшее наслаждение, тайный ажур песнопений хвалебных? Но правильно и другое. В наивной и мечтательной песне Шуберта, в солнечных ликованиях творений Римского-Корсакова, в строгих контурах органного концерта Вивальди — разве нет молитвы, слез, зудящего страдания, мучительных стонов и жалоб? Лукреций знал это:

Medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat.

«Из струящихся недр красоты восстает некая скорбь, теснящая среди самых цветов».

Надо до конца понять и усвоить эту сращенность, взаимную слитость и нераздельное единство страдания и наслаждения в музыке. Музыкальное волнение — это внутреннее, окончательное взаимное проникновение радости и скорби, удовольствия и страдания, веселия и печали; это — сладкая мука, мучительное наслаждение бытием. Хочется плакать после музыки. Дрожит и трепещет вещее сердце. Есть нечто эротическое в безумиях музыки. Родное и интимное, щемяще-близкое и родственно-милое возникает. А с ним и великое, огромное, Божественное и мировое. Слезы подступают к горлу, хочется молиться, падать в исступлении, целовать Землю и обнимать Ее. Возлюбленная духа моего, белоснежная горлица, страдание и радость моя, жизнь и упование сердца, родная и родимая! Ноет грудь и стонет, сладко и страшно приближается к Тебе. Волнованиями и потрясениями, восторгами и слезами, трепетанием горячего тела слышу Твою «Аппассионату». Умереть у ног Твоих, взвиться

фейерверком и рассыпаться в Бездне и Высоте, слиться и исчезнуть в Тебе — это Твоя музыка, ее мучительное наслаждение бытием.

5

Итак, вот первое наше завоевание после предыдущих отрицательных определений. Музыка, снимая пространственно-временной план бытия и сознания, вскрывает новые планы, где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство или путь к нему. Формулирую первое богатство музыки как особого мироощущения: бытие — вечное мучительное наслаждение, взаимопроникновение радости и скорби, синтез ликований и ужасов. Жить музыкально — значит в скорби быть тайно светлым и радостным, а среди ликования таить вечную скорбь мира и неизбывную тоску и стенания Мировой Души.

Пойдем, друг, дальше, пойдем! Никаких остановок и компромиссов, выше и дальше, смелей, робкий дух, привыкший повиноваться и носить тяжести, ввысь, вширь, к Ней, в Бездну.

Мы говорили о синтезе страдания и радости. Но разве с этого надо было начинать? Такое же богатство музыки — после погашения и упразднения пространственно-временного плана — заключается и в синтетической слитости элементов и форм *сознания и познания*.

Нельзя расчленять и разделять, сопоставлять и анализировать. В музыке — сплошное и чистое бытие, без всяких мысленных и иных познавательных [11*] определений. Если качество музыкального переживания есть мучительное наслаждение бытием, то растворенность в нем элементов сознания и познания дает вихри новых универсальных определений, которыми усложнено всякое мучительно радостное состояние бытия.

Прежде всего бытие, вскрываемое музыкой, в котором, как сказано, потушены все логические противоположности и в котором потоплены и растворены все формы сознания, есть бытие, насквозь пронизанное сознанием. Впрочем, лучше говорить не о сознании, ибо последнее неизбежно клонится к субстанции и предполагает центр. Не субстанция и не центр, но простое качество сознательности — не осознанности, не причастности к осмысленности, не Gewusstheit, но Be-wusstheit [12*] Бытие тем самым, что оно бытийствует, предполагает уже некую разделенность и единство, хотя по существу и вне-пространственное. То самое, что бытие есть бытие, есть его осмысленность как бытия, его «сознательность». Музыка, уничтожая индивидуальное зрение, восстанавливает высокое и всезнающее зрение. Мир, открываемый музыкой, есть насквозь и бытие и сознание, та первозданная основа и сущность, из которой чрез грехопадение появилось, с одной стороны, индивидуальное сознание и интел-

лект, а с другой — оформленный и механический мир природного бытия и материи. Под тем и другим кроется Первобытно-Единое, Страстное, откуда все выросло, все незаконно оформленное, механически и враждебно сопряженное. Музыка погружает в Тьму Бытия, где кроются все начала и концы, все рождающее и питающее, материнское лоно и естество Вселенной.

Итак, бытие, зримое в музыке, есть не только мучительно-сладкое наслаждение; оно есть еще единство и синтез сознательного и бессознательного, познавательного и предметного. Все — мучительное наслаждение, и все — сознание. Впрочем, одинаково и слепота. А самое верное, не сознание и не слепота, но именно внутреннее взаимопроникновение того и другого. Слепота, трепещущая светами и токами целесообразности. Сознание, охваченное жаром и огнем инстинктивных и интуитивных туманов и извержений.

6

О таком бытии должно еще многое сказать, раз усвоена будет синтетическая слитость в нем наслаждения и удовольствия, бытия и сознания, т. е. слепоты и интеллекта.

Бытие музыки есть вечное Стремление. Она вся в своем, не-солнечном, Времени. Это Время — совершенно неоднородно,— в противовес времени научному и логическому. Оно сжимаемо и расширяемо, оно не форма, но само Бытие, его вечная Изменчивость и Текучесть. Оно — вечное Стремление. Не только движение, но именно Стремление. Музыка не знает устали. В ней вздохи и стоны приговоренного к казни. В ней ликующие просторы Полдня. В ней ласковый шепот матери над колыбелью тихо спящего младенца. И солнце, и ночь. В ней молитвы светлой кончины, проклятия бурной и преступной жизни, ласковые небеса родины и святые места первых дней. И Огонь, дразнящий, ласкающий, лукавый и неуловимый, священный — во всех религиях — и очистительный, возносимый светочами к небу и нисходящий в грозе и буре; и ласковая, прозрачная, светлая, вечно подвижная стихия Вод, теряющих вдруг свою прозрачную ласковость и сонную гладь и извергающихся волнами и водопадами, дождями и ливнями,— символом неистощимой, вечно подвижной и вечно шумящей Вечности; и ласковый, нежный Воздух, гладящий душу интимным прикосновением и вырывающий вековые деревья с корнем; и Небо, и Море, и Подземная Тьма — в музыке, в стихии ее бытия, в исступлениях музыканта и его слушателей — служителей Вечного.

Мука и радость, бытие и сознание, и вот: вечное Стремление, вечное Творчество, Неистощимость и Глубина. И многими еще, такими же бессильными, правда, но стоящими на пути к истине словами и понятиями можно ознаменовать музыкальное бытие.

Можно и должно сказать, во-первых, что музыка есть величайший Хаос, или, так как по общему принципу музыкальной синтетической слитости и воссоединенности она есть одновременно величайший Строй и Космос,— можно сказать, что она есть извечно стремящийся, мучительно самонаслаждающийся и самозабвенно погруженный в игру Хаокосмос. Ибо что такое соединение Муки, Радости, Бытия, Сознания и Вечного Стремления — за пределами логически оформленного мира,— как не Хаос и не Хаокосмос? Что такое музыкальная страсть, как не Хаос, крутящийся и клубящийся, воссоединяющий личность с Первобытно-Единым и разрушающий всякое личное оформление?

Многолик и многообразен Хаос и его вечная жизнь. Древний Хаос, воспетый древними религиями и многими поэтами, черный и всеокий Хаос и Туманность, откуда рождаются миры и боги, люди и их дела, Хаос, поющий страшную песнь распыления, воссоединения со Всем, вожделенный и сладостный, туманная и сладкая Ночь зачатий и рождений, любви и смерти — таковы томления рождающихся миров «Божественной поэмы», «Поэмы экстаза» и «Прометея» Скрябина, увертюры «Золота Рейна» и «Waldweben» из «Зигфрида» Вагнера. Но вот бури и грохот разбушевавшегося Хаокосмоса, Вселенная, танцующая и упоенная экстазом Восторгов и Страсти — «Полет Валькирий» Вагнера, «Шехеразада» Римского-Корсакова, многое из Листа, Скрябина и Бетховена. Есть чарующий Хаос, нежная ласка и игра формой, солнечное ликование красками и божественная невинность, алмазность чеканных форм — виртуозность в разных ее видах, начиная от колоратурных эффектов итальянского стиля и кончая блеском инструментовки Рихарда Вагнера, Скрябина, Римского-Корсакова и Стравинского.

Можно, во-вторых, логически ознаменовать музыкальное бытие как Мировую Волю. Ведь соединение Стремления и Сознания, Сознания и Бытия и есть ведь не что иное, как Воля. Вечно страждущая, вечно радующаяся, вечно ищущая и взмывающая, взрывная и каскадная, родная, родимая, родительница и мать, темная и утробная Воля Мира к Бытию, Воля Вселенной к Хотению, вечное порождение и саморазрушение, воскресение и радость Бытия, новорожденная и седая, юная и всегдашняя,— твой я; струя Хаоса и поток Воли — мое естество, из музыки рожденное и в музыку идущее.

В-третьих, это же и есть и вечная Ночь и Судьба, вечная Безликость и Вселикость, суровый Закон и одновременно Беззаконие, единое Лоно, откуда должно прийти оформление и стать спасительным началом мира. Из мрака мировой Страсти, из светлой безбрежности Страдания и Радости рождается пресветлое Тело Вселенной, сладчайшая Плоть Мира и пречистое, благоуханное лоно грядущих веков и их Благодати. Слышу загудевшее основание морей и земель, завидел охваченное пламенем здание

мира. В огне и в пламени мук Апокалипсиса рождается новое Небо. Любимая, иду за Тобой, к вечному Океану Музыки и вселенских Снов, всемирных и всеединых Утверждений!

7

Выше, дальше, excelsior! [13*]

Чистое Бытие музыки, поглотившее в себе и воссоединившее все противоположности мира и сознания пространственно-временного плана, уничтожило еще одну антитезу, универсально-человеческую и мировую — Бога и мира.

Когда я погружался в волны Вечности и плавал в океане Божественной жизни; когда уединенно молился и имел видения; когда нисходили золотые венцы и уже приближалась слава мученическая,— тогда уходил я из мира и не знал его, бежал соблазнов и радости его, топил в душе знание свое. Или, когда уходил от Бога и Восторга моего и погружался в рассмотрение вещей видимых; когда замыкалась цепь стройных суждений и работал на пользу людскую,— тогда мелела душа и отходили волны, меркло солнце незакатное и в обмелевшей душе высился храм безбожественный. Между Богом и миром распята душа. Не может вместить две бездны.

Но должно, дано, предречено совместить. Должно наступить обручение Бога и мира. Должна водвориться имманентность Бога и мира. Болями рождений нового Бога-Мира захвачена душа. Должно свершиться великое чудо обожествления мира и омирения Бога. И вот, свершается!

Абсолютное Бытие музыки есть одинаково бытие мира и Бога. Сладостная мука и томление мировой Воли и Хаоса есть томление божественное. Мучения и воздыхания Тьмы, сладостной и полной ужасов, есть жизнь Абсолютного. Страшно приблизиться к Тебе, живое Тело Вечности! Есть процесс в Абсолюте, временное в Вечном, страждущее во Всеблаженном. В музыке есть нечто вечно-временное, божественно-неразрешенное, блаженно-мучительное; она — изначальная Скорбь мира, подлинная и основная жизнь Абсолюта, божественно-прекрасная и божественно-подвижническая. В музыке нет небожественного. В чистом музыкальном Бытии потонула бездна, разделяющая оба мира. Музыкально чувствовать — значит не знать отъединенности Бога и мира. Музыкально чувствовать — значит славословить каждую былинку и песчинку, радоваться жизни Бытия,— вне всяких категорий и оценок. Есть что-то языческое в музыкальных восторгах души. Есть что-то аморальное и биологическое и в то же время цепкое и острое в безумиях музыкального чувства. Жить музыкально — значит молиться всему. Так жить — значит перестать иметь потребности взлета и взрыва, ибо музыка есть взлет и взрыв, данные как вечность. Так жить — значит управлять Вселенной, имманентно присутствуя в каждой

монаде стремящихся струй Бытия. Музыкально жить и чувствовать — значит превратить Бытие в звучащий бесконечный инструмент Вечности и потопить в нем все, кроме звука. Музыкально жить — значит быть в судорогах, ибо музыка есть судороги мира, утвержденного как Вечное и Божественное. Музыкально жить — значит превратиться в дрожащий звук, лететь с его быстротой и замирать в туманах и тучах бесконечности. Внутри мира поет и стонет Мировая Воля, родящая из себя Бога. Распадается и раскрепощается, трещит и гудит материя, покрывшая Тайну, и тонет в глубинах Единого и Неизбывного.

8

И еще один, последний жест о Тебе, Невеста моя, о Тебе, Вечность моя, плоть моя божественная!

Что такое музыка и ее бытие с точки зрения наших категорий причины и цели? Что такое без образа зримое, без уха слышимое, без прикосновения потрясающее Бытие чистой музыки и вселенского простора звучащих волн?

Конечно, нами уже было утверждено, что мир музыки есть мир, существующий за пределами категорий человеческого ума, свободный от них, не подчиняющийся им. Тем самым утверждено и отсутствие в чистом бытии музыкальном всяких причин и целей. И можно было бы не говорить об этом еще раз. Но после всего, что было сказано о божественном в музыке и о мировом, полезно еще раз вспомнить о бесцельности и беспричинности музыки, полезно еще раз подчеркнуть бесцельность и беспричинность Божественного. Стремиться — не зная куда; страстно желать — может быть, пустоты; восходить и взмывать — от неисповедимых и неразгаданных сил; бороться и сопротивляться, получать раны и убивать — ради самого процесса борьбы и страдания; наконец, молиться, любить, в исступлении целовать, взлетать и рассыпаться, чувствовать что-то загубленное и в то же время должное, преступное и сладкое, предреченное и с усилием выполнимое,— вот что такое музыкальный восторг,— во всей его божественной беспричинности и бесцельности, во всей его мучительной беспринципности.

Стоит только попытаться соединить в уме своем все, что раздельно говорилось во всем предыдущем изложении,— чтобы все своеобразие музыки как особого мироощущения, вся эта кипящая бездна снов и ужасов обнажилась перед нами во всей своей хохочущей антиномичности, во всей своей рыдающей беспринципности. Что это? В какой чудный мир тревог и битв заброшено наше существо? Что за дивная вселенная с ее силами и мглами открывается удивленному зрению? Где край и цель, где вершина и низ, где восхождение и тропа вниз?

Сведем еще раз воедино все, о чем молилась и рвалась душа в предыдущем извещении.

Мир мучительный и сладостный, напоенный восторгами и мучительно-сладкими исступлениями; мир, в котором погашены все познавательные жесты и отсутствуют логические определения и нормы; мир, который не делится на сознание и бытие, но весь есть некая их синтетическая и извечная слитость; мир, данный как вечное Стремление и Воля, саморазрушение и истощение и как вечное Творчество и Воскресение; мир, который насквозь есть Божество и его страстная Жизнь и Страсть, в котором растворились и синтетически воссоединились природа и человек, судьба и Божество, история и вселенские судьбы Абсолютного; наконец, мир беспринципный и вечно играющий, беспричинный и бесцельный, мир, где слиты начала и концы, где нет меры и веса, мир — капризные грезы, мир как непостоянное море снов и неустанная бездна откровений. Это — музыка и музыкальный восторг [9].

II
МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА

1. ИСТИННЫЙ ФЕНОМЕН МУЗЫКИ И МАТЕМАТИКА

1. Нужно отбросить далеко от себя всякие абстрактно-метафизические, будь то спиритуалистические или материалистические, выведения чистого феномена музыки или какого-нибудь иного рода бытия. Музыка не есть ни материя, ни живое тело, ни психика, и вообще она не есть какая-либо вещь и совокупность вещей. Популярность музыкального искусства, с одной стороны, и музыкальная ограниченность — с другой, привели к тому, что музыку рассматривают почти исключительно как некое психологическое переживание, за пределами которого только какие-то перепонки да невидимые физические иксы. На самом деле феноменологически музыкальное бытие в той же мере ниоткуда не выводимо, как и вообще бытие разума, эйдетическое бытие. В стихии логоса не более идеальности, чем в стихии музыки. И само музыкальное бытие есть лишь момент в общей эйдетической стихии разума. Нашим феноменологам, по которым музыка «делает эстетику насквозь чувственной, почти животно-чувственной», и «музыка убивает смысл», не мешало бы лучше помнить своего руководителя *Гуссерля*, который «ноэтически-ноэматическую» структуру определяет не только в отношении к познанию в узком смысле, но также и в отношении

к сфере «душевных движений» и воли (Ideen. I. 1913, § 95) и даже свои «тетические» акты простирает на всю сферу сознания вообще (§ 117). Отсюда один вывод: музыкальное сознание есть тоже в некотором смысле эйдетическое, и потому оно требует, как и любая логическая структура, тоже своего описания.

Значит, перед нами две задачи: обнаружить идеальность музыкального бытия и указать его спецификум по сравнению с бытием логическим.

2. Первое сделать нетрудно. В самом деле, ясно прежде всего, что музыка не есть ни в какой мере бытие физическое или психическое. Любое произведение музыкальной литературы предстоит нам в той же идеальной законченности и неподвижности, как и всякое произведение изобразительного искусства. Мало того, нельзя указать подлинную сферу бытия, к которой относится музыка, вообще ссылками на время и текучесть просто. С этой точки зрения я не могу ничего иного указать, как бытие *математического* предмета, т. е. числа. *Только идеальность численных отношений может быть сравниваема с эйдетической завершенностью музыкального объекта.* Феноменология, описывая логическое сознание, указывает, напр., на интенциональность, на свойство этого сознания быть отнесенным к предмету, быть направленным на предмет; и это в полной мере применимо к музыкальному сознанию, ибо разве музыкальное сознание не направлено на некоторое, вполне определенное бытие музыки? Феноменология устанавливает в сознании, далее, напр., момент ноэтический, т. е. момент, осмысливающий переживание и конструирующий его предметность; она устанавливает момент ноэматический, идеально коррелирующий предметное содержание, и т. д. Но все это, конечно, вполне применимо и к музыкальному сознанию, ибо оно применимо, по самому смыслу феноменологии, и ко всякому сознанию.

3. Итак, музыка и математика — одно и то же в смысле идеальности сферы, к которой то и другое относится. Математика *никакого отношения* не имеет к реальному пространственному треугольнику, к шероховатости его сторон, к прямизне или кривизне линий, его составляющих, и т. д., хотя и никто из здравомыслящих не станет отрицать, что оба этих треугольника взаимно отражают друг друга. Математика, далее, никакого отношения не имеет к тем психическим данностям, которые сопровож-

дают работу математика по формулировке и доказательству математических положений, хотя без этих психических данностей эмпирически невозможно построить никакую математику. Какие бы мысли, чувства, волнения, догадки, сомнения и т. д. и т. д. я ни переживал при анализировании математического материала,— это совершенно никакого отношения не имеет к содержанию и значимости самого этого материала как такового. Теорема верна или неверна *сама по себе*, независимо от того, известна ли она математикам или неизвестна, понимает ее кто-нибудь или не понимает и т. д. Вот к этой чисто идеальной сфере и относится музыкальное бытие. Тут тоже не важно, чувствуете ли вы эту симфонию или не чувствуете и как чувствуете, и чувствует ли вообще кто-нибудь. Не важно для смысла и идеального лика симфонии также и то, была ли она создана кем-нибудь или не была создана никогда и никем. Все эти вопросы о «происхождении» музыкального произведения, вся эта физико-физиолого-психологическая стихия никакого *смыслового* отношения к музыке как к таковой не имеет. Музыка есть бытие sui generis, такое же неподвижно-идеальное, законченно-оформленное, ясное и простое, как любая простейшая аксиома или теорема математики. Удивительно, как эстетики не хотят замечать объективности музыки. Психика, физика, потом опять — физика, психика и т. д. без конца. Быть может, еще немного сентиментальностей о силе музыкальных волнений и сведéние музыки на «эмоции», «язык чувств». И потом опять: за психикой физика, за физикой психика и т. д. Это проклятие натуралистически-психологистической метафизики тяготеет решительно над подавляющим большинством и музыкантов, и эстетиков музыки, и всяческих ее теоретиков, и психологов, и физиков, и физиологов. Надо с корнем вырвать все эти материализмы и спиритуалистические интеллектуализмы, волюнтаризмы, все эти рассуждения о творчестве в психике, все эти утонченные концепции «потока сознания», «творческой эволюции», «абсолютного творчества» и пр. и пр. Все это — психология. А музыка так же далека от психологии, как и математика. И чтобы *музыкально* понять музыкальное произведение, мне не надо никакой физики, никакой физиологии, никакой психологии, никакой метафизики, а нужна только сама музыка, и больше ничего.

2. ОБЩЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ В СИСТЕМЕ ЭЙДЕТИЧЕСКОГО БЫТИЯ

Ориентация на математику и постоянное сравнение музыки с математикой — отныне наш метод. Однако углубимся сейчас во вторую из поставленных выше задач: если музыка относится к эйдетической сфере, то в чем ее спецификум?

1. Коренная особенность новейшей феноменологии, возникшей под руководством гения Гуссерля, отличается одной фундаментальной особенностью, которая ярко бросается в глаза тому, кто вообще всматривался в историю понятия эйдоса. Это — *анти-диалектичность конструкции.* Гуссерль дает описание структуры разума вне взаимопорождающей связи отдельных его категорий. Категории описываются правильно, но они суть только смысловые съемки с натуралистически данной действительности, и приходится Гуссерлю проповедовать принципиальный и ничем не преодолеваемый дуализм смысла и факта, в то время как факт есть тоже некоторый смысл или его модификация, и надо уметь из чистого смысла как такого вывести чистый смысл факта как такого. Поэтому чисто феноменологическая точка зрения нас удовлетворить не может, и мы должны стать на почву диалектики. Как феноменология конструирует цельности, которые хотя и составлены фактически из отдельных частей, но по смыслу не состоят из них и поэтому из сложения дискретных друг другу частей вдруг появляется новый смысл, именно целое, чего не содержалось раньше ни в одной части, так и диалектика складывает отдельные категории, и из этого сложения получаются новые категории, совсем не содержавшиеся раньше, в предыдущих категориях. То, что теперь называется в феноменологии целым, обладает существенно числовым и количественным характером, так как конструирует категорию из отдельных внекатегориальных моментов и имеет в виду лишь *части* целого. Диалектика же есть конструкция категорий, как они взаимно обусловливают и порождают друг друга.

2. Наметим кратко первичную необходимую диалектическую схему, то, без чего никакой предмет не мыслим [10]. Так как нам сейчас не важно, что́ именно мыслить, то возьмем просто некое «одно»; какое именно это одно — не важно.

I. Одно, чтобы быть, должно отличаться от иного. Если нет иного, нет и одного. Стало быть, одно полагает себя вместе с своим иным. Другими словами, одно обладает определенной границей, содержит в себе некое очертание. И значит, необходимо отличать одно как абсолютную единичность, ни от чего не отличную и потому стоящую выше всякого определения, и одно как оформленное и объединенное нечто, как некую координированную раздельность.

II. Но одно не может быть только различно с иным. Оно, именно для того чтобы быть самим собой, требует иного и, следовательно, мыслится с ним сразу. Если оно только отлично от иного — оно не имеет никакой границы и, следовательно, оно не есть оно. Но оно — оно, и, значит, оно не только отлично от иного, но и тождественно с ним. Однако как одно и иное тождественны? Это возможно только так, что *одно становится*. Становление и есть синтез бытия и не-бытия, одного и иного. Если первый момент диалектического определения — это одно, высшее всякого определения, второй — одно как объединенность и координированная раздельность, то третий — одно как становящееся одно, одно, данное как совокупность всех своих бесконечно малых приращений. Первый момент — абсолютная единичность эйдоса со всеми его логическими и алогическими моментами; второй — эйдос как очерченное, картинно-смысловое логическое изваяние; третий — алогически становящийся эйдос, взятый в своей все той же чисто смысловой стихии.

III. Далее, как одно, соединившись со своим инобытием, дало становление, так становление, требуя, как и все, для своего существования — своего инобытия и соединяясь с ним, дает новую категорию — *ставшего*, или факта, который несет на себе вышевыведенную триаду смысла.

Дальнейшее сопряжение приводит уже к инаковостной характеристике, к расслоению уже самый *факт*, само *ставшее*; и, рассматривая все эти возможные смысловые судьбы становящегося факта, т. е. соотнося осмысленный факт с *его* инобытием, т. е. с его возможными воплощениями, мы получаем уже не просто смысл, или эйдос факта, но *выраженный* смысл факта, *выраженную* его сущность, его *имя*. Имя есть тождество триадного эйдоса с его фактическим инобытием.

Таково первейшее диалектическое определение всякого предмета мысли вообще.

3. Привлечем опять, ради четкости установок, математику. Где ее место в описанной стихии эйдоса и какова ее эйдетическая конструкция? Ясно, что математика, в смысле учения о числах, основывается на учениях второго момента в эйдосе. Число и есть эйдос или, точнее, определенный вид его. Математика должна видеть, как мы говорили, не вещественные, но именно идеальные числа и о них говорить в своих конструкциях. Правда, конкретное содержание любого математического размышления есть формально-логическая, силлогистическая связь понятий. Однако все эти «доказательства» всегда упираются в совершенно уже недоказуемые, идеально-опытные установки, в некоторые идеальные математические лики, о которых и о связи которых между собою уже не поднимается никакого вопроса и сомнения. Употребляя выражение Платона «глядя на» эти данности, мы производим все реальные доказательства, вычисления, изменения и т. д. Где же теперь музыка и ее предмет?

4. Прежде всего по отношению к музыке, раз мы признали ее бытием эйдетическим, должен только что выставленный тезис о «глядении на» остаться совершенно незыблемым. В самом деле, в эйдетической триаде *нет ничего, кроме эйдосов* и их отличия друг от друга, иными словами, *нет ничего, кроме координированной раздельности эйдосов*. Поэтому все, что так или иначе относится к эйдетической сфере, должно необходимейшим образом руководствоваться и освещаться светом цельного эйдоса. Другими словами, *на долю музыки в идеальной сфере ничего не остается, кроме как эйдетически ознаменованной стихии «иного», инобытия, меона.* Математика специализировалась на конструкции эйдосов как таковых. *Музыка же специализировалась на конструкции меональной сущности и, незримо управляясь эйдосом как таковым, конструирует в то же время меональную подвижность и инаковость эйдетического бытия вообще.*

5. Сделанное только что заключение о существе музыки потребует от читателя некоторого напряжения мысли, ибо понять его значит понять все вообще наше учение о музыке.— Эйдос образуется путем проведения в смысловой сфере строго очерченной мысленной границы. Нет ограничения — нет и ничего целого, нет эйдоса. Но что

значит провести границу в сфере смысла? Это значит отличить «одно» от «иного». Пусть мы имеем какое-нибудь одно. Чтобы быть *чем-то*, быть *целым*, быть *эйдосом*, оно должно отличаться от всего иного, т. е. иного вообще. Но что такое иное? Иное в силу этого определения есть именно *не-одно*. Если бы оно было просто неким одним, то наше первоначальное одно так ничем бы и не отличалось от иного, ибо последнее оставалось бы все тем же одним. Значит, иное, если оно есть подлинное иное, подлинно не-сущее, меон, оно есть именно *не-одно*. В то время как об одном можно прямо сказать, что́ такое оно есть по своему существу и качествам,— иное, если оно — подлинно иное, не допускает никакого подобного определения. Оно таково, что оно — все иное, иное и иное, и никогда оно не есть нечто определенное и устойчивое. Иное, меон, есть, стало быть, *сплошное и непрерывное, алогическое становление*, неразличимое, неопределимое и только живущее расслоением и размывом «одного», или эйдоса. Только отличаясь от *такого* иного, одно есть подлинно одно и эйдос подлинно есть эйдос.

6. Теперь еще один диалектический шаг, и мы получим уже существенное разъяснение вышеприведенного положения об идеальной меональности музыки. Именно, одно есть отличное от иного, и иное есть иное одного. Но ведь с такой точки зрения наше исходное *одно есть в свою очередь некое иное в отношении к тому иному, отграничиваясь от которого оно впервые стало одним, или самим собою*. Ясно, что одно, отличаясь от иного, есть иное этого последнего, *иное иного, т. е. само содержит в себе вышеупомянутое алогическое становление*. Эйдос, как эйдос сам по себе, так и эйдос выраженный, содержит в себе, в самом себе, в недрах самого себя, а не только вне себя, это алогическое становление. Другими словами, в эйдосе есть логически расчлененное едино-раздельное множество и есть алогически текучее, но тоже эйдетическое, нерасчленимое и сплошно-текучее становление его как эйдоса. Есть, иначе говоря, *алогическое становление как эйдос*; есть текучесть и сплошная непрерывность становящегося смысла в недрах самого же смысла, а не вне его. Можно назвать эту стихию эйдоса *гилетической* стихией, *и вот эта гилетически-меональная стихия эйдоса и есть музыка*; гилетический эйдос и есть спецификум музыкального эйдоса. Обычно думают, что есть неподвижный

эйдос и текучие факты. Однако это — очень плохая феноменология. Существует *текучий эйдос*, не перестающий, однако, оставаться эйдосом.

Только тут мы впервые достигаем подлинно анти-психологистической и конкретной (в противоположность абстрактно-логическим точкам зрения отвлеченной мысли) концепции феноменологической сущности музыкального бытия. Однако это еще только простой выбор пути для нашего принципиального исследования. Попробуем продвинуться на этом пути.

3. ХАРАКТЕРНЫЕ ЧАСТНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО И МАТЕМАТИЧЕСКОГО БЫТИЯ КАК ВИДОВ БЫТИЯ ЭЙДЕТИЧЕСКОГО

Итак, музыка есть, вообще говоря, 1) выраженный эйдос (идея) и в то же время, в частности, 2) меональный, или гилетический, апейрон (т. е. бесконечно растекающаяся беспредельность) в бытии эйдетическом. Быть может, тут стоит кое-что разъяснить. Не есть ли это элементарное противоречие?

Чтобы понять совмещение эйдоса и апейрона, необходима известная школа ума, и я согласен, что с первого взгляда это не более как противоречие.

1. Когда мы воспринимаем музыку, то ясно, что, как музыка ни далека от логики, она требует всего того феноменологического аппарата восприятия, какой нужен и для восприятия раздельных вещей в целях логического мышления над ними. И прежде всего тут необходимо особое sui generis *восприятие формы*. Суммы должны превратиться в живые множества; общее «Gestaltqualität»[14*] должно обнять все отдельные моменты музыкального произведения. Ясно, таким образом, что перед нами здесь типичный *эйдос* со всеми своими обычными феноменологическими особенностями. Но *какой* это эйдос? *Чего*, собственно, эйдос? Вот тут-то и приходится говорить о своеобразии музыкального бытия, дающего эйдос не оформленных логосов — сущностей или раздельных данностей, *но эйдос бесформенных инаковостей, эйдос гилетического множества и меонального разложения эйдоса. Это эйдос не-эйдетического, эйдос меональности как таковой.* Итак, совершенно понятно, как в музыке соединяется эйдос с апейроном. Соединяется потому, что формальная сущ-

ность эйдоса совершенно не зависит от его материального содержания; может быть эйдос и не-эйдетического. Бесформенность, хаос и мгла музыкального бытия должны быть выявлены как таковые. И вот это выявление и дает форму музыке, а именно форму бесформенности, эйдос не-эйдетического, светлую идею разбегающейся по сторонам тьмы апейрона. В то время как изобразительные искусства фиксируют точеный и оформленный предмет (да и то можно часто наблюдать стремление их к музыкальной «беспредметности»), музыка фиксирует мятущееся и неустойчивое бытие, хотя эйдетизм изображения — в первом случае — оформленного предмета, во втором — бесформенности,— один и тот же по своей сущности.

2. Далее, требует пояснения то обстоятельство, что музыка, по-нашему, есть бытие идеальности (или моментов ее) в то самое время, когда всякому ясно, что музыка вся живет длительностью, напряжением во времени, она — искусство времени. В самом деле, если прочие искусства дают статический образ предмета, то музыка — вся в движении, в стремлении, в подвижности. Она — сплошная текучесть, неустойчивость, динамизм, взрывность, напряжение и длительность. Как же мы можем говорить об идеальной неподвижности музыки, относя последнюю в ту же сферу, где царствует математика? Этот вопрос есть повторение предыдущего вопроса: как эйдетизм совмещается с меоном? Повторяем: вся эта неустойчивость, длительность, «временность» и текучая напряженность есть характеристика музыкального эйдоса *по его содержанию*, самый же эйдос остается идеальным в математическом смысле этого слова. Совершенно не важно, что эмпирическая музыка — вся во времени и требует длительности для своего восприятия. Ведь и любое произведение изобразительного искусства тоже требует длительности для своего восприятия, ибо не всегда мы можем сразу обнять все отдельные его моменты как нечто целое. Больше того, продолжая привлекать математику для уясняющих аналогий, мы должны сказать, что и математический предмет, несмотря на свою вне-временную, чисто идеальную природу, в эмпирической сфере тоже ведь требует длительности и временности для своего восприятия, изложения и т. д. В этом смысле опять-таки нет никакой разницы между математикой и музыкой, между математическим эйдосом и эйдосом музыкальным. Разница начи-

нается с того пункта, когда мы задаем вопрос о том, *каковы по содержанию* эйдосы математические и музыкальные. И тут основная наша установка гласит: математический эйдос есть эйдос второго момента в идее, а именно идеального оформления и явленного лика предмета, а музыкальный эйдос есть эйдос меональной бесформенности и инаковости в отношении к эйдосу. То, что в мире эйдосов как таковых есть неподвижно-идеальный момент различия («иного»), то самое в эмпирическом изображении искусства предстает как временная длительность и сплошная текучесть взрывного единства.

3. Чрезвычайно важно учитывать глубочайшую феноменолого-диалектическую связь и взаимоотношение «идеальных» и «временных» моментов в музыке. Разумеется, говоря о временности, мы не будем сейчас говорить об эмпирической временности, сопровождающей все вообще объекты нашей мысли и восприятия, и математику, и музыку, все, вплоть до элементарного процесса пищеварения. Мы должны иметь в виду ту идеальную длительность, которой музыка существенно отличается от идеальной устойчивости изобразительного искусства и также математического предмета.

Музыкальное бытие есть «иное» в отношении к эйдосу, данному как явленный лик сущности. Что значит это «иное»? Мы знаем, что эйдос — неподвижно-идеален и абсолютно-оформлен. Если музыка есть «иное» идеи, то это значит, что она именно не-неподвижна, т. е. подвижна, и не-оформленна, т. е. бесформенна. *Так с диалектической необходимостью мы устанавливаем подвижную бесформенность*, входящую как необходимый момент определения абсолютно и неподвижно оформленной идеи и, след., столь же идеальную, как сама идея. Отсюда то органическое сращение подвижной бесформенности и идеальности в музыке, о котором мы все время говорим и которое для отвлеченной мысли предстоит как ряд антиномий, превращающихся далее при отсутствии диалектического чувства в простое противоречие или в сентиментально-интеллигентские рассуждения о том, что главное не мысль, а чувство, что музыка — язык чувств, и в прочие пошлости.

Интересна именно эта диалектическая природа музыкальной длительности и подвижности. Эйдос есть абсолютная устойчивость. Чтобы быть подлинно «иным», меональное начало должно быть вечно подвижным, оно долж-

но вечно и *непрерывно* переходить от одного к другому. Должна быть уничтожена всякая статичность и оформленность, всякая смысловая устойчивость. Однако нельзя сказать и того, что это — бессмыслица, ибо бессмыслица есть некое уже устойчивое осмысленное понятие, а музыка и меон — как раз вне устойчивого и вне осмысления. Нельзя также и сказать, что меон есть подвижность, ибо подвижность есть опять-таки некое вполне определенное и осмысленное понятие, т. е. некий попросту эйдос, а значит, не «иное». Нельзя, конечно, меон назвать и меоном, если под этим понимать некоторую самостоятельную установку разума; понятие меона есть само по себе, как и всякое понятие в основе, не что иное, как опять-таки эйдос, а не «иное». «Иное», инобытие в подлинном диалектическом смысле есть именно *иное идеи*, и все свои феноменологические отличия получает только от идеи, или эйдоса. Повторяем: меон, «иное» есть лишь факт различия эйдосов между собою, различия в сфере эйдетического вообще, и в сущем (а оно все актуально или потенциально эйдетично) вообще нет ничего, кроме эйдосов. Вот почему музыка в своем глубинном содержании решительно не допускает никаких квалификаций мысли; это есть алогическая сущность логического, вечно шумящее море небытия, в котором, однако, нет ничего, кроме светлых ликов неявленной бездны сущности. Вот почему музыка, как вечно становящееся, есть условие и самая стихия жизни, хотя в жизни все оформлено, и даже самая хаотичность не может не иметь своего лика и формы, а именно формы хаоса. Без «иного», без музыки,— не было бы жизни. Все неразличимое слилось бы в одну — сверхсущую точку бытия. Мы же, созерцая оформленные лики бытия, слышим бьющийся пульс этого бытия, вечно неугомонное превращение из одного в другое, вечное движение и стремление, словом, вечную жизнь. Но условием для этого является именно «иное», т. е. алогическое становление, и изображение его в условиях эмпирического человеческого мира и есть музыка.

4. Чтобы дать окончательную диалектически-феноменологическую формулу музыкального бытия, подчеркнем тот факт, что «иное» не имеет своей собственной жизни, но живет всецело на счет эйдоса. Музыка и есть эйдос в смысле явленного лика сущности и в то же время есть некое сплошное изменение и становление, т. е. как будто

бы нечто не-эйдетическое. На самом деле *это есть длительность эйдоса как таковая, сплошное и непрерывное движение от одной «части» эйдоса к другой. Музыка есть, другими словами, распыление эйдоса, растворение его, неизменный и сплошной прирост бесконечно малых изменений.* Точеный и оформленный эйдос меонизируется, хаотизируется; оставаясь идеальной данностью, т. е. вечным настоящим, без ухода в прошлое и без убыли своего бытия, он, однако, превращается в длительность, распыляя и растворяя отдельные бесконечно малые составные элементы идеи в сплошную, непрерывную, неразличимую, хотя и изменчивую текучесть. Употребляя термин coincidentia oppositorum в условном смысле, можно сказать так: *музыка есть* coincidentia oppositorum, *данное как длительно-изменчивое настоящее.* Отвлекаясь от исторических типов понимания понятия «совпадения противоположностей», я конструирую этим понятием распыленность и меональную ознаменованность эйдоса. С точки зрения отвлеченной мысли и натуралистической метафизики coincidentia oppositorum есть как бы слияние всех определений в одну нерасчленимую массу, некое мятущееся множество, в котором не видно никаких вещей, все различие в котором сводится не к эйдетической раздельности строго оформленных ликов, но к меональному и сплошному передвижению и изменению от одного элемента множества к другому. Для формальной логики и отвлеченной метафизики музыка есть слияние всего во всем, совпадение всех предметов в одном нерасчленимом и беспокойном множестве. Однако то самое, что отвлеченная мысль формулирует в музыке как некое вещное хаотическое бытие и тем неизбежно вносит в такую концепцию натуралистический смысл, это — с применением диалектического метода — получает абсолютно-эйдетическую природу, теряет психологистический смысл и становится идеальной и чисто феноменологической концепцией музыки. Диалектика закрепляет феноменологически «сверху» то, что «снизу» с точки зрения отвлеченной мысли выступает как натуралистическая параллель пространственно-временному миру (здесь — раздельность, в музыке — слитость; здесь — противостояние субъекта и объекта, в музыке — их слияние и т. д.). Только так и можно избежать натурализма и «естественной установки», т. е. достигнуть полной чистоты феноменологии. Алогический

континуум есть также нечто идеальное и также имеет свой смысл и значение. Музыка и есть этот эйдос алогичности как таковой, в ее абсолютной чистоте.

5. Если мы усвоим себе точнейшим образом все вышеизложенное, то наше сопоставление музыки с математикой должно стать еще более очевидным. В человеческом мире только два произведения творческой воли человека дают возможность прикоснуться к меональной сущности идеального, это — музыка и математика. Разумеется, в широком смысле к меональной сущности идеального прикасается любое искусство и любая наука. Однако в *чистом* виде меон чувствуют и знают только музыка и математика. Остановимся несколько на этом.

Представим себе эйдос, беря терминологию математического анализа, как некий аргумент x. Тогда dx будет бесконечно малое приращение в результате меональных изменений, а y — функция от x, заключающаяся в известной степени меональной измененности эйдоса. Или, обратно, будем меон считать за x, тогда dx — бесконечно малая эйдетизация меона, а y — в определенной степени меонизированный эйдос. Производная $\lim \frac{dy}{dx}$ есть в этом случае та характерная связь и взаимоотношение, которое существует между известной степенью затемнения эйдоса и просветления меона. Однако важнее всего то, что математический анализ мыслит себе и x, и y, и dx не *как завершенные и законченные вещи, но как непрерывно изменяющиеся величины.* Суждение о зависимости производной от бесконечно малых приращений аргумента и функции, а также и любое суждение об интеграле говорит не о вещах, *но именно о непрерывной смысловой текучести.* Важен не самый смысл, но его непрерывная изменяемость, и анализ только этим и занят. Преподавание анализа начинается с того, что говорят: не понимайте бесконечно малую величину как некий определенный атом, а помните о математической непрерывности. Дифференциал не есть указание на определенную законченную вещь, но лишь указание на *непрерывную* и сплошную изменяемость вещи. При всем том суждения математического анализа строго идеальны, они не подвержены никакой физике, физиологии и психологии, и предмет их в строжайшем смысле идеально-неподвижен.

Из этого становится совершенно ясным тождество ма-

тематического анализа и музыки в смысле предлежащей им предметности. Предметность эта — 1) строго идеальна и 2) есть сплошная смысловая текучесть, вечное «иное» идеи. Если эйдос считать аргументом, а известную степень его меонизации функцией, то музыкальное произведение есть не что иное, как интеграл от дифференциала известной степени эйдетической меонизации при изменении независимого переменного, некоего эйдоса, непрерывно от одного пункта *a* до некоего другого *b*, *т. е. музыкальное произведение есть разность значений функции при этих пределах*. Только математик поймет меня в этом пункте, ибо только он понимает, что интеграл есть и определенная идеальная данность, даже иногда конечная, и что в то же время в интеграле важно не это, а именно самая составленность из бесконечно малых приращений; и только настоящий музыкант поймет меня, ибо только он понимает, что музыка есть определенная идеальная данность, живущая неким определенным эйдосом, и что в то же время важен тут не самый эйдос предметности, а именно определенная изменяемость его в тех или других пределах и составленность из этих сплошным и непрерывным образом текучих приращений и изменений.

6. Из этого следует, что математический анализ и музыка заняты исключительно бытием меона в идее, или бытием не-бытия в эйдосе, но не самим эйдосом. Однако и анализ и музыка *предполагают* эти эйдосы. Как всякая формула дифференциального и интегрального исчисления предполагает некоторые идеально-вещные данности, с которыми случаются отвлеченно устанавливаемые здесь меональные судьбы их, так и всякое музыкальное произведение таит в себе некий скрытый эйдос, т. е. то, где в глубинах его кроется явленный лик сокровенной бездны сущности; эйдос этот, однако, не дан, и в этом — вся музыка. Музыка как раз характеризуется этой вечной неугомонностью и ненасытимостью. Переживать музыку значит вечно стремиться к идее и не достигать ее. Это значит постоянно тосковать о потерянном или об имеющем появиться. Кажется, что вот-вот заговорит музыка словом и откроет свою удивительную тайну. Но тайна не открывается, а идея, ее открывающая, кажется совсем близкой и уже готовой появиться на свет сознания. Музыка говорит о меоне, но не забудем: меон только и может жить идеей, и фактически он — недостижимость ее, данная как

нечто устойчивое, беспокойство как длительное равновесие — *становление.*

Итак, идеальная предметность, состоящая в меональном ознаменовании эйдоса,— тождественна в математическом анализе и музыке. В математике мы нашли даже ту область, которая специфически сопоставима с музыкальным предметом.

Теперь спросим себя, чтобы довести дело до полной ясности: значит, музыка и есть математика? В чем же тогда разница между ними? Ответить на этот вопрос значит внести еще важный момент в наше феноменологическое описание и в наше диалектическое конструирование.

4. КОНСТРУКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И МАТЕМАТИЧЕСКОГО ПРЕДМЕТА В СОЗНАНИИ

1. Будем твердо помнить общее сходство или, вернее, тождество музыки и математики; оно заключается *в предметном содержании того и другого*, которое тут есть, в противоположность эйдосу, меональная сущность или гилетическая стихия, данная как идеальный же момент в эйдосе, или, употребляя латинскую терминологию, интеллигибельная материя. Математика как учение о стационарном числе, сказали мы, не относится прямо сюда. Но математика как учение о становящемся числе, т. е. все учение о функциях, фиксирует ту самую предметность, которую дает и музыка.

Фиксируя одну и ту же предметность, музыка и математика, однако, глубоко расходятся между собою в другом. *Они расходятся в способах конструкции этой предметности в сознании, или в ее понимании.* Однако, чтобы понять это, надо проанализировать некоторые моменты эйдоса.

2. Эйдос мы определяем как явленную сущность предмета. Эйдос всегда есть поэтому нечто во внутреннем смысле оптическое, вернее, син-оптическое. Будучи дан как некая координированная раздельность, эйдос всегда есть как бы некое идеальное, смысловое изваяние предмета. Это в собственном и подлинном смысле «вид» предмета, смысловая картина его сущности. Однако уже эта самая «картинность» эйдоса указывает на сложность его конструкции, т. е., другими словами, на некоторые более простые элементы, в него входящие. Так, мы можем прежде всего

отвлечься от самой «картинности», а отметить лишь общий метод соединения отдельных моментов такой картины в целую картину. Может представиться нам неважным, что есть такая-то определенная картина. И мы можем, «смотря на» эту картину, просто отметить взаимоотношение ее частей. Это будет, конечно, опять-таки нечто идеальное, но уже в другом смысле; это будет уже иная конструкция предмета в сознании. Это будет не эйдос предмета, а *логос* его, отвлеченный *смысл*. Эйдос — идеально-оптическая картина смысла; логос — отвлеченная от этой картины смысловая определенность предмета. Эйдос — живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета. Логос — сущность самого эйдоса, по отвлечении всех син-оптических связей, конструирующих живой лик, или явленность, предмета. Если гилетический (или меональный) момент в эйдосе есть то, что конструирует непрерывность изменений в эйдосе и тем обусловливает его «картинную» явленность, то можно сказать, давая точное определение логоса: *логос есть эйдос, лишенный своей меональной основы*, а эйдос есть логос, ознаменованный *меональной непрерывностью, превращающей его в идеальную картинность*. Так как логос есть некий строго определенный смысл, то меональная непрерывность и растворение происходит в строго определенных размерах и границах. Это и значит, что в эйдосе конструируется вполне определенная и оформленная «картинность» предмета.

Значит, в живом и цельном эйдосе три слоя: 1) *логический*, отвлеченно-смысловой, 2) собственно *эйдетический*, или идеальная воплощенность логоса в идеально-оптической «картине», и 3) *гилетический*, момент «иного», меонального размыва и подвижности, смысловой текучести и жизненности эйдоса, т. е. самого предмета. Вся эта тройная характеристика эйдоса держится исключительно средним слоем, идеально-оптической стороной, «глядя на» которую мы только и можем конструировать как логические, так и гилетические связи. Это — парадейгма всяческого знания, употребляя античный термин.

Предрассудки современной «науки» и «научной философии» требуют признания лишь первого слоя — логического. Требование это, однако, совершенно вздорно, так как сам логос есть не что иное, как отвлеченная парадейг-

ма эйдетического. Однако так же непростительно грубо игнорирование гилетического слоя. Тут уже и сами феноменологи большею частью ничего не понимают. О том, что предмет *логически* конструируется в сознании, это ясно всякому. О том, что предмет конструируется в сознании *эйдетически*, это уже мало кто понимает, и только современная феноменология с честью поддерживает знамя эйдетических конструкций. Но о том, что возможна, и не только возможна, а реально повседневна и ежеминутна, еще и *гилетическая* конструкция предмета в сознании — это большею частью ускользает от взора и самих феноменологов. Из предыдущего ясно, что это — результат первородного греха современной феноменологии — ее анти-диалектичности.

3. Математика, точнее, математический анализ есть именно *логическая* конструкция меональных ознаменований эйдоса, а музыка — *гилетическая* их конструкция. И это и другое предполагает цельный эйдос и исходит из эйдетической конструкции, но его не экспонирует, а экспонирует или смысловую отвлеченность, логос без идеального меона, или идеальную меональность, меон без логоса. А цельным эйдосом, т. е. логосом в идеальном воплощении его при посредстве меона, не занимается ни музыка, ни математика. Этим заняты, по-видимому, другие искусства и другие науки.

Но вот, оказывается, есть такая наука, и притом строго математическая, которая оперирует и с эйдосами, и даже с гилетическими эйдосами. Это именно — т. н. учение о множествах. Кантор, создатель этой науки, а за ним и большинство математиков определяют множество так: «Под множеством я разумею вообще всякое многое, которое допускает себя мыслить как одно, т. е. всякую совокупность определенных элементов, которая при помощи некоего закона может быть связана в некое целое». Конечно, это определение тавтологическое: «Menge» определяется через «Viele» [15*]. Но как бы ни относиться к этому определению, предмет его совершенно ясен. Это не что иное, как *число*, но число, в котором составляющие его единицы мыслятся не просто сами по себе, в своей отвлеченно-логической данности, но — как нечто *целое*, в котором отдельные единицы-части мыслятся не сами по себе, но — с примышлением единства целого, так что строжайше различается «часть» множества и «элемент» множества.

В особой работе я определяю множество как сущность, данную в виде подвижного покоя самотождественного различия и рассмотренную как подвижной покой (это определение использовано мною в отношении к музыке ниже, в § 7). Ясно, что «множество», как его понимает нынешняя математика, есть эйдос или, вернее, тот эйдос, который рассмотрен как подвижной покой. Если мы сказали, что музыкальное бытие есть бытие эйдетическое (в широком смысле), а число есть бытие «логическое» (в специальном значении «логоса» в отличие от «эйдоса»), то ясно, что при мысли о современной математической теории множеств наше противопоставление математики и музыки теряет свою определенность и весь вопрос запутывается. Положение становится совсем безвыходным, если принять во внимание, что существуют «гилетические» (в нашем смысле слова) множества. Пусть исчисление бесконечно малых было теорией «логической» сферы, а музыка отличалась от него своим гилетизмом. Но вот, оказывается, есть такая эйдетическая сфера, которая в то же время гилетична, т. е. как раз определяется тем самым совмещением эйдоса и смыслового меона, которое мы вывели как специфическое для музыки. Я имею в виду учение о «точечных множествах». Именно, множество мыслится как бесконечная совокупность непрерывно следующих одна за другою точек, так что оно оказывается как бы интегралом всех бесконечно малых своих приращений. Это есть эйдос, но это же, как видим, есть и меонально-смысловое становление в недрах эйдоса. Какое же отличие музыкальной мелодии от «точечного множества»?

4. Тут мы и подходим к последней черте, решительным образом отделяющей математический предмет от музыкального. Именно, музыка есть *понимание и выражение, с и м в о л, выразительное символическое конструирование числа в сознании.* Музыка — идеальна; в этом она отличается от всех *вещей*, чувственных и сверх-чувственных, и тут она тождественна с математикой. Музыка — гилетична в сфере идеального; в этом она отличается от всех математических предметов, кроме исчисления бесконечно малых. Музыка — гилетически-эйдетична; тут она отличается от этого исчисления, но в этом предмет ее совпадает с предметом учения о множествах, и в частности учения о точечных множествах. Но музыка есть еще и искусство, выразительное и символическое конструирова-

ние предмета; и тут она порывает всякую связь со всякой математикой, решительно и навеки отличается от нее и живет, правда, необходимо гилетически-эйдетическим, но всегда, кроме того, еще и выразительно-символическим конструированием. Гилетизм музыкального предмета есть выражающий, выразительный гилетизм. И в то время как математика *логически* говорит о числе, музыка говорит о нем *выразительно*, т. е. имеет в виду не просто логическую сущность числа (хотя бы даже и эйдетически-гилетически данного), но — такую, которая соотнесена с *чувственным* меоном и которая тем самым превратилась из чисто смысловой сущности в символическую, ибо символ есть тождество логического и чувственного — та средняя сфера, до которой не доходит математика.

5. Математика и музыка различаются только по способу конструирования предмета в сознании. Когда математика начинает заниматься эйдетическим бытием, как, напр., учение о множествах, а музыка — логическими конструкциями, как, напр., программная музыка, то и тогда разница остается тою же самою. Можно сказать даже, что именно в этих случаях и становится совершенно ясным, что единственное различие этих двух частей есть различие конструкций. Учение о множествах есть учение о некоторой несомненной идеально-оптической фигурности. Однако это — не живопись и не скульптура, а математика, потому что и здесь, «глядя на» оптическую идеальность, конструируется в сознании все же не сама эта оптическая идеальность и уже подавно не ее выражение, а конструируется отвлеченный смысл взаимоотношения элементов множества.

6. Итак, существует не только «логическая», т. е. формально и отвлеченно-смысловая, логика, но и эйдетическая логика. Существует также своя, вполне определенная и гилетическая логика. Существует, кроме того, эйдетически-выразительная и гилетически-выразительная логика, когда конструируется предмет в сознании, то происходит, просто говоря, та или другая форма соединения его элементов. Всем известна формальная логика. Она создана Аристотелем. Гуссерль, добавленный Плотином, Фихте, Шеллингом, Гегелем и др., дает представление об эйдетической логике. Остается сказать несколько слов о *гилетической* логике. Смешно и наивно утверждение некоторых феноменологов, что только эйдос, или логос, есть предмет

феноменологии. Ведь меон же есть тоже явление в эйдосе. Почему-то эйдосы конструируются в сознании, а музыка, потому только, что она бессловесна и алогична, не конструируется в сознании, а просто с презрением отметается как щекотание нервов. Но ведь и щекотание нервов как-то должно конструироваться в сознании, и у нас получится очень однобокая и узкая феноменология, если мы будем одно брать для описания, другое не брать. Впрочем, тут ясно, чего не хотят брать феноменологи для описания. Подчиняясь предрассудку времени о примате формально-логических связей, они стремятся брать только те эйдосы, которые соответствуют этим связям, и отметают все остальное как натуралистическую метафизику, не учитывая того, что гилетическое дано также и в самом эйдосе. Под этим кроется, конечно, определенное вероучение, в котором было бы трудно сознаться.

Итак, существует особая гилетическая конструкция предмета в сознании и, след., своя особая гилетическая логика. Она относится, конечно, не только к музыке. Но в музыке она только одна и приемлема. Не дифференцируя пока выразительность от вне-выразительности в гилетизме, спросим себя: каковы же конкретные черты этой гилетической логики?

5. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ ГИЛЕТИЧЕСКОЙ (В ЧАСТНОСТИ, МУЗЫКАЛЬНОЙ) ЛОГИКИ

1. Разумеется, здесь может идти речь только о первоначальных основаниях гилетической логики, и притом в специальном приложении к музыке. Общие основы гилетической логики удобно демонстрировать при постоянном сравнивании ее с логикой формальной и эйдетической, что я и делаю в другом месте. Здесь же остановимся лишь на первоначальных элементах.

В основании гилетической логики лежит понятие hyle, или meon'a. Меон есть «иное» эйдоса. Отсюда ясно, что все особенности гилетического конструирования предмета в сознании есть особенности «иного» — в сравнении с эйдосом. Следовательно, если мы представим себе ясно категории эйдетического мира, то тем самым характеризуем и меон, ибо он не что иное, как именно «иное» эйдоса.

2. Я придерживаюсь учения о категориях эйдетического мира, как оно дано в платонизме и неоплатонизме. Вся-

кий подлинный эйдос 1) есть нечто *сущее*, 2) он находится в некоем абсолютном *покое*, 3) благодаря которому он может быть и в *движении*, и 4) это возможно лишь благодаря тому, что эйдосу присуще *тождество* и 5) *различие*. Я не буду давать подробную диалектику этих категорий, отсылая интересующихся к Платону и Плотину, но укажу лишь некоторые детали [11].

Наиболее ясными являются здесь первые три категории. Но с ними необходимо связываются и две прочие. Движение, оставаясь движением, не может быть покоем, все равно как и покой не может быть движением. След., они не могут сойтись в одно. Сущее же сходится и с покоем и с движением, ибо и покой и движение действительно существуют. Но каждый из этих родов в свою очередь отличен от двух других; рассматриваемый же сам по себе, он есть тот же и согласен сам с собою. Взятые относительно, эти понятия различны, а взятые абсолютно, тождественны. Отсюда к трем указанным родам необходимо прибавить еще два: тождество и различие. Если бы тождество и различие не отличались от покоя и движения, а просто сводились бы на эти последние, то покой, не отличаясь от движения, был бы одновременно и движением, а движение, не отличаясь от покоя, было бы и покоем. Поскольку же они различаются, они причастны тождеству и различию, а то, что в них общее, не может быть ни тем, ни другим из них. Сущее и тождественное не есть одно и то же еще и потому, что покой и движение — оба сущие, и раз тождество равносильно сущему, то покой и движение тождественны, т. е. тогда получилось бы, что покой движется, а движение покоится. Но и различие не может отождествляться с сущим, ибо различие всегда требует отношения к иному, и тогда получилось бы, что и всякое сущее тоже имеет отношение к иному, а мы знаем, что одно сущее — относительно, другое — безотносительно к иному. Таким образом, различие присуще всем родам, ибо одно отличается от иного не своею природою, но тем, что оно причастно идее отличного.

Движение отлично от покоя; след., оно — непокой, т. е. не-сущее; но оно и есть, ибо соединяется с сущим. Далее, оно отлично от тождественного; след., оно — не тождество и в этом смысле опять не-сущее; но через общение с тождественным оно — тождество, ибо оно сохраняет свою природу тождества. Само по себе движение — то же; но, отли-

чаясь от иного, оно не то же. Этому не мешает фактическое объединение покоя и движения, напр., в устойчивом движении. Наконец, движение отлично от различия, поскольку оно отличалось от тождества и покоя; но оно и не различно с различием, поскольку оно различно с различием и прочими родами. Следовательно, а) движение и существует и не существует, b) то же и не то же, с) различно и не различно. По всем родам проходит сущее и не-сущее. Природа отличного, существуя повсюду как отличная от существующего, каждое особое делает не-существующим, почему и все вообще есть не-существующее, хотя опять-таки, приобщаясь существующему, оно также и существует. Существующее, поскольку оно существующее, множественно, раздельно (ибо причастно различию); несущее же, поскольку прилагается к бесконечным сущим, бесконечно. Существующего у нас столько раз нет, сколько есть прочих эйдосов, ибо, не будучи этими, оно — одно; прочие же, в которых его нет, по числу беспредельны.

Все это имеет один смысл: эйдос есть координированная раздельность с пятью основными категориями — тождества, различия, покоя, движения и сущего, так как все эти категории друг с другом тождественны и различны, друг в отношении друга покоятся и движутся и т. д. К этому прибавим, что эйдос, как явленный лик вообще, есть, в частности, и нечто явленное *для себя*. Эйдос есть самосозерцающая сущность, если позволено употребить психологистический термин. Вернее, эйдос есть абсолютно прозрачная самоявленность смысла самому себе, причем сам он одновременно и объект и субъект для себя.— Итак, живой *эйдос есть сущее (единичность), данное как подвижной покой самотождественного различия в абсолютном соотнесении с самим собою.*

3. Теперь посмотрим, что же конструируется в сознании, когда мы имеем дело с гилетическим предметом,— памятуя, что гилетическое — «иное» эйдетического?

а) Эйдос есть 1) тождество. Гилетическое бытие есть «иное» тождества, т. е. нечто непрерывно и сплошно текучее (в идеальном смысле), нечто избегающее встречи с самим собою. Эйдос есть 2) различие. Гилетическое бытие как «иное» различия есть нечто слитое и взаимопроникнутое (в идеальном смысле), нечто избегающее какого бы то ни было предметного оформления. «Иное» тождества и

«иное» различия сходятся здесь между собою в том, что оба они *избегают всякой внеположности.* Поэтому *первое основоположение* гилетической конструкции предмета в отношении к музыке можно формулировать так.

Основоположение самотождественного различия. *Чистое музыкальное бытие есть распыление и размыв, меонизация, того или другого эйдоса на бесконечно малые величины (в смысле математического анализа) и воссоединение их в сплошное и неразличимое множество.*

Таково первое — чисто идеальное и совершенно антипсихологическое и анти-метафизическое — основоположение гилетической конструкции предмета. Можно эту диалектику «сверху» заменить усмотрением известных особенностей музыкального бытия «снизу», отметая самую диалектику и при помощи отвлеченной мысли формулируя возникающий натуралистический аналогон пространственной раздельности. Тогда это первое наше основоположение примет другой вид, и, пожалуй, для натуралистического сознания эта формулировка будет более понятной. Мы видим, что все вещи отличны одна от другой и разделены сами в себе. Не будь этого, не было бы и самих вещей, и мы ничего ни о чем не могли бы сказать. Но вот есть, оказывается, некое бытие, которое представляет собою как раз *иное* тождества и *иное* различия, т. е. которое не есть в своем содержании ни тождество, ни различие. Как же мы тогда должны представлять себе ту пространственно-временную координированную раздельность, которая в качестве факта несет на себе этот смысл алогической инаковости? Естественно, что она сольется в сплошное целое, где потонет всякая внеположность. Отсюда такая, уже не «сверху», а «снизу», формулировка первого основоположения гилетического и, стало быть, музыкального бытия. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость внеположных частей.* Это можно назвать основоположением музыкального *пространства,* подобно тому как выше, имея в виду диалектику «сверху», мы назвали его основоположением самотождественного различия [16*]

b) Далее, эйдос есть 3) покой. Гилетическая параллель к этому, очевидно, есть известная особенность музыки вечно стремиться, быть в «движении», во времени (понимая все эти термины в идеальном смысле). Эйдос есть

4) движение. Гилетическая параллель к этому есть интегральное воссоединение всех распылившихся бесконечно малых определений в одну «покоящуюся» непрерывность. По аналогии с предыдущим основоположением получаем наше *второе основоположение* гилетической конструкции музыкального предмета.

Основоположение подвижного покоя. *Чистое музыкальное бытие есть распыление и размыв, меонизация, того или другого эйдоса на бесконечно малые величины (в смысле математического анализа) и воссоединение их в сплошную и неразличимую текучесть и непрерывность.*

Опять-таки эту феноменолого-диалектическую установку можно заменить, отвечая на натуралистически поставленный от имени формально-логического рассудка вопрос: а что делается с нашим пространственным временем, когда оно превращается в музыкальное время? Мы получаем здесь второе основоположение музыкального бытия, о музыкальном *времени*, уже в таком виде. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость последовательных частей*, моментов. Это две разных формулировки одного и того же: одна формулировка — от имени диалектического разума, другая — от имени формального рассудка, понимающего лишь натуралистические данности. Но и то и другое возможно лишь при феноменологическом узрении подлинного музыкального лика, «глядя на» который мы только и можем строить наши основоположения.

c) Эйдос есть 5) сущее. Гилетическая параллель сущего есть вечное нарастание бытийственности как таковой. Не предмет нарастает, оставаясь сущим, а самая категория сущего непрерывно и вечно меняется. Здесь не только выход за пределы закона исключенного третьего и tertium datur, но это непрерывно текучее (в идеальном смысле) tertium [17*] только и может быть признано. Отсюда вытекает то, что гилетическое суждение конструируется в сознании совершенно не так, как логическое. Субъект такого суждения, с отведением закона исключенного третьего, есть постоянно и непрерывно нарастающая бытийственность, нарастающая именно в своем качестве бытийственности. Созерцая эту hyle через музыкальную идею, мы видим, как в этом-то и заключается вся жизнь, если последняя есть действительно живая длительность. Таково по-

этому наше *третье основоположение* гилетической (музыкальной) логики.

Основоположение сущего. *Чистое музыкальное бытие есть абсолютное взаимопроникновение бытия и небытия, т. е. абсолютное тождество логического и алогического моментов.*

Музыка — вся есть форма. Она — ритм, метр, тональность и пр., т. е. то, что указывает на ту или иную сложность и оформленность ее содержания. Но она, вместе с тем, совершенно вне какого бы то ни было логического оформления и есть царство алогического и бессмысленного. Музыка говорит многое, но она не знает, о чем она говорит. Ей нечего сказать. Или, вернее, она говорит о несказуемости, логически конструирует алогическую стихию, говорит о непознаваемом и о размыве, о стихийном инобытии смысла.

4. а) Наконец, эйдос, говорили мы, предполагает свою собственную самосоотнесенность. Мы ведь должны мыслить его не так, что именно он нами конструируется, но так, что он сам себя конструирует, сам себя соотносит с собою и с иным; он для самого себя есть то, что он есть сам по себе, сам вообще. Легко вывести отсюда чисто диалектические категории того, о чем говорит традиционная наука, трактующая проблемы сознания, психология. Во-первых, эйдос соотносит себя *с собою* же, утверждая себя как самосоотнесенного, т. е. он находит себя оформленным, ограниченным, раздельным. Это значит, что он себя *познает*; он — теоретический разум. Далее, эйдос, находя себя самого соотнесенным с собою, т. е. себя самого раздельным, может это делать, лишь принимая во внимание то *иное,* которое и дало ему раздельность, т. е. он сам должен положить себе свою границу и свое оформление, сам творить свое иное. Это значит, что он выходит за пределы себя, стремится к иному, *действует*; он — практический разум. Наконец, как мы видели, эйдос и меон не только различны. Если бы они были *только* различны, то эйдос мог бы мыслиться без меона и меон — без эйдоса. Тогда эйдос, лишенный меона, потерял бы свою границу, оформление, т. е. перестал бы быть самим собою. Ясно, что эйдос нельзя мыслить без меона, т. е. он сам не может мыслить себя без меона. Он потому-то и отличается от меона, что он дан сразу с этим последним, т. е. тождествен с ним. Это тождество самосоотнесения эйдоса с собою, с одной стороны, и само-

соотнесения его же с своим иным — с другой, и есть *чувство*. В чувстве эйдос 1) полагает себя как себя, 2) полагает, в целях самооформления, свое иное и 3) делает это до некоторого предела, после которого он уже не переходит далее в иное, а возвращается к себе, т. е. начинает пребывать в себе, вращается в самом себе, сам для себя и исход и цель, и ограничивающее и ограничиваемое, субъект и объект. Это пребывание в себе и становление инобытием — внутри самого же себя и есть *чувство*.

b) В применении к гилетической логике эти три момента интеллигенции не получают специфической характеристики, потому что вхождение меона есть диалектика смысла (эйдоса) как такового, а отнюдь не его самосоотнесенности, как интеллигенции. Самосоотнесенность уже предполагает, что есть некоторое *само*, которое себя относит или соотносит. Поэтому одна и та же диалектика интеллигенции относится решительно ко всякому смыслу и ко всякой его модификации. Меонизация меняет лишь предмет, бытие; интеллигенция же не есть предмет и бытие, но — совершенно своеобразная модификация всякого предмета и всякого бытия независимо ни от каких специфических структур этих последних. Однако особенности музыкального «времени» и «пространства», конечно, накладывают свой отпечаток и на интеллигенцию. Первый момент предполагает раздельность эйдоса как субъекта и эйдоса как объекта. Эйдос относит *себя к себе* же, соотносит *с собою* же, утверждает себя как себя. В музыке тот, кто утверждает себя, есть алогическое становление, и, след., в музыке происходит познание алогическим началом самого себя. Другими словами, субъект музыкального суждения есть сплошное и неразличимое, алогическое становление, основанное на самом себе.

Это — сознательно устанавливаемая бессознательность. Тут — не «закон основания», но закон самообоснования. Тут предмет имеет свое «почему» — в самом же себе. Отсюда наше *четвертое основоположение* гласит.

Основоположение познания. *Субъект чистого музыкального суждения есть сплошная и взаимопроникнутая слитость логического и алогического оформления предметности, данная как чистое самообоснование.* Отсюда легко сделать вывод и относительно *предиката* музыкального суждения. Он также алогичен и, след., прежде всего неотличим от самого субъекта.

Композиторы знают этот настойчиво ощущаемый синтез сознательного и бессознательного в их творчестве и постоянно говорят о нем.

c) Эйдос, сказали мы, в порядке интеллигенции, требует *воли, творчества, свободы.* Он, соотнося себя с иным, полагает это иное. Но эйдос в гилетической логике есть алогический эйдос, интеллигибельный меон. Следовательно, *свобода* полагания эйдосом своего собственного инобытия и *необходимость* быть ограниченным через это инобытие в гилетической логике получают значение алогических принципов. Отсюда *пятое основоположение* будет гласить так.

Основоположение творчества. *Субъект чисто музыкального действия (творчества) есть сплошная и взаимопроникнутая слитость с в о б о д н о г о п о л а г а н и я инобытийного материала для творчества и н е о б х о д и м о г о о г р а н и ч е н и я себя этим самым инобытийным материалом.* Или: музыка есть свободно ставшая необходимость действия алогического эйдоса и необходимо свободное действие алогического эйдоса. Или: музыка есть отождествление причины и действия, или так или иначе напряженное самопротивоборство.

Распространяться о том, что художник всегда чувствует в своем произведении и свою и чужую волю, я не буду. Это — примитивный факт психологии творчества, и я ограничусь лишь его констатированием.

d) Наконец, эйдос есть чувство, т. е. полагание иного в себе самом, но уже в определенной границе, так что тут получается, как бы круговращением самоотнесенности в самой себе, тождество субъекта и объекта. В теоретическом разуме эйдос полагает только себя в отличие от иного; в практическом эйдос полагает только иное в отличие от себя. В чувстве, или в эстетическом разуме, эйдос полагает себя и иное как некое абсолютное тождество или, вернее, самотождество, так *различное* в себе, что различие не приводит его к уходу от себя в иное, но лишь к вращению в самом себе. В гилетической логике тут получается, стало быть, интеллигентное вращение в самом себе алогического предмета, или чистая предметность чувства как алогического эйдоса. Отсюда наше *шестое основоположение.*

Основоположение чувства. *Чистое музыкальное бытие есть сплошная и взаимопроникнутая с л и т о с т ь ало-*

ески становящегося субъекта с самим собою. Только в понятии чувства мы достигаем полной характеристики того необходимого диалектического момента в музыке, который мы в § 4 назвали *выражением.* Выражение и есть тождество логического смысла вещи с ее алогическим инобытием. В диалектической категории чувства именно это и достигается, ибо только в ней и содержится необходимое тут тождество логического и алогического, внутреннего и внешнего. Чувство как смысловая предметность и есть чистая выраженность эйдоса, или интеллигентный эйдос, взятый не сам по себе, но в своем самотождественном различии со всеми своими возможными внеэйдетическими оформлениями [12].

6. РЕЗЮМЕ И СИСТЕМА

Теперь мы можем обозреть весь пройденный нами путь и зафиксировать его в немногих тезисах.

1. Мыслимость всякой вещи предполагает, что она есть нечто одно, отличное от всего другого. Этот резко очерченный и отличенный от всего прочего смысл также необходимо тождествен себе, ибо иначе он уже не был бы самим собой. Точно так же ему свойственны категории покоя и движения. Итак, каждый предмет мысли есть *единичность (сущее) подвижного покоя самотождественного различия.*

2. В определении предмета мысли как единичности подвижного покоя самотождественного различия можно выделить каждую из входящих в нее категорий и в ее свете рассматривать всю эту единичность. Единичность подвижного покоя самотождественного различия,— рассмотренная как единичность, есть *понятие*, или *смысл*, точнее же и первоначальнее — *эйдос*; та же единичность, рассмотренная как самотождественное различие, есть *топос*, или, говоря грубее (оттенки этого понятия нас сейчас не интересуют), геометрическая *фигура*; рассмотренная как подвижной покой, есть *множество* (в смысле «Mengenlehre» [18*]), или, говоря грубее, *число.*

3. Эйдос (т. е. смысл, фигура и число) требует для своего определения отличия от иного, т. е. не-эйдетического, равно как и отождествления с ним. Рассматриваемый в отличие от иного, он дает вышеупомянутые три смысловые

категории. Рассматриваемый в отождествлении с ним, он дает *становление*, где как раз одно и иное диалектически сплетены в одно неразрывное целое. Становление есть иное и потому держится исключительно на счет самого смысла. Становление есть становление смысла, или — становление понятия, фигуры, числа. Становящаяся единичность есть *величина*; становящееся самотождественное различие есть *пространство*; становящийся подвижной покой есть *время*.

4. Вся эта структура понятия, фигуры и числа, или — величины, пространства и времени, как чисто логическое определение смысла вещи, может заново соотноситься со всем тем, что окружает вещь как целое, со всем алогическим, что не есть логос вещи и что ее как бы окружает, играя роль фона и определяющей границы. Эта соотнесенность логической структуры вещи с алогическим ее инобытием есть *выраженность* смысла. И мы получаем, следовательно, *выраженность* понятия и величины, фигуры и пространства, числа и времени.

5. Художественная выраженность понятия и величины есть поэтическая форма; художественная выраженность фигуры и пространства есть живописная форма; художественная выраженность числа и времени есть музыкальная форма.

6. Стало быть, в музыкальной форме содержится по крайней мере три слоя: 1) *число*, которое есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, рассмотренная как подвижной покой; 2) *время*, которое есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная в аспекте алогического становления и рассмотренная как подвижной покой; 3) *выражение* времени, которое есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная в аспекте алогического становления и рассмотренная как подвижной покой, причем вся эта структура опять соотносится с инобытием, материально определяясь им и получая от него для себя как бы смысловую картинность в виде новой сконструированности.

7. Отсюда делается понятной вся многосторонняя зависимость, существующая между музыкальным и математическим предметом. К чертам несомненного сходства надо отнести следующее: 1) то, что оба они относятся не к физико-физиолого-психологической сфере, но — к чисто смысловой и суть те или иные чисто смысловые же модификации смысла; 2) в частности, музыка, как выражение

алогического становления, имеет ближайшее отношение к математическому анализу, трактующему в понятии числа также только его функционально становящуюся стихию, его составляемость и разлагаемость на сплошно становящиеся, взаимопроникнутые, неотделимые друг от друга, бесконечно малые приращения; 3) там и здесь, в математике и в музыке, в основе лежит чистое число — последний предмет и опора их устремлений, первичное зерно и скрепа всех их конструкций.

8. С другой стороны, близость и даже тождество музыки и математики в разных отношениях не должно заставлять нас игнорировать все то огромное различие, которое существует между этими двумя совершенно разнородными областями человеческого творчества. 1) Залегает непроходимая бездна прежде всего в формах сконструирования *выраженности* музыкального и математического предмета. Выражение музыкального предмета основано на *чистом алогическом соотнесении смысла ее*[19*] *с инобытием*, так что число и время, лежащие в ее основе, или, употребляя единый термин, *жизнь чисел*, лежащая в ее основе, берется, в порядке выражаемости, как соотнесенная с инобытием, и только соотнесенная, без всяких добавочных моментов, берется как алогически-инобытийно выраженная и рассматривается только в своем алогически-инобытийном качестве. Такое конструирование предмета, когда и его выражение берется только с алогически-инобытийной стороны, мы называем *гилетическим*, и оно имеет свои твердые законы, точно выводимые путем введения алогического момента из категорий самого смысла. Напротив того, математический предмет выражается на основе фиксирования чисто логических, *смысловых*, вне-выразительных моментов; математика заинтересована не в том, чтобы дать гилетическую, аноэтическую логику смысла и чтобы нарисовать картину алогического становления числа алогическими же средствами, но чтобы дать чисто *логическую* структуру числа как в его логической, так и в его алогической данности.

9. Далее, необходимо отметить, что 2) математика конструирует как самое число вне его выражения, так и алогически-становящееся число вне его выражения, так и выражение чисел всех типов, рассматривая это выражение чисто логически же, но не выразительно. Музыка же конструирует только выраженные числа, и притом числа

не сами по себе, взятые в своей отвлеченной логичности, но обязательно числа, перешедшие в результате алогического определения *во время*.

10. Далее, музыка, как искусство, необходимым образом конструирует 3) интеллигентную стихию смысла и 4) дает не просто выражение смысла, но художественное выражение смысла (в чем оно заключается, это — другой вопрос). Математика же конструирует числа вне их интеллигенции и вне художественности.

11. Имея точную руководящую нить к получению музыкального предмета как аноэтически, инобытийно-алогически становящегося выражения (или жизни) чисел, как числовой *инаковости* (беря последнюю в ее чистейшей природе, без всякого постороннего привнесения), мы можем диалектически вывести в более развитой форме все главные основоположения музыкального предмета, или музыкальной формы. 1) Число есть самотождественное различие. След., музыкальный предмет, как алогическое инобытие числа, есть слитно-взаимопроникнутое тождество внеположных различенностей. 2) Число есть подвижной покой. След., музыкальный предмет, по той же причине, есть слитно-взаимопроникнутое тождество текучих, или последовательных, различенностей. 3) Число есть единичность, нечто, сущее. Музыка есть слитно-взаимопроникнутое тождество бытия и не-бытия, логического и алогического. 4) Моменты интеллигенции в аспекте своего алогического ознаменования дают — музыку как некое суждение, субъект которого сплошно и неразличимо течет в своей алогической гуще, что значит, что он вопреки всякому «закону основания» сам основывается на себе и есть сам для себя и норма и основание. Он — интеллигентная самообоснованность. 5) Отсюда, далее, для второго момента интеллигенции мы получаем слитость и взаимопроникнутость субъекта действия с результатом и объектом своего действия, что дает слитость себя с собою в смысле действия и что заставляет его быть для себя и действием, причиной, и результатом, опричиненным. Он борется с самим собою; он есть, след., сплошно-неразличимое самопротивоборство. 6) И наконец, для третьего момента мы находим слитость и взаимопроникнутость субъекта как такового с объектом как таковым, в порядке общего алогически и аноэтически нарастающего, бесформенного множества сплошных слитостей. Тут музыкальный предмет абсолютно

сливается с самим собою и в своем самообосновании, и в своем самопротивоборстве, превращаясь в чистую выразительность и предметность чистого чувства.

12. Краткая феноменолого-диалектическая формула музыкального предмета отсюда такова. Музыка есть 1) единичность 2) подвижного покоя 3) самотождественного различия, 4) данная в аспекте алогического становления и 5) рассмотренная как подвижной покой последнего, 6) порождающая 7) сплошно-текучее неразличимое множество 8) как некое единство, 9) в результате чего получается чистая выраженность (или соотнесенность с алогически-инобытийными моментами) 10) самообоснованного 11) взаимопротивоборства 12) себя с самим собою. Еще короче: *Музыка есть а) чисто-алогически выраженная* (6—8) *предметность* (9) *жизни* (4—5) *чисел* (1—3), *данных в аспекте чистой интеллигенции* (10—12). Заметим, что тут еще не указывается специфически художественный момент музыки, который нет нужды рассматривать специально в музыкальной эстетике, так как это — общая проблема всех искусств вообще [13].

III
ЛОГИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ И ТРАДИЦИОННАЯ НАУКА

Музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть прежде всего временна́я форма. Чтобы охарактеризовать музыкальную форму, необходимо знать, что такое время. Обычная эмпирическая наука не вскрывает самого понятия времени. Она пользуется готовым понятием времени и не задается вопросом, что́ такое время в своем существе и какие предварительные категории оно в себя включает. Так, механик и физик, исчисляющий пройденный телом путь в такое-то время, очевидно, не задается вопросом о том, что такое время само по себе. Равным образом и теоретик музыки, говорящий о метрах, ритмах и тактах, равно как и практический исполнитель, отсчитывающий метры, очевидно, не решают еще этим самым вопроса о существе времени, а уже пользуются готовым понятием, о происхождении которого они ничего сказать

не могут. Ничего не говорят о существе времени и те философские теории, которые пользуются разными натуралистически-метафизическими методами. Так, если мы целью своего философствования о времени поставим доказательство его субъективности и, подобно Канту, будем считать, что время не есть свойство вещей и не есть объективная действительность, а есть нечто, привносимое в вещи нашим субъективным сознанием, то на таком пути мы тоже не разрешим вопроса о сущности времени, так как будем все говорить не о времени самом по себе, но, *уже* пользуясь готовым понятием времени, будем говорить об его том или ином происхождении. И Канту мы должны сказать: надо сначала определить, что такое время само по себе, а уже потом рассматривать, субъективно ли оно или объективно. Я не знаю, что такое время: как же я могу говорить, что оно — субъективно? Не разрешают вопроса о времени и разнообразные психологические теории. Психология есть наука о том, как те или иные предметы даны в психике. Но как же я могу изучать данность времени в психике, когда я не знаю, что́ именно тут дано? Если бы я знал, что такое время само по себе, я бы мог тогда изучить, как это время переживается. Равным образом, наш вопрос не разрешим также ни физиологически, ни физически. Если вы не знаете, что такое время вообще, время само по себе,— вы не можете рассуждать о том, как оно дано, физически или физиологически. Словом, ни физика, ни физиология, ни психология, ни эмпирическая наука о музыке, ни натуралистически-метафизическая философия не могут нам помочь. Нам нужно вскрыть самый *смысл* времени, и уже потом откроется возможность говорить о приложениях этого смысла. Другими словами, нас интересует *феноменология* времени, т. е. изучение его в его непосредственно-смысловой данности. А уже какое давать, физическое или метафизическое, истолкование этой данности,— это нас не касается.

2. ВРЕМЯ НЕ ЕСТЬ ДВИЖЕНИЕ И НЕ ЕСТЬ МЕРА ДВИЖЕНИЯ

Однако необходимо прежде всего отбросить те уродливые учения о времени, которые глубоко вкоренились в современную науку, и еще не близок день, когда наука поймет всю ничтожность исповедуемого ею учения о времени. Именно, популярное и научное сознание думает,

что *время есть движение*. Этот предрассудок настолько сидит глубоко в сознании современных физиков и механиков, что, собственно говоря, часто оказывается бесполезным и возражать на него. Однако, поймут нас или не поймут, мы должны это неверное понимание отбросить. И чтобы не повторять скучных аргументов, которые можно было бы позаимствовать у новых и новейших философов, я приведу в русском переводе следующие рассуждения на эту тему *Плотина*.

В III 7, 8 мы читаем (в моем переводе):

«*Невозможно, чтобы* [*время*] *было движением*, ни в том случае, если брать все [возможные] движения и превращать их как бы в одно, ни в том случае, если брать [только] правильное движение. Ибо и то и другое, выставляемое тут движением, [*уже*] находится *во* времени. Если же некое движение находится не *во* времени, то оно тем более далеко отстоит от того, чтобы быть временем, так как то, в чем совершается движение, оказывается одним, а само движение — [совершенно] другим.— Из [аргументов], приводимых и приведенных [против этого воззрения, вполне] достаточен [уже] один тот, что движение может прекратиться и прерваться, время же — никогда. Если же кто-нибудь станет утверждать, что не прерывается движение Всего, [вселенной], то [необходимо возразить, что] и это движение, если только имеется в виду круговое обращение [сферы], в течение некоторого времени приходит в ту же самую точку, причем не в течение *того* [*же*] времени, которое требуется для половины [круговращения], но один [промежуток времени] — половинный [по отношению к другому], другой же — двойной [в отношении к первому]. Кроме того, и движение, приходящее от одной точки к той же самой, и движение половинное — *оба* суть движения вселенной. [Значит, движение небесной сферы вполне мыслимо как прерывающееся.] Также является [для нас] аргументом и то обстоятельство, что движение самой верхней сферы обозначается как наибольшее и быстрейшее, в результате чего движение ее [оказывается] отличным от времени [,в котором она движется]. Ясно, в самом деле, что быстрейшим из всех движений является оно потому, что в более короткое время оно проходит большее и даже наибольшее расстояние, другие же являются более медленными, так как они проходят в больший промежуток времени лишь часть этого расстояния. Однако если не движение сферы является временем, то тем менее сама [небесная] сфера, которую принимали за время ввиду ее движения. Неужели же время есть нечто принадлежащее [обязательно] движению?

Если [время есть] расстояние, [проходимое движущимся предметом,] то прежде всего не каждое движение проходит одно и то же расстояние, даже и однородное, так как движение, хотя

бы и происходящее в [одном] месте, [может быть] и быстрее и медленнее. Но допустим, что оба движения, и более быстрое и более медленное, измеряются одним, которое иной, скажем, назовет временем в полном смысле слова. [Спросим:] *которое же расстояние из двух есть время*, или, лучше, которое вообще-то есть время, если их [,движений и расстояний,] — бесчисленное количество? Если [время есть протяжение, расстояние какого-нибудь] определенного движения, то [это значит, что] оно — [расстояние далеко] не всякого подобного движения, ибо таких движений много, так что вместе с тем окажется и много [различных] времен. Если же [время есть] расстояние [*всей*] вселенной, т. е. расстояние в самом движении [ее], то чем же иным может быть это движение, как не движением же? [При этом], конечно, оно [окажется] движением определенной величины. Но эта определенная величина будет измеряться или пространственно, потому что такую [именно] величину имеет пространство, пройденное движением, и это и есть [наше] расстояние, и тогда [мы получим] не время, а место [, пространство], или — движение само получит [свое] расстояние в силу непрерывности [своего проявления] и в силу того, что оно не прекращается вдруг, но все время развивается, но тогда [эта непрерывность] будет [не больше как] количеством все того же движения. Если кто-нибудь, наблюдая движение, и обозначит его как большое, [т. е. как проходящее большой отрезок пространства,] как можно назвать и теплоту большою, то и тут время не обнаружится [как время] и не предстанет [в качестве своеобразного предмета]; но будет опять и опять движение, как будто бы он наблюдал все ту же и ту же текущую воду и видел на ней [различные, проходимые ею] расстояния [в пространстве]. [Вода] вновь и вновь будет числом, [т. е. исчисляемой неподвижностью,] как двойка или тройка, а расстояние [приведет к понятию] протяженности [,массы].

Таким образом, значит, и множество [, характеризующее движение,] обнаруживается наподобие десятки или наподобие расстояния, появляющегося как бы в силу [протяженной] массы движения, что [,однако,] не содержит в себе смысла времени, но получится [от этого лишь] некая определенная величина, возникшая *во времени*. Иначе время было бы не везде, но — только в субстрате, [понимаемом как] движение, и опять пришлось бы вернуться к тому, чтобы время называть [только] движением. Ведь расстояние находится не вне движения, но есть [не что иное, как] не собранное в одно мгновение движение. Если же собранное [опять-таки] находится во времени, то чем же будет отличаться несобранное от собранного, как не тем, что оно тоже находится во времени [,хотя, быть может, и иначе]? Таким образом, длящееся движение и расстояние [,им проходимое,] само по себе не есть время, но *находится во* времени.

Если же кто-нибудь скажет, что расстояние, проходимое движением, есть время, то [тут будет иметься в виду] не расстояние

самого движения, но то, *в чем* само движение получает свое протяжение, как бы сопутствуя ему. Однако *что же* это такое — [этим еще] не говорится. Ясно, конечно, что это есть время, в котором совершилось движение. Это и было тем, что с самого начала исследовало наше рассуждение, [стараясь ответить на вопрос:] что, собственно, есть время?

Получается [нечто] сходное и [даже] тождественное с тем, как если бы на вопрос, что такое время, ответили бы [,впадая в тавтологию], что оно есть расстояние, [путь] движения во времени. *Что* же это за расстояние, которое, значит, называет временем тот, кто полагает его вне собственного расстояния движения? [Ответа нет.] С другой стороны, так же и тот, кто полагает это расстояние и в сфере движения, не узна́ет, куда он должен будет поместить [временно́е] протяжение покоя. Ибо поскольку движется одно, постольку покоится другое, и можно сказать, что время и того и другого — тождественно, так что ясно, что оно отлично и от движения, и от покоя. Что же это за протяжение и какую имеет природу? [Во всяком случае,] оно не может быть пространственным, ибо это как раз находится вне [его]».

Эти замечательные по глубине и простоте рассуждения Плотина можно свести к следующим основным положениям. Время не есть движение потому, что: 1) движение уже предполагает время, между тем как время требует не обязательно движения, а может вполне совместиться и с покоем, а если предположить, что возможно движение вне времени, то приравнение ему времени станет еще более непонятным, так как получится, что время — одно, а движение — совсем другое; 2) движение может мыслиться прерывным, будь то отдельное движение или движение всей вселенной, время же немыслимо как прерывающееся; 3) быстрейшее движение крайней сферы на небе проходит *наибольшее* расстояние, между тем как время ее обращения — *то же*, что и более медленных сфер (ясно, что время отлично от движения); 4) если мы имеем два или более разных расстояний, проходимых в одно и то же время, и сравниваем их, то неизвестно, какое из них есть подлинное время, так как каждое из них самостоятельно и нельзя одно выставлять критерием другого, и получается, что, сколько движений, столько и времен; 5) но если даже мы возьмем движение всей вселенной, то и в этом случае движение не будет временем, так как оно, измеряемое пройденным пространством как таковое, есть пространство, а не время, а рассматриваемое с точки зрения своего непрерывного становления, есть только количество движе-

ния,— что тоже не есть время, но — *во* времени (иначе время было бы не везде); 6) если проходимое расстояние есть время, то, поскольку проходимое расстояние есть только размытое движение, оказывается невозможным определить разницу между размытым и неразмытым движением, так как неразмытое движение тоже во времени (другими словами, если время есть путь, а путь — растянутое движение, нерастянутое же движение, т. е. движение, рассматриваемое вне пути, есть тоже время, то путь ничем не отличается от движения по пути); 7) если время есть только проходимое расстояние, то это не верно ни в том случае, если расстояние помещать вне движения и говорить, что время есть то, в чем движение создает свое расстояние (ибо тогда значило бы время определять как расстояние движения во времени), ни в том случае, если расстояние помещать в сферу самого движения и говорить, что время есть само движение, создающее себе свой путь (ибо тогда покой не мог бы быть во времени, а на самом деле время, как нечто третье, охватывает и движение и покой).

Другое неправильное учение о времени критикуется в III 7, 9:

«Необходимо рассмотреть, каким образом [может быть] время *числом, или мерой*, [можно было бы сказать, количеством], движения, ибо так [его] лучше [определить], вследствие того что оно — непрерывно.— Прежде всего, и здесь одинаково возникает затруднение, как и относительно [учения о времени как о] расстоянии движения,— о всяком ли роде движения здесь идет речь. В самом деле, каким способом можно было бы исчислять движение неравное и *неравномерное* и каково было бы это число или мера и с точки зрения чего [,собственно,] была бы это мера? Если одной и тою же [мерой измерять] то и другое движение, как и вообще всякое, и быстрое, и медленное, то [измеряющее] число и мера окажутся [тут] таковыми же, как если бы число десять измеряло лошадей или быков или как если бы та же самая мера была бы для влажных и сухих тел. Очевидно, [если имеется в виду именно] такая мера, то [этим] говорится, *к чему относится* время, в данном случае [именно] к движению; что же такое *самое* время — [этим] еще не говорится. Если ко времени, понимаемому как мера, нужно относиться так же, как и к десятке, которую можно мыслить, беря ее и без [исчисляемых ею] лошадей, или как к мере, которая является мерой определенной природы, также и когда она [ничего] не измеряет, если время само по себе [именно] таково, как число,— то какая же разница между временем и этим определенным числом десять или каким бы то ни было числом, составленным из отдельных единиц?

Если же [скажут, что время есть] *непрерывная* мера, то оно окажется мерой определенного количества, как, напр., локоть. Оно, значит, станет величиной наподобие линии, которая, конечно, сопровождает движение [и в этом смысле может быть названа непрерывной]. Но каким же образом эта линия, [только еще] сопровождающая движение, будет *измерять* то, *что* она сопровождает? Почему она одно станет измерять больше, чем другое? Однако [,скажут,] лучше и вероятнее допустить, что [линия является мерой] не всякого [движения], но того, которое [именно] она сопровождает. Эта [мера] должна длиться, поскольку простирается линия, сопровождающая движение. И надо измеряющее брать не извне и не отдельно [от движения], но — одновременно и измеренное движение. [Однако тут-то и возникает основное затруднение:] что же [,собственно,] окажется *измеряющим*? Движение ли, которое окажется измеренным, или величина [линии], которая измерила [движение]? И каковым из них будет время? Измеренным ли движением или измерявшей величиной [линии]? Ведь время будет или движением, измеренным при помощи этой величины, или этой измерявшей величиной, или [,в-третьих,] тем, что воспользовалось этой величиной как локтем для измерения того, сколь велико [пространственно] движение.

Но во всех этих предположениях, как мы сказали, вернее [пользоваться] равномерным движением, так как без равномерности и, кроме того, без единства и цельности будет еще труднее аргументировать для того, кто [время] считает той или другой мерой. Так вот, если время есть измеренное движение, и притом измеренное при помощи [понятия] количества, то, как и движение, если надо его измерять, необходимо измерять не им самим, но [чем-нибудь] другим, так же необходимо (если, конечно, движение будет иметь рядом с собою иную меру [,чем оно само,] и вследствие этого мы будем иметь нужду в непрерывной [единообразной?] мере для его измерения), необходимо, чтобы одинаковым образом в мере [нуждалась] и сама эта [измеряющая] величина, и [это — для того,] чтобы движение было измерено в своем количестве [,в своем пространственном протяжении,] на основании того, что есть количество того, с точки зрения чего производится измерение. Кроме того, время, по этому учению, будет *числом* [пространственной] величины, сопровождающей движение, но не самой величиной, сопровождающей движение. И что же это за число, не составленное ли из единиц? Необходимым образом возникает трудность, как же такое число может измерять. Однако, если даже кто-нибудь и определит, *как* [такое число измеряет,] он определит в качестве измеряющего [начала] не [просто] время, но количественно-определенное время. А последнее не тождественно с временем [просто], так как одно дело сказать о времени [просто], другое — о количественно-определенном времени: прежде чем говорить об определенном количест-

ве, необходимо сказать, что такое есть то, что [измеряется] этим определенным количеством. Число же, однако, измеримее движение, есть время вне движения [так же], как и число десять, примененное к лошадям, берется [само по себе,] без всякого отношения к лошадям. Что же есть это число [на самом деле], не сказано, [несмотря на то что] оно еще до измеривания есть то, что есть, как и десятка.

Скажут: [время есть число,] которое измеряет движение, сопутствуя ему, с точки зрения более раннего или позднего моментов.— Однако еще не ясно, *что* такое это число, [измеряющее] с точки зрения раннейшего или позднейшего момента. А между тем очевидно, что измеряющее с точки зрения раннейшего или позднейшего момента будет измерять всецело с точки зрения [не чего иного, как] *времени*, [будет ли оно пользоваться] точками или еще каким-нибудь способом. Следовательно, это число, измеряющее движение при помощи понятий «раньше» и «позже», будет держаться за время и будет связано с ним, чтобы измерять [движение]. Ибо «раньше» и «позже» будут браться или в локальном смысле, как, напр., начало стадия, или необходимо брать его во временном смысле, так как вообще «раньше» есть время, кончающееся «теперь», а «позже» есть то время, которое с «теперь» начинается. Значит, время есть нечто *другое*, чем число, измеряющее с точки зрения «раньше» и «позже» не только любое движение, но также и точно установленное.

Затем, почему после присоединения числа, будь оно в соответствии с измеренным или измеряющим (ибо измеряющее и измеряемое может оказаться тождественным), почему с возникновением этого числа должно появляться время, а не должно появиться, когда есть [только] движение и наличны относительно этого движения моменты «раньше» и «позже»? [Ведь это было бы то же самое,] как если бы кто-нибудь утверждал, что величина не может быть большой настолько, насколько она есть, если под нею не будут понимать вещь, обладающую такой величиной. Но если время бесконечно и таковым и называется, то как же может существовать относительно него число, если не мерить, взявши [только] некую часть его, в которой время налично [уже] до его измерения? Почему оно не может быть до существования измеряющей души? Или станут говорить, что возникновение его зависит от души? Но если говорить об измерении, то в такой зависимости нет совершенно никакой нужды, так как время налично в своем количестве *даже тогда, когда его никто не измеряет*. Скажут, что душа есть то, что пользуется величинами для измерения [времени]. Но какое отношение имеет это к понятию времени?»

Основные аргументы этой главы таковы. Время не есть число и мера, точнее, счет движения по следующим осно-

ваниям. 1) Если мы будем измерять какой-нибудь мерой разные движения, и быстрые и медленные, то мы получим ряд именованных чисел, которые ничем не будут отличаться вообще от чисел, даже когда они счисляют лошадей и быков; эти числа будут *относиться* ко времени, но сами временем не будут. 2) Не поможет делу, если мы под мерой будем понимать непрерывно-становящуюся меру, ибо в таком случае мера эта будет измерять пройденный путь, а не самое время; если же линию (как меру движения) будем брать не отдельно от движения, а вместе с ним, то окажется неопределенным, a) что чем измеряется, измеренное ли движение измеряющей линией или обратно, b) и что из этих двух начал окажется временем. 3) Но возьмем равномерные движения. И в отношении к ним необходимо сказать, что, a) раз они измеряются каким-нибудь количеством, это количество должно иметь для себя в свою очередь мéру своего измерения и измеряющее тут число будет указывать на длину пути, но не на самое движение; b) кроме же того, число это будет не просто временем, а временем как определенной количественной величиной, и, значит, будет известна эта величина, а то, что измерено величиной, останется неизвестным; и c) как число лошадей есть прежде всего число само по себе и не есть лошадь, так и число, измеряющее время, не есть время, но просто отвлеченное и неподвижное число. 4) Равным образом, время не есть число, если даже последнее измеряет движение, непрерывно следуя за ним, с точки зрения «раньше» и «позже», так как это и значит, что мы получили определение времени как числа, которое измеряет движение с точки зрения времени же. 5) Вообще не доказано, что время нуждается в числе, если оно уже до него обладает моментами «раньше» и «позже». Иначе надо допустить, что не может быть вообще никакой величины, если она не измерена. 6) Время бесконечно: след., число к нему неприменимо. Если же число применяется ко времени, то — ко времени не вообще, но — лишь к отдельным промежуткам времени. Но в отдельных промежутках времени, хотя в них уже заключено время вообще, измеряется как раз не время вообще, а лишь его количество в данном случае, время же как таковое остается в этих измерениях неизмеренным и незатронутым. 7) Время, в своем чистом качестве времени, не нуждается и вообще в душе, и в психических процессах, его измеряющих, ибо оно налично до всякого измерения, и из того, что душа поль-

зуется числами при измерениях времени, ровно ничего не вытекает для понятия времени самого по себе.

Итак, время не есть ни движение, ни мера движения, ни вообще какая-то акциденция какой-то неведомой субстанции, но оно само есть нечто, что заслуживает самостоятельного анализа [14].

3. ВРЕМЯ НЕ ЕСТЬ ВЕЩЬ И НЕ ЕСТЬ ПСИХИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ

Что же такое время? Какие необходимы тут категории, чтобы из их совокупности получилась эта сложная категория времени?

1. Мы сталкиваемся прежде всего с временными вещами. Этот стол, эти книги, этот дом существует во времени. Важно ли для *смысла* времени, чтобы существовали этот стол, эти книги, этот дом? Конечно, нет. Они существуют *во* времени, но сами не суть время, и тем более время не есть они. Итак, мысля о времени, я не обязан мыслить книги, столы и пр. Время как таковое ничего мне не говорит ни о какой специальной вещи. Значит, и формулу времени я должен искать *помимо вещей.*

2. Далее, реально время существует всегда как субъективное время. Чтобы говорить о времени, я должен его пережить, оно должно быть у меня в субъекте. Отсюда делают вывод, что природа времени заключается в его субъективизме. Конечно, спорить не приходится против того, что необходимо как-то переживать время, чтобы о нем что-нибудь высказывать. Но ведь это относится вообще ко всяким нашим высказываниям. Когда я что-нибудь о чем-нибудь высказываю, я обязательно так или иначе имею это в своем сознании и вещь, о которой я нечто высказываю, должна быть в моем субъекте. Но значит ли это, что она *только* и существует в моем субъекте? Значит ли это, что ее нет помимо моего субъекта? Такое утверждение было бы чудовищным. Из того, что я переживаю мысль об этом столе, ни в коем случае не вытекает, что стола нет без моего субъекта и что я при суждении об этом столе должен также описывать и соответствующие состояния моего субъекта. Чтобы доказать математическую теорему, надо иметь ее в своем сознании, но в самом смысловом содержании теоремы ничего не говорится о моем сознании, о тепле или холоде, которые я при этом переживал, о радостях или стра-

даниях, которые мне доставляло доказательство этой теоремы, и т. д. Точно так же и время для меня реально возможно только при том условии, что я его как-то переживаю. Однако при описании самой сущности времени я вовсе не обязан говорить о своих переживаниях времени, и в нем так же мало субъективизма, как и в любой вещи, мыслимой или ощущаемой [15].

Итак, если мы не хотим впадать в субъективный идеализм и в натуралистическую метафизику, то *время* должно быть описано как *вне-вещное и вне-субъективное*. Но что же тогда оно такое?

4. ВРЕМЯ ПРЕДПОЛАГАЕТ ВНЕ-ВРЕМЕННОЕ

1. Прежде всего, время есть некая *длительность*, и как таковое оно предполагает коррелятивное понятие *недлящегося*. Коррелятивным понятием называется такое, которое необходимо предполагается данным понятием. Если я говорю «высота» — значит, тем самым я имею коррелятивное понятие «низа»; если я говорю «хорошо», то, значит, тем самым у меня имеется понятие «плохого», и т. д. Когда я говорю о *времени*, то тем самым мысль моя требует *вне-временного*; говоря о длительности, я тем самым как-то затрагиваю понятие недлящегося. Докажем, что время есть сочетание вне-временно́го с собственно временны́м, недлящегося с длящимся, и рассмотрим роль каждого из этих моментов.

2. Допустим, что время есть только длительность, только переход, только течение. Если бы это было так, то каждый момент времени был бы совершенно неотделим от другого момента. Один момент есть течение, другой момент есть течение, третий момент есть течение, и т. д. Если бы это было действительно так, мы не могли бы сказать, что же именно течет и что именно длится. Если все *только* меняется и нет в этом изменении ничего устойчивого, тогда нет и самого изменения. Изменение и течение предполагает, что есть нечто по своей природе неизменное и нетекучее, что́ в данном случае погружено в поток изменения и течения. Тогда, видя, как *одно и то же* пребывает неизменным во всех моментах своего изменения, мы можем наблюдать и само изменение. Я был молод и юн, я был ребенком и взрослым, я буду стариком — во всех этих моментах своего изменения я остаюсь *самим собою*. Это *тот же са-*

мый человек имел год от роду, двадцать лет от роду и пятьдесят лет от роду,— именно *тот же*, а не *иной*. Если же представить себе, что с каждым новым моментом изменения человек действительно становится абсолютно, насквозь, до последней глубины все иным и иным, тогда вы не можете говорить об изменении и жизни такого-то определенного лица, не можете говорить об изменении вообще чего-нибудь (ибо это «что-нибудь» как нечто определенное вы отрицаете), и тогда, следовательно, нельзя говорить об изменении и протекании вообще. Итак, время, как изменение и течение, предполагает и требует нечто вне-временное, неизменное и нетекущее,— то именно, что есть временно.

3. С другой стороны, допустим, что во временно́м процессе важен только момент неизменности, постоянства. Можно ведь сбиться на этом пункте и, наблюдая, что данная вещь во всех своих изменениях должна оставаться неизменной, делать вывод, что изменение вообще иллюзорно и, в сущности, есть только одно неизменное. Такой вывод, однако, есть снятие самой проблемы времени. Неизменное есть именно неизменное, т. е. вне-временное, и, поскольку мы остаемся всецело в сфере только неизменного, мы, конечно, еще не затрагиваем временности как таковой и пребываем в сфере чисто вневременно-логических построений [16].

Итак, *время есть объединение длящегося с недлящимся*. Что же такое это недлящееся, это длящееся и это объединение?

5. ВРЕМЯ ПРЕДПОЛАГАЕТ ЧИСЛО И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ

1. Будем рассматривать не время, заполненное тем или другим качественным содержанием, но время само по себе, *чистое время*. Какого «недлящегося» оно требует? Что именно должно быть погружено в поток длительности, чтобы получилось время?

Когда я говорю о жизни человека, я говорю о человеческом времени, о времени, заполненном событиями человеческой жизни. Когда я говорю о времени существования этого стола (напр., указываю на то, что он — старинной работы), я говорю о времени, заполненном событиями из жизни этого стола. В первом случае «неподвижным» моментом, моментом недлящейся устойчивости является «человек» в виде некоего логического понятия, во втором слу-

чае — «стол» в виде некоего идеально-неподвижного смысла. Что же теперь мы должны предполагать идеально-неподвижного *в чистом* времени, когда нет ни людей, ни столов, а есть только само время и больше ничего? Отвечаем: время есть длительность и становление *ч и с л а*.

2. Вдумаемся и вслушаемся в чистое время и чистую длительность. Время возможно только тогда, когда нечто происходит, нечто сбывается, случается. Время есть всегда оценка длящегося потока с точки зрения чего-то недлящегося. Когда течет время, мы *переходим* от одного события к другому и говорим: вот прошло столько-то времени, вот такая-то скорость течения и т. д. Переживать время значит наблюдать, что же именно случилось и что за чем последовало. Время есть всегда некое осуществление, некое воплощение. Время всегда больше, чем просто время. Но вот мы отвлекаемся от всякого качественного наполнения совершающихся событий, отвлекаемся от наименования тех вещей, которые текут, и берем просто само свершение и самый переход, берем чистое время. Это значит, что мы говорим об осуществлении *числа*, о протекании *числа*, о свершении *числа*. Время необходимым образом содержит в себе эти числовые пульсы. Нам не важно, чем заполнены эти числа, т. е. нам не важны *именованные числа*. Чистое время есть становление *отвлеченных чисел*, чисел как таковых, чисел, взятых самими по себе. В каждом временном промежутке есть определенная счетность, определенное число, и выбросить из времени число значит уничтожить самое время, так как необходимо, чтобы было нечто само по себе, устойчивое и неизменное, что́ именно дано *во* временном потоке, и это устойчивое есть число. Время течет, число — неподвижно. Время есть всегда ожидание, выслушивание, свершение; число — законченная данность, не выслушиваемая, но созерцаемая в своей полной наличности. Время есть протекание и становление определенного смысла; число есть сам нетекущий и нестановящийся, вечно устойчивый смысл, к которому бессмысленно применять категории времени. Нельзя себе представить, что число, напр. 2, 3, 10, как-то течет, меняется, имеет прошлое, настоящее и будущее, гибнет, рождается, создается, убывает. Двойка всегда есть двойка. Двойкой она была раньше, двойка она сейчас, двойкой она всегда будет. Рассматривая ее как таковую, вы не прочитаете в ней повесть о том, что она сотворена, или что она погибнет, или что она

вообще меняется. Она говорит вам просто о том, что она — двойка, и больше ничего вы от нее не добьетесь. Применить к ней категорию времени значит высказать бессмысленное утверждение. Конечно, двойка может «измениться» в тройку и т. д., но само собою разумеется, что это «изменение» — совершенно особое. Это — чисто *смысловое*, а не временно́е изменение, и, чтобы двойка «изменилась» в тройку, для этого не надо никакого времени, ибо двойка, тройка наряду со всеми прочими числами уже даны сразу, раз навсегда, во все времена и на все времена и, след., ни от какого временного потока не зависят. Когда я перешел от двойки к тройке и говорю, что «два изменилось в три», то тут речь идет об изменении лишь процесса моего счета, т. е. чисто психического факта, но никак не об изменении самой двойки в тройку. Если бы такое изменение было, необходимо было бы, чтобы двойка перестала существовать, превратившись в тройку. Но это бессмысленно. Двойка всегда есть и будет. И если бы сдвинулась подлинно с места система чисел и само число, то это было бы равносильно нашему умопомрачению. Без числа нет различения и расчленения, а след., нет и разума.

3. Итак, время есть становление числа. Если бы мы знали отчетливо, что такое число,— мы бы отчетливо могли представить себе и становление, течение числа, т. е. выяснить второй момент, входящий в понятие времени. Ведь время есть только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу. И нам оставалось бы тогда вскрыть спецификум этого самого повторения и подражания. Итак, что же такое число само по себе?

6. ЧИСЛО НЕ ЕСТЬ НИ ВЕЩЬ, НИ ПСИХИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ, НО НЕКИЙ СМЫСЛ

Тут также необходимо быть осторожным ввиду различных искажающих всю проблему теорий.

1. Прежде всего, из понятия числа необходимо выбросить предикат *вещности*. В самом деле, весьма заманчиво объяснить природу числа изменениями, царящими в вещном мире. Просто, скажут, существуют чувственные вещи, которые сами собой и обусловливают наличие отвлеченных чисел; стоит только начать их считать. Разумеется, если рассуждать эмпирически, то это совершенно правильно. Ребенок, напр., учится считать на физических ве-

щах. Но можно ли остаться при таком наивном эмпиризме? Действительно ли для получения понятия числа необходимо только чувственное наблюдение за чувственными вещами? Конечно, этого недостаточно. Само счисление чувственных вещей возможно только потому, что есть *то, с точки зрения чего* производится счет, есть число, которое тут мы применяем. Вещи уже предполагают, что есть числа; вещи уже содержат в себе числа. Число же вовсе не предполагает вещей и мыслимо совершенно без них. Итак, число должно быть обсуждаемо само по себе, и указание на то, что вещи — счисляемы, ничего не говорит на тему о числе, но предполагает, что *уже* есть числа и что мы ими уже пользуемся.

2. а) Мы отграничили бытие числа от бытия чувственной вещи. Но мы должны отграничить его также и от бытия субъективно-психического. В самом деле, зададим себе вопрос: содержится ли *в самом понятии* числа что-нибудь субъективно-психическое? Всякий разумный человек должен сказать, что не содержится. Пусть я высказываю какое-нибудь математическое суждение, напр. $a + b = c$. Высказал ли я в нем что-нибудь из своей психической жизни, напр. что я сыт, голоден, весел, учен, глуп, что я имею черные или светлые волосы, имею или не имею жену, детей и т. д.? Конечно, нет и нет. В этом суждении говорится только о вечной и совершенно мысленной природе чисел и больше ни о чем. Теперь ясно и то, что для *высказывания* этой истины нужны разнообразные, уже чисто *эмпирические* условия, т. е. условия отнюдь не вечные и не чисто смысловые. Чтобы рассуждать математически и высказывать математические суждения, я должен быть и сытым (хотя бы до некоторой степени), и предварительно проходить все случайности математического обучения, и иметь тело с головой, руками, теми или иными волосами, и родиться, и т. д. и т. д. Там я говорил о чистом *смысле* чисел, здесь же я говорю об *эмпирическом происхождении рассуждений* о чистом смысле чисел. Если чистые числа для меня существуют сами по себе, независимо от моего рассуждения, тогда я могу строить эмпирическую судьбу своих рассуждений о числах, и все случайности и искажения, претерпеваемые чистыми числами в моей психике, не нарушат чистоты и абсолютной правильности самих чисел, ибо моя психика — только сфера, где проявляются числа и где они могут и не проявляться. Если же чистых чисел нет са-

мих по себе и они суть только мои психические процессы, то я должен признать, что им свойственна та же текучесть, то же непостоянство, та же случайность и напряженность, какая характерна и для моей психики. Но так как подобные текуче-неразличимые числа не могут считаться числами, то пришлось бы одновременно считать числа и устойчиво-правильными, независимыми от капризов психики, и — сплошь текучими, иррационально-длительными, как сама психика.

b) Далее, пусть все наши понятия есть всецело продукт нашей психики и объективно им ничего не соответствует. Спросим тогда: откуда же вы узнали, что понятие есть именно нечто субъективное? Ведь объективного, по-вашему, вообще нет ничего. Может ли в таком случае субъективное быть субъективным? Тогда оно одно только и есть, и к нему уже нельзя применять категорий объективности или субъективности. *Тогда нет не-сущего.* Раз все бытие порождается нашим субъектом, тогда только и есть одно бытие и никакого не-бытия нет и не может быть. Вы же продолжаете еще различать существование от не-существования, на что не имеете никакого права. Впрочем, если бы вы и имели право это делать, то все понятия, создаваемые психикой, вы должны были бы уже по одному этому считать не-существующими и к числам должны были бы относиться как к нереальным выдумкам. Но это было бы, конечно, противоестественно.

c) Итак, число не есть ни чувственная вещь, ни психический процесс, ни вообще что-нибудь неопределенное и беспредельно-растекающееся. Оно — в уме, не в субъективном уме, но в уме вообще и поэтому есть строжайшая оформленность; оно — умное начало, предстоящее нашему умному взору как некое смысловое изваяние. Остается еще одно разъяснение, и — мы получим в чистоте ту сферу, где нужно будет искать истинное определение числа. Это разъяснение заключается в том, что в смысловой сфере *число не есть только спутник смысла, который при нем только присозерцается.* Если мы это усвоим, то искомая сфера бытия числа будет нами осознана в полной точности.

3. a) Понятней всего кажется нефилософам рассуждать так. Существуют вещи, которые я могу сосчитать. Если я их считаю, я употребляю понятие числа и количества. Если я их не считаю, то *где* находятся числа? Их нет.

Отнимите вещи — исчезнет и число. Начните считать — и число оказывается в наличности. Нет никакого числа без вещей.

Все это рассуждение, однако, будучи общераспространенным, не выдерживает никакой критики. В самом деле, пусть «один человек» есть то же самое, что и просто «человек». Тогда «один бык» есть то же, что и «бык» просто; «одна лошадь» есть то же, что и «лошадь» просто. Но что общего между человеком, быком, лошадью, орехом, деревом, городом, солнцем, километрами и пр.? Все это совершенно раздельные, дискретные друг другу вещи, едва ли сравнимые. «Человечность» нельзя мерить «лошадностью», «лошадность» ничего общего не имеет с «ореховостью» и т. д. и т. д. Спрашивается: как же вы будете *считать, счислять* эти несравнимые вещи? Если единица у вас везде одна и та же, несмотря на различие «человечности», «лошадности» и пр., тогда вы можете сказать, *сколько* предметов вы сосчитали. Но тогда это будет значить, что единица отлична и от «человека», и от «лошади», и от всего счисляемого, ибо она — одно и то же, а эти вещи — различны. Если же «один человек» ничем не отличается от «человека» просто, то счет невозможен, ни в отношении совокупности лошадей и других предметов, ни в отношении только одних лошадей, так как и лошади достаточно различны между собою и не могут быть измерены одной общей единицей, не отличающейся от них самих по существу.

b) Разбираясь в этом пункте, обывательская мысль пытается найти новый выход. Она рассуждает так. Пусть единица отлична от «одного человека» и существует вне его. Но как быть с двойкой, тройкой и т. д.? Если в вещи нет никаких разных моментов, объединяемых в количество двух, трех и т. д.,— может ли существовать двойка, тройка и т. д.? Если я имею стол о четырех ножках, то, естественно, в результате счисления этих ножек и *объединения* их в одно я получаю число *четыре*. Но если этих четырех ножек нет, то где же тут число четыре? Его нет. Числа четыре вне этих четырех ножек совершенно не существует. И, значит, то обстоятельство, что единица отлична от «одного стола», еще ничего не говорит о том, что числа существуют и без вещей. Отличие единицы от «одной вещи» приводит только к тому, что единица *объединяет* отдельные моменты вещи. Однако если сама физическая вещь не содержит в себе этих различествующих между

собою моментов, то и объединять будет нечего, и никакого числа все равно не возникает.

Все это рассуждение опровергается следующим образом. Пусть «десять человек» есть только объединенность десяти человек. Пусть в числе «десять» как в самостоятельном начале наличен только момент объединенности единицы, *а то, что объединяется*, пусть зависит не от самой десятки, а от тех вещей, к которым она применяется — людям, быкам, лошадям и пр. Мы получаем тогда, что 10 = 1, равно как и 2 = 1, 3 = 1, 4 = 1, и т. д. и т. д. *Всякое число есть некая объединенность, и всякое число есть нечто одно, стало быть, единица.* Мало того, лошадь — тоже некая единица, бык — тоже некая единица и т. д. Получается, что перед нами везде только одни единицы. Откуда же нам получить другие числа? Разбираемая теория ответа не дает. А между тем нам важна не та десятка, которая есть просто нечто одно (в этом отношении она, как и всякое число, ничем не отличается от лошади, быка и т. д.), но та десятка, которая есть *специфически-раздельное* единство, а именно единство десяти смысловых моментов. Как определить *такую* десятку, эта теория не говорит. Остается признать, что не только единица имеет свое смысловое бытие вне всяких вещей, к которым она применима, но и всякое число есть совершенно самостоятельная, до всяких вещей данная, *цельная собранность множественного, или раздельное единство смысла* [17]

7. ПЯТЬ КАТЕГОРИЙ, ВХОДЯЩИХ В ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЧИСЛА

Итак, число относится к сфере чистого смысла и есть начало, вносящее координированную раздельность в смысл, т. е. создающее самый смысл. Чтобы выяснить в подробностях структуру этого начала, будем рассуждать так.

1. Какими категориями оперируем мы, когда считаем? Вот лошадь и собака. Мы говорим: *два* существа. Как это может быть? Самое главное тут то, что я перешел *от* лошади *к* собаке. Но важно ли для числа «два», что я наблюдал именно лошадь и именно собаку? Конечно, нет. Считать я могу что угодно, и числа мои вовсе не зависят от лошадей и собак. Как уже сказано, для числа нужно только, чтобы нечто было в мысли вообще, а что именно — не важно. Но важно ли, далее, для числа «два», чтобы наблю-

дал именно я, а не кто-нибудь другой? Конечно, не важно. На двойке как таковой нет и следов меня как меня, и никто не может по отвлеченной двойке судить о том, что тут както замешан я. Но тогда в *чьем* же уме и в *чьей* мысли должно быть налично нечто, чтобы быть счисляемым? *Ровно ни в чьей.* Двойка не зависит ни от кого и ни от чего, и бытие ее и не «объективное» и не «субъективное». Ум, в котором налично число, никому не принадлежит. Он — ум вообще, и всякие человеческие умы суть только отдельные, более или менее значительные его проявления. Не он от них зависит, но — они от него. Итак, при счислении лошади и собаки не имеет существенного значения ни сама лошадь и собака, счисляемые здесь, ни я, счисляющий, т. е. не важен ни субъект, ни объект, хотя эмпирически знать число мы можем только тогда, когда мы — некий субъект и когда мы имеем дело с реальными вещами реального мира. Но что же важно?

2. Уже было сказано, что существенную роль играет сам смысл, сама *мыслимость*. Но как детализировать это общее суждение? Из вышеприведенного определения числа мы, отбросивши собак и лошадей, оставили без рассмотрения момент *перехода*. Значит, важно, чтобы была *мыслимость* и чтобы был *переход* в сфере мыслимости. Что же теперь такое этот переход и кто его делает? «Объект» мы отвергли, «субъект» — тоже. Остается предположить, что мыслимость *сама себя создает* и двигает, *сама собой* переходит от одного своего момента к другому. Стало быть, тут не [20*] просто переход, но *созидание* мыслью своей собственной структуры. Вот, стало быть, где подлинное лоно рождения числа; это — энергия, энергийность мыслимого, *энергийность самопорождающегося смысла.* Этим утверждается единственно только тот простой факт, что если есть, напр., единица, то требуется двойка, тройка и т. д.

3. Но и это для нас еще слишком общо. Ведь в этой сфере вообще все зарождается, смысловое, несмысловое, настоящее, будущее и т. д. и т. д. Как нужно специфицировать эту сферу, чтобы получилось именно *число*? Будем рассуждать так. Пусть я *перешел* от «собаки» к «лошади». Если в «лошади» не осталось как-то «собака» и «лошадь» есть просто «лошадь», то никакого понятия «два» или «второго» у меня не получится. Надо, чтобы при фиксировании «лошади» я помнил также и о «собаке», т. е.

чтобы «собака» несла на себе и смысловую энергию «лошади». Но так как мы отвергли необходимость фиксирования вещей и утвердили необходимость лишь наличия мысленных, умных «это», то мы можем сказать так. Когда «это» *созидает* «иное», необходимо (для возникновения числа), чтобы на «ином» была смысловая энергия «этого», или вообще «сущего» (чего именно — не важно: это нами установлено). Необходимо, чтобы, перейдя от «сущего» («этого») к «иному», мы это «иное» поняли как «сущее» же, *отождествили* «это» и «иное». Это значит: необходимо, чтобы «сущее» и «иное» фиксировались бы с точки зрения своего взаимного *тождества*, т. е. чтобы при всем *различии* «иного» с «сущим» в них продолжало пребывать нераздельное самотождественное *одно*, или абсолютная единичность. Итак, *число есть самотождественное различие сущего* (*или «этого» смысла*), а если принять во внимание, что это самотождественное различие возникает только лишь в связи с *переходом* от «одного» к «иному» и представляет некоторую определенную степень перехода или переходов от «одного» к «иному», так что это перехождение где-то в определенном пункте останавливается, то мы должны сказать так. *Число есть подвижной покой самотождественного различия смысла* (*или «одного», «этого», «смысла»*), или: *число есть единичность* (*«одного», «сущего»*), *данная как подвижной покой самотождественного различия*[18].

8. НЕОБХОДИМЫЕ РАЗЪЯСНЕНИЯ К ДАННОМУ ОПРЕДЕЛЕНИЮ ЧИСЛА

Полученная феноменолого-диалектическая формула числа, вероятно, вызовет много недоумений. Некоторые из возможных недоумений мы попытаемся отвести.

1. *Во-первых*, если нельзя спорить против того, что число требует различия (так как двойка необходимо отлична от тройки, тройка от четверки и т. д.), то могут спорить против того, что в понятие числа входит категория *тождества*. В самом деле, если два не есть три, то как же можно говорить, что они тождественны? Однако этот вопрос идет со стороны не продуманных до конца мыслей. Действительно, пусть двойка окончательно и абсолютно ни в чем не тождественна с тройкой. Спросим: что же тог-

да может заставить нас помещать их в один ряд? Ведь раз мы помещаем все числа в один ряд — есть что-то между ними общее, что именно заставляет нас обращаться с ними именно так, а не иначе. Вдумываясь, мы действительно находим это общее и самотождественное, что имеется во всех числах без исключения; оно есть то *одно*, та единица, которую представляет собою не только всякое число, но и всякий предмет мысли вообще. Двойка есть нечто; след., она есть нечто одно, некая единица. Тройка также есть нечто; след., и она есть нечто одно, некая единица. И все числа суть нечто в этом отношении самотождественное. Они не только различны, но и тождественны между собою. Во-первых, они различны, и, во-вторых, они тождественны.

Скажут на это: но ведь тут они в *разных отношениях* различны и тождественны; тождественны они как «нечто», а различны они совсем в другом отношении, различны они — в отношении количества, раздельности. Это замечание, конечно, совершенно правильно, но оно не имеет к нам никакого отношения. Хотя числа и в разных отношениях тождественны и различны, все-таки надо сказать, что *одна и та же* двойка тождественна с тройкой и различна с ней. Разные стороны двойки тождественны и различны с тройкой, но именно *одна и та же* двойка (ибо иной нет) тождественна и различна с *одной и той же* тройкой. Если две вещи тождественны в разных отношениях — это значит, что они просто никак не тождественны. А это, как сказано, нелепо. Поэтому мысль заставляет признать в качестве абсолютной истины то, что число составляется сразу и из категории различия и из категории тождества.

2. *Во-вторых,* согласившись с тем, что в понятие числа входят моменты различия и тождества, могут оспаривать выведенное нами понятие *движения.* Скажут: во-первых, вы сами критиковали это понятие, и даже не считали возможным применять его к определению понятия времени, и тем более должны были бы отвергать его [21*] при анализе числа; во-вторых, не является ли достаточной просто установка моментов тождества и различия?

На это мы должны ответить так. Что касается наших предыдущих рассуждений о движении, то мы имели в виду *физическое, пространственное* движение. Как таковое, оно не может быть специфичным ни для времени, ни для числа уже по одному тому, что это — чисто смысловые категории, наше же движение есть категория физическая.

Когда же мы говорим о движении в целях характеристики числа, мы имеем в виду чисто *смысловое* движение, т. е. ту особенность данной смысловой конструкции, что она *требует* своего *перехода* в иную конструкцию или состоит из таких переходов. К сущности иного предмета отнюдь не относится то, что он составлен из переходов и движений или требует таковых в дальнейшем. Но сущность *числа* именно такова, что она требует категорий движения и немыслима без нее. В самом деле, попробуем мыслить десятку так, чтобы она не мыслилась составленной из десятка переходов от «одного» к «иному». Это ведь значило бы, что десятка вообще не есть число. В десятке, и именно в самой подлинной сущности ее, мыслится это смысловое движение, это мысленное полагание смыслов, равно как и требуется переход к дальнейшему. Говоря «десять», мы не переходим к «одиннадцати»; но к самому смыслу «десяти» относится то, что за «десятью» следует «одиннадцать». И если к данному числу нельзя прибавить еще одной единицы, то это не есть число вообще. С другой стороны, хотя десятка и *требует* перехода к одиннадцати и девяти, все-таки фактически она не переходит, и переход ее остается лишь принципиальным. Сама она фактически *покоится* на одном и том же смысловом «месте» и никуда не переходит.

Поэтому наряду с движением мы должны приписать числу также и категорию покоя. Число в силу этого есть смысловая опора и принцип вообще всякого движения и покоя и в том числе и чисто смыслового. В числе должна быть счетность, и, хотя само число и не есть просто количество, все же в нем необходимейшим образом присутствует сосчитанность, счетность, переходность от одного к другому. Итак, числовое движение есть движение самого смысла, необходимость перехода от одного смыслового момента к другому. Это не движение во времени и не движение в пространстве. Такое движение не требует никаких условий времени, пространства, массы, силы, скорости и т. д. Это — такой переход и такое движение, которое сразу дано всегда и везде, и есть чисто смысловая значимость необходимости передвижения по отдельным логическим моментам.

3. *В-третьих*, нельзя оспаривать также и первую категорию, вводимую нами в число,— категорию «сущего». В самом деле, ни тождество, ни различие, ни покой, ни

движение ничего не говорят о том, что именно тождественно и что различно, что покоится и что движется. Должно быть «нечто», о чем именно высказываются все эти категории. Без такого «нечто» нет прикрепления этих четырех категорий к определенному предмету. И поскольку число есть «нечто», оно должно содержать и эту категорию. Только мы ее формулируем намеренно общо, чтобы не заставлять думать о какой-нибудь определенной вещи. Для числа, как мы видели, требуется именно отвлечение от всякой вещной качественности. Мы поэтому и называем такую категорию — «нечто», или «это», или «сущее», или, если угодно, «одно». Число есть именно одно, или нечто, взятое с точки зрения своего подвижного покоя самотождественного различия.

4. *В-четвертых*, в спорах по этому предмету всегда вызывает недоумение и даже удивление то обстоятельство, что нами намеренно берутся и отождествляются противоречащие понятия, ибо мы говорим: «подвижной покой», «самотождественное различие». Говорят: если данная вещь движется, то это значит, что она не покоится; а если она отлична от чего-нибудь, то это значит, что она не тождественна с ним. Однако такое рассуждение является в корне фальшивым, основанным на слепом преклонении перед формальной логикой и на непонимании подлинного метода диалектики.

Прежде всего, даже и не в диалектике, а в обыденной практике мы постоянно имеем дело с этими отождествлениями противоречивого. Так, я могу ехать в экипаже или в вагоне трамвая, т. е. передвигаться с места на место, и в то же время быть в полном покое относительно стенок экипажа и вагона. Двигаюсь я тут или нет? И да, и нет. Вернее сказать, я нахожусь здесь в подвижном покое. Разумеется, этот подвижной покой есть в конце концов не что иное, как более сложное движение. Но можно вполне сказать и так: это есть не что иное, как более сложный покой. Точно так же, когда я говорю: «наденьте на ручку новое перо», я не только отличаю перо от ручки, но в некотором вполне определенном пункте их и отождествляю. А именно, перо по *смыслу* своему содержит в себе указание на ручку и на необходимость соединения с ручкой, а ручка по *смыслу* своему содержит в себе указание на перо и на необходимость соединения ее с пером. В моменте взаимосвязанности они совершенно тождественны. И выкинуть этот мо-

мент тождества значит сказать, что перо никакого отношения не имеет к ручке или имеет такое же отдаленное отношение, как и любой ботинок или подушка, и ручка не имеет никакого отношения к перу.

Однако то, что в обыденной жизни разумеется само собой, то самое в феноменологической диалектике должно быть осознано до конца и продумано до последних деталей. Число есть именно подвижной покой и именно самотождественное различие. Тут — сознательный выход за пределы закона противоречия и закона тождества, устанавливаемых формальной логикой. Тут — диалектическая антиномика, планомерно выводимая и преодолеваемая в пределах самого разума и средствами самого разума. Распространяться на тему о диалектическом методе, конечно, здесь было бы неуместно (я это делаю в подробностях в другом месте); однако необходимо всячески подчеркивать сознательный и намеренный характер диалектической антиномики, проводимый нами в определении понятия числа, и необходимо все время выдвигать убеждение, что логика противоречий ничего общего не имеет с противоречивой логикой. Легко отвести всю эту диалектику указанием на то, что тут имеются в виду разные моменты вещей. Если я двигаюсь относительно *дерева*, встретившегося на моем пути, то я покоюсь относительно *стенок экипажа*, на котором я еду. Если десятка отлична от девятки [22*], то она отлична количеством единиц, из которых она состоит, а если десятка тождественна с девяткой [23*], то тождественна она в том отношении, что и то и другое есть «нечто». Получается, что в сущности тут нет ровно никаких антиномий. Антитезис имеет в виду совершенно иной субъект, чем тезис. Однако мы должны всячески отрицать такую постановку вопроса. Конечно, тут имеются в виду разные предикации. Но все-таки не кто иной и не что иное, а именно я, *тот же самый я*, и двигаюсь и покоюсь; *та же самая десятка* и тождественна и различна с девяткой. Конечно, я движущийся отличен от меня в состоянии покоя и десятка не есть девятка. Но все дело в том, что во всех этих различиях участвую я, *тот же самый я*, и фигурирует *десятка* как число, остающееся *тою же самой* десяткой. Наконец, тут не только различие, но и тождество в различии.

5. *В-пятых*, надо строжайше отличать *число от количества*. Количество уже предполагает, что есть

некое число, и, самое главное, предполагает также и материал, к которому это число применяется в целях сосчитывания. Когда мы говорим о числе, мы не знаем никакого материала, к которому могли бы его применить, но созерцаем само число во всей его смысловой самостоятельности. Не важно для числа «пять», имеем ли мы в виду пять быков или пять орехов. Пять есть самостоятельно, и мы созерцаем и описываем пятерку, как она есть независимо от всего прочего. Количество же требует материал, сосчитываемый при помощи чисел. Так, говоря «пять лошадей», я говорю о количестве пяти, а не о числе «пять». Количество есть чисто формальная конструкция, и, как таковая, она не содержит сама в себе никакой диалектической антиномики. Я просто сосчитываю предметы: раз, два, три, четыре и т. д., и больше ничего. Тут, раз уж я сказал «первый», то этот «первый» не есть «второй» и «второй» не есть «третий» и т. д. Условия и цели счета не таковы, чтобы требовать диалектическую антиномику во что бы то ни стало. Однако антиномика тут, конечно, есть, но она есть лишь постольку, поскольку количество есть отражение в том или другом материале, воплощение чистого смысла, ибо чистое число возникает только лишь в результате диалектической антиномики смысла.

6. *В-шестых*, может и должен возникнуть вопрос о существе самой этой диалектической антиномики смысла в применении к числу. Вообще надо сказать, что диалектическое определение вещи, будучи определением вещи вообще в мысли, в разуме, требует по крайней мере трех моментов. Если вещь подлинно есть, она должна отличаться от всех иных вещей. Это есть ее тезис. Полагая вещь в уме, мы тем самым предполагаем, что есть нечто иное, чему эта вещь противополагается. Следовательно, тезис вещи в уме возможен только лишь при условии ее антитезиса. Но оставаться на этом невозможно. Если вещь предполагает иное, то это значит, что иное необходимо мыслится вместе с вещью. Отнимите из вещи ее иное, и — она перестанет от этого иного отличаться, т. е. превратится в расплывчатое пятно и для ума уничтожится. Итак, должно быть нечто третье, в чем вещь и окружающий ее фон не только различны, но и тождественны. Это есть синтез, дающий примитивное определение вещи в уме.

Число также, мы видели, есть нечто, предполагающее отличный от себя окружающий его фон, и этот фон дол-

жен быть тождествен с ним. Что же это за синтез, в котором число впервые получает для нас ясное определение свое в разуме? Мы ведь тут должны мыслить такое число, которое в самом себе содержит и свое «нечто» и свое «иное», свой фон, с которым оно, по разумной необходимости, отождествляется. Это значит, что число есть некая *умная фигура*, некое умное целое, которое содержит в себе части, отличные от умного (поскольку они именно — части), но и тождественные с целым (поскольку целое только из них ведь и составляется). Это и есть то самое, что нынешние математики именуют как *множество* (Menge),— наиболее общая и исходная сфера, развивая которую можно прийти к любому типу числа и которая есть наиболее всеохватывающая область всех вообще математических построений.

В этом числе прежде всего бросается в глаза то, что оно содержит в себе идею *порядка, последования*. Количество же не имеет порядка, кроме чисто формального следования одного смыслового полагания за другим. Число, понимаемое нами как математическое «множество», характеризуется той или другой структурностью своих смысловых полаганий. Последние сплетены здесь в ту или иную, но всегда определенную *фигурность*, и от одного момента можно перейти к другому только в связи с тем порядком, который характерен для этих моментов во всей структуре целого. Диалектический синтез поэтому приводит здесь к пониманию числа как умного изваяния, как смысловой фигуры, и только здесь можно подлинно говорить о самотождественном различии (целое всегда присутствует в своих частях одинаково, но все части различны) и подлинно — о подвижном покое (всякая часть требует здесь перехода к другой части, но все целое — покоится, как бы вращаясь само в себе) и, наконец,— о сущем (ибо этот подвижной покой самотождественного различия есть нечто совершенно определенное, оформленное, положенное и зафиксированное).

7. Наконец, *в-седьмых*, необходимо сделать еще одно весьма важное разъяснение, дающее нам возможность дать окончательную феноменолого-диалектическую формулу числа, на фоне всех иных, чисто смысловых конструкций. В самом деле, могут сказать, что не только число характеризуется вышеупомянутыми пятью категориями. Любое чисто смысловое понятие должно быть и тождест-

венно с собой и различно с другим понятием; ему должен быть свойствен и смысловой покой и смысловое движение. Наконец, всякое понятие есть также и «нечто». Какая же разница между числом и понятием вообще?

а) Тут мы должны согласиться, что предложенная выше формула числа как единичности подвижного покоя самотождественного различия является все же слишком общей, чтобы можно было это определение перевернуть и сказать: единичность подвижного покоя самотождественного различия есть число. Конечно, она не только число, но еще и многое другое; и надо уметь подчеркнуть тут тот спецификум, который создает тут именно чисто числовую, а не иную конструкцию. Дело в том, что полученная нами формула есть категориальное раскрытие *смысла вообще*. Это смысл вообще требует сущего, покоя, движения, тождества и различия. Смысл — сложная и не первая категория в диалектической системе разума. Анализируя ее, мы находим в ней более первоначальные и уже более неразложимые категории сущего, покоя и т. д. Кто не понимает, что такое «нечто», что такое покой, движение, что такое тождество и различие, тот есть просто умалишенный, и с ним не нужно спорить о диалектике и логике, а нужно его лечить в психиатрической клинике. Но когда начинается то или иное комбинирование этих первоначальных категорий и когда получаются сложные смысловые структуры, тогда начинается спор и тогда не только умалишенные могут ошибаться и спорить. «Смысл» и есть такая сложная категория, о которой можно долго спорить, ища конституирующих ее принципов. К числу таких же сложных категорий принадлежит и «число».

b) Однако вышеупомянутые пять категорий настолько примитивны и первоначальны, что их нам не миновать ни при какой смысловой структуре. Можно говорить только о разной их комбинации, но миновать их совершенно немыслимо. И вот первый метод варьирования этих категорий — это *выделение какой-нибудь одной из них и рассмотрение в ее свете всех прочих*. Разумеется, ни одна из этих категорий немыслима без других. Если есть «нечто», то тем самым оно тождественно себе, тем самым оно отлично от другого, и т. д. и т. д. Если оно покоится, то тем самым оно есть нечто, и т. д. и т. д. Словом, все пять категорий даны сразу, ибо все они сразу тождественны друг другу и сразу отличны одна от другой. Но тем не ме-

нее мы можем выделять эти категории поочередно и в свете каждой из них рассматривать все прочие.

c) Так, прежде всего, мы можем выдвигать категорию сущего и рассматривать единичность подвижного покоя самотождественного различия именно как *нечто*, как *единичность*, как *сущее*, и все перемены, которые тут происходят, все моменты, на которые эта единичность распадается, рассматривать постоянно как нечто, нечто, нечто и т. д. Ясно, что тут мы получаем *смысл как некоторую категорию*, получаем то, что́ именно есть данная смысловая установка. Получаем *э й д о с*.

d) Но мы можем упомянутую единичность подвижного покоя самотождественного различия рассматривать в свете *самотождественного различия*. Другими словами, отвлекаясь от того, что это есть нечто, мы в таком «этом» сосредоточиваемся исключительно только на моментах различия внутри такого «этого» и на моментах отождествления. Когда мы говорили о «нечто» и фиксировали эйдос, мы противопоставляли «это» всему иному, что есть за его пределами. Теперь же мы отбрасываем категорию «этого» и всецело рассматриваем «это» только с точки зрения тех различий, которые царят в сфере «этого», не переходя за пределы «этого». Тогда перед нами расстилается некая умная качественность, некое умное пространство, которое, конечно, не есть нечто физическое или механическое, но тем не менее есть все-таки некая взаимопротивопоставляемость и некая смысловая внеположность. Тут мы получаем умное пространство, или топос. Но, наконец, мы можем выдвигать также и категорию *подвижного покоя*. Пусть мы не обращаем внимания ни на то, что́ есть данный предмет, т. е. на эйдос, ни на то, какие различия в нем царят, т. е. на его топос. Пусть все «нечто», которое в нем есть, есть только «нечто» подвижного покоя; и пусть всякое различие, которое в нем существует, есть только различие в смысловой подвижности, в степенях подвижного покоя. Тогда мы получаем математическое *число*, или математическое «множество», как мы его определили выше. Если в эйдосе фиксируется «что» смысла, в топосе — различенности в смысле, то в числе фиксируется, таким образом, специально подвижность смысла, т. е. подвижность полаганий смысла, и их покой, т. е. та или иная определенная степень подвижности смысловых полаганий. Только поэтому и оказывается возможным счет.

Итак: 1) *эйдос* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как именно единичность;

2) *топос* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как самотождественное различие;

3) *число* («множество») есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой [19].

После всех этих разъяснений мы позволим себе считать проблему числа решенной и последнюю формулу числа считать феноменолого-диалектически точной. Теперь обратимся к характеристике другой стихии, создающей время и, следовательно, создающей музыку.

9. СУЩНОСТЬ ВРЕМЕНИ

1. Мы выставили раньше положение, что всякая текучесть предполагает нетекучее и всякая временность требует вне-временности. В отношении к *чистому* времени этот текучий, вне-временной момент, с точки зрения которого только и может происходить временное течение, есть, как мы видели, число. Что такое число — ясно из предыдущих определений. Теперь охарактеризуем точнее и ближе стихию изменчивости, без которой время немыслимо. Предположивши, что есть только число, мы отказываемся от всякого перехода во временной поток. То движение, которое есть в числе, представляет собою не фактически протекающую изменчивость, но чисто логическую, отвлеченно-мысленную возможность перехода одного смысла в другой, одного смыслового момента — в другой. Время есть жизнь; число же есть чисто умное, чисто смысловое построение, о котором еще неизвестно, как и с какой стороны оно будет дано во времени и как будет протекать. Во времени есть нечто иррациональное и неопределенное, чему число противостоит как последняя рациональная раздельность и оформленность. В чем же подлинная суть времени? Конечно, для нас, философов, этот вопрос может иметь только диалектический смысл. В чем сущность времени — это значит: какое диалектическое место времени, какое место занимает категория времени в общедиалектической структуре разума?

2. Время можно охарактеризовать с разных сторон. То говорят, что оно есть жизнь. И это, конечно, совершенно

правильно, ибо время противостоит всякому холодному логическому оформлению, напр. числу, как нечто животрепещущее, стремящееся, ищущее, словом — живое, живущее. То говорят, что оно есть творчество. И это также правильно, ибо подлинное творчество только и возможно там, где не все сразу дано и где каждый момент целого должен быть завоеван, создан, зафиксирован, укреплен. Число живет бесшумно, и числовые изменения совершаются внутри числа с абсолютной легкостью, в абсолютном отсутствии всех препятствий и преград. Время, напротив того, живет шумно и трудно, и временны́е изменения совершаются вязко, затяженно, часто с великими усилиями, без надежды на разрешение.

Однако все эти рассуждения о времени как о жизненном, творческом потоке, ставшие популярными после Бергсона, рисуя, несомненно, весьма важную, быть может, центральную стихию времени, не обладают нужной степенью феноменолого-диалектической ясности и четкости. Эта теория времени — *биологически и психологически* правильна, но не *философски*. Философия требует прежде всего ясной диалектической конструкции понятия времени; и биолого-психологическое учение Бергсона о времени способно стать только хорошим опытным фундаментом для философских конструкций, вскрывая расширенную и углубленно-жизненную стихию времени, но не давая ее подлинно философского осознания. И первым доказательством нефилософичности Бергсонова учения о времени является противопоставление времени пространству. Время для него есть жизнь, а пространство почему-то не есть жизнь. Время он умеет представить жизненно, а пространство для него только однородно; и он не может представить себе, что и пространство также жизненно, также творчески-напряженно, также трепещет струями жизни. Если бы теория времени имела у него не наивно-опытный (хотя и правильный и притом глубокий) корень, а философский, он не мог бы трактовать пространство в доморощенных старинных тонах Ньютоновой механики, ибо пространство содержит в себе те же первичные категории, что и время, но только в новой их комбинации. Философия не могла бы в двух аналогичных проблемах прийти к противоположным выводам.— Итак, время есть жизнь и число есть смысл жизни, но все-таки точную формулу времени этим мы еще не дали. Где она?

3. а) Выше мы видели, как совершается всякое диалектическое определение. Оно требует данности, противоположения ее иному и синтезирования того и другого. В результате первого синтеза мы получили число. Какова, спросим себя теперь, будет следующая за числом диалектическая категория? Число — теперь уже как нечто целое (а не только внутри себя самого),— чтобы *быть*, должно отличаться как таковое от всего иного, должно с этим иным иметь определенную границу; если не будет этого, не будет и числа как такового, не состоится определение числа. Итак, число противопоставляется иному. Однако по вышепредложенному основному диалектическому закону должно произойти также и отождествление этого числа с этим иным. Чтобы понять результат этого отождествления, т. е. новую категорию, вырастающую из диалектики числа, необходимо отдать себе строгий отчет в том, что такое это иное, противопоставляя которому число мы получаем именно число, а не что-нибудь иное. Иное, если оно действительно есть *иное* числа, должно быть *иным* в отношении того самого главного, что есть в числе, т. е. иным в отношении к координированной раздельности. Если число противопоставляется *иному*, то это иное только тогда будет подлинно *иным* в сравнении с числом, когда оно будет пониматься нами как *сплошная и неразличимая текучесть*. В синтезе, который мы получаем путем отождествления числа с его *иным*, обретается число, как бы покрытое или заново конструированное при помощи этой сплошной и неразличимой текучести. Другими словами, мы получаем тут *время. В р е м я и есть*, стало быть, *тождество числа с его иным, или а л о г и ч е с к о е с т а н о в л е н и е числа.*

b) Более подробно сущность времени выясняется через инобытийную модификацию отдельных категорий, из которых составляется понятие числа. Число есть одно, сущее, нечто, оформленность. Время, как *и н о е* числа, есть *бесформенное множество*, в котором всякое «нечто», всякое «сущее» расплавливается, растворяется в алогическом потоке, и в этом потоке уже нет никаких «сущих». Тут «сущее» и «не-сущее» слито до полной неразличимости. Далее, число есть самотождественное различие. Время, как *иное* числа, есть *неразличимая сплошность*, в которой ни один момент не отличается от другого, и тем не менее они даны, будучи как бы водвинуты один в другой до полной неразъемлемости. Наконец, число есть подвижной покой.

Время, как *иное* числа, есть *подвижная сплошность и текучая неразличимость*, в которой один последовательный момент водвинут в другой, так что вместо раздельно данного смыслового перехода от одного точно фиксированного момента к другому дается тут алогическая текучесть от одного неизвестного момента к другому. Время алогично именно в аспекте своей текучести, откуда время только тогда и возможно, когда в нем есть будущее, и, самое главное, *неизвестное* будущее. Время, отсюда, также есть и царство случая, поскольку число, само по себе будучи четкой формой, осмысленно координированной внутри себя, переходя во временно́й поток, застилается неопределенно-текучей инаковостью, так что осмысленная закономерность конструкции чистого смысла превращается в абстрактно устанавливаемую алогическую закономерность не только числом, но и случаем определяемой текучести.

с) Такова точная феноменолого-диалектическая формула времени: 1) время есть бесформенное множество, 2) данное как неразличимая сплошность 3) подвижной текучести 4) числа. Короче: время есть алогическое становление числа. Или, подставляя категории числа, получаем: *в р е м я есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой в рассмотрении его с точки зрения его алогического становления.*

4. Только теперь мы можем оценить всю внутреннюю связь и внутреннюю противоположность времени и движения. Время не есть движение, как это учит нечетко мыслящая эмпирическая наука. Время есть жизнь числа, становление числа, т. е. оно относится всецело к чисто смысловой сфере и есть определенная модификация смысла, определенная его степень, именно на степени отождествления смысла с вне-смысловой инаковостью. *Движение* же предполагает новый и особый *факт*, к которому применяется и с которым отождествляется эта смысловая модификация числа. Нужно *гипостазировать* время, *овеществить* время, чтобы получить движение. Движение есть такая инаковость времени, где последнее выступает в качестве гипостазированного факта, равно как и количество есть такая инаковость числа, где последнее выступает в качестве гипостазированного факта. Отсюда, не давая всех предыдущих категорий в подробностях, мы можем сказать, давая точные формулы: количество есть число, данное как своя собственная гипостазированная инаковость; движе-

ние есть время, данное как своя собственная гипостазированная инаковость. Количество требует — чистого числа и материала фактов (инаковости), к которым это число применяется и в которых оно видится (становясь от этого уже не чистым, а овеществленным). И движение требует — времени и материала, фактов (инаковости), к которым эта временна́я характеристика применяется и в которых она видится, становясь от этого уже не чистым временем, а овеществленным, окачествованным; тут время — пространственно-подвижное качество [20]

10. ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДМЕТА

Музыка как искусство времени получает, в зависимости от предыдущих конструкций, совершенно определенную логическую структуру, и мы начинаем ясно видеть ее диалектическое место в системе разума вообще. Пусть некоторые феноменологи видят в музыке только одни животные эмоции (как будто бы животные эмоции не должны быть описаны феноменологически и как будто бы им не соответствует никакого эйдетического предмета). Мы думаем, что музыка есть прежде всего искусство, и потому она имеет определенную художественную форму, отличную от форм животных эмоций и долженствующую получить точное феноменологическое описание. Поскольку музыка есть искусство *времени*, для нее характерными являются те три положения, которые характеризуют время вообще, в отличие от числа.

I. Музыкальный предмет есть бесформенное множество, или тождество сущего с его алогической инаковостью, т. е. с не-сущим.

II. Музыкальный предмет есть неразличимая сплошность, или тождество самотождественного различия с его алогической инаковостью.

III. Музыкальный предмет есть подвижная сплошность и текучая неразличимость, или тождество подвижного покоя с его алогической инаковостью.

Эти три основоположения музыкального предмета возникают, как мы видели, в форме алогического становления числа. В музыке, среди алогической стихии становления, в бурях и страстях иррационально-текучей сплошности или, вернее, в глубине их видится четко оформленная, абсолютно неподвижная и абсолютно твердая в своих очер-

таниях граница — *смысловая фигурность числа*, которая незримо руководит всеми этими иррациональными судьбами музыкального предмета. Надо уметь увидеть это фигурное число, чтобы понять музыкальное произведение; и оно предстоит как тот смысловой остов и скелет, на котором держится все трепещущее и играющее жизненными силами и струями тело музыки. Отсюда необходимо и четвертое основоположение музыкального предмета.

IV. Музыкальный предмет есть чистое число, т. е. единичность (смыслового) подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой.

Наконец, подобно тому как число диалектически переходит во время,— время диалектически переходит *в движение*. Музыка есть искусство и числа, и времени, и движения. Она дает не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощенного во времени числа, т. е. *движение*. Движение же предполагает материал, на котором разыгрываются числовые судьбы времени. Должно быть кроме числа и времени нечто иное, что является иным и для числа и для времени и что есть тот *факт*, который несет на себе и число и время, несет на себе их смысловую значимость и является фактом именно числа, т. е. количеством, и фактом именно времени, т. е. движением. Отсюда, движение есть, как мы видели, гипостазированный факт (инаковость) времени, или овеществленное, вещно-окачествованное время. Таким образом, новое основоположение музыки должно говорить о музыкальном движении.

V. Музыкальный предмет есть гипостазированная инаковость (или овеществленный факт) численно оформленного времени, т. е. движение.

Так возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения [21].

11. ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ВЫРАЖЕНИЯ

1. Все это есть попытка описать смысловую структуру музыкального предмета в отличие от всякого другого и намерение вскрыть диалектическое место музыкального предмета в цельной системе разума. Но со всем этим мы

только еще подошли к описанию подлинного художественного феномена музыки, и сделать это описание нам только еще предстоит. Дело в том, что мы в музыкальной эстетике оперируем не только с логически конструируемой чистой предметностью, но еще и с тем или иным *пониманием* этой предметности, или, что то же, с той или иной *выразительностью* этого предмета. Музыкальный предмет не только *дан*, но и *выражен*, ибо иначе не получится никакого искусства. Число есть везде, и время есть везде, движение — везде. И все-таки не везде есть музыка. Нужно определить *музыкальное* число, *музыкальное* время и *музыкальное* движение. А такое число, время и движение есть, прежде всего, *выраженное* число, время и движение, или *понятое* число, время и движение. Разумеется, нужно было бы говорить именно о *художественном* выражении и *художественном* понимании. Однако выделять специально художественный момент мы здесь не будем, так как понятие художественности не относится к сфере специально музыкальных категорий. Это — общее понятие, которое мы разрабатываем в отношении сразу всех искусств. Отграничившись от этого общего понятия, мы, однако, должны рассмотреть категорию *выражения*, которая в каждом искусстве, в связи с его смысловой структурой, обладает специфическими чертами.

2. Прежде всего, что такое выражение вообще? Современная анти-диалектическая мысль, даже когда она дает четкое феноменологическое описание «выражения» в отличие от «смысла», не умеет показать всю глубинную, подлинно-понятийную связь «смысла» с «выражением». Я не буду особенно распространяться здесь на эту тему (так как весь соответствующий анализ проделан мною в другом месте), но должен сказать, что *диалектическая сущность «выражения» заключается в соотнесении «смысла» с окружающей его инаковостью.* Покамест смысл берется сам по себе, как таковой,— он — не выражен. Чтобы получилось выражение, необходима возможность для смысла быть в той или иной обстановке, в той или иной среде; необходимо ему быть отождествленным с самим же собою, но в моментах пребывания своего в сфере инаковости. *Выраженность смысла есть тождество логических моментов его с алогическими.* Выражение возникает тогда, когда смысл заново конструируется, но уже алогическими средствами, вне-смысловыми методами. Так, смысл понятия «дом», ска-

жем, есть «средство защиты от атмосферных явлений». Выражение же в данном случае предполагает материал — доски, гвозди, железо, кирпич,— который сам по себе никакого смысла «дом» или указания на него не содержит. Материал этот с точки зрения *смысла* «дом» совершенно бессмыслен; в нем «дома» нет, ибо доски — не дом, гвозди — не дом, железо — не дом. Но вот этот алогический с точки зрения «дома» материал начинает привлекаться для того, чтобы, несмотря на свою «вне-домность», все-таки дать из себя именно «дом». Тогда получается нечто, в чем будет и «дом» как некий смысл, и «дом» как некое алогическое построение, причем перед нами будет нумерически нечто одно, а именно реальный дом. Реальный дом, конечно, прежде всего есть некая физическая вещь. Задаваясь вопросом, какой смысл присущ этой вещи, мы уже не можем ограничиться указанием на то, что тут дан просто отвлеченный смысл «дома». Тут дано нечто гораздо большее и богатейшее. Именно, тут дан *выраженный* смысл, *выражение* смысла. И вот почему выражение как некая смысловая конструкция всегда есть нечто среднее между чисто отвлеченным смыслом и вещью. Понятным также делается и то, что для *понимания*, если отказаться всерьез от всякого психологизма и субъективизма, специфичной является именно эта *выраженная предметность*. И понимание может быть вводимо в эстетику, собственно говоря, не с точки зрения того, что это есть именно понимание, т. е. схватывание сознательным субъектом некоего объективного содержания, но только с той точки зрения, что оно есть некое пребывание предметности в инаковости, в материале, и через то есть оно некое выражение (а что эта инаковость, эта среда является здесь сознательно-понимающим субъектом, это для анти-психологистической эстетики никакого значения не имеет). Выражение предметности, или понимание предметности, есть, таким образом, та же предметность плюс потенция ее быть так или иначе воплощенной в той или иной среде. Понятая предметность, или ее имя, ее слово, есть предел инаковостной конструированности ее в той или иной или в любой среде и материале.

3. Ко всей этой теории выражения необходимо сделать одно примечание, которое должно дать ответ на возникающее тут основное недоразумение. Действительно, мы сейчас говорим о тождестве логических моментов с алогическими, о необходимости соотнесения смысла с его инако-

востью. О каких алогических моментах и о какой инаковости мы говорим, если уже была у нас речь и об алогическом становлении и об инаковости? Время, по нашему описанию, как раз и есть тождество логического эйдоса с его алогическим становлением и инаковость числа. О каком же алогическом становлении мы говорим теперь? — Чтобы сохранить ясность диалектической мысли до конца, необходимо все время помнить метод перехода от одной диалектической категории к другой. Этот переход, как мы помним, совершается путем противопоставления данности всему иному и — далее — путем отождествления с ним. Всякий раз «иное» есть именно иное; и потому с точки зрения того, для чего оно является иным, оно — алогический материал и вне-смысловая инаковость. Так появляется решительно всякая категория, не исключая и категории числа, хотя оно есть первое логическое построение вообще.

Чтобы ясна была вся диалектическая природа выражения, необходимо продумать следующий ряд: 1) первичная чистая инаковость как потенция всяческого оформления и осмысления, «чистое происхождение» как абсолютная перво-единая точка, из которой развивается всякое и всяческое осмысление, принцип всего мыслимого и немыслимого; 2) эта первая точка, расчленяясь в себе, т. е. отождествляясь с своей инаковостью, дает первый принцип мыслимости и смысла, или число (чистое число, таким образом, также содержит в себе свое, чисто числовое же, алогическое становление, умную материю); 3) смысл, отождествляясь с новой инаковостью, т. е. вмещая ее в себя, дает категорию времени; 4) время, становление, отождествляясь с *своим* инобытием, т. е. вмещая его в себя, создает категорию *ставшего факта*, наличности (причем этот факт и есть то, что несет на себе стихию вышеупомянутого смысла, или числа, с его сверх-смысловым, внутрисмысловым и после-смысловым становлением); 5) и, наконец, этот цельный факт, несущий на себе полноту нетронутого смысла, противопоставляясь *своей* инаковости и — отождествляясь с нею, дает уже категорию *выражения* (тут, стало быть, фактическое привнесение инаковости привело бы факт, ибо это — именно факт, к разделению его как факта, т. е. к распадению; выражение же не раздробляет факта, но лишь конструирует мыслимость с точки зрения возможных его алогических судеб). Словом, всякая категория содержит в себе алогическое становление, до-

категориальное, внутри-категориальное и после-категориальное, и всякая категория только через такое становление и определяет себя, хотя это-то и значит в диалектике, что само становление определяется, т. е. получает тот или иной характер, в зависимости от места данной категории в системе. То алогическое становление, отождествление смысла с которым создает категорию выражения, есть становление не просто смысла (числа), не просто времени, но самого *факта*, временно́го смысла. И в этом есть его спецификум.

4. Итак, число, время и движение до сих пор рассматривались нами с точки зрения своего не выражающего, но смыслового оформления. Мы имеем факт движения, движущийся факт, несущий на себе смысл времени и числа. Но музыка есть искусство и, след., выражение. Другими словами, того факта, который мы зафиксировали в понятии движения, оказывается мало; и того алогического становления (т. е. времени), при помощи которого мы перешли от числа к движению, оказывается также мало. Нужны *новые факты и новое алогическое* становление полученного цельного факта, данного как подвижное качество численно осмысленного времени. И только тогда мы достигнем возможности *выразить* выведенный нами осмысленный факт числа и времени. Поэтому теперь мы должны говорить о *выражении* числа и *выражении* времени и о *выражении* движения, привлекая новую среду и новый материал, противостоящие уже выведенному факту. Тогда только будет дано описание музыки как художественной *формы* [22].

12. ВЫВЕДЕНИЕ КАТЕГОРИЙ РИТМА, МЕТРА, МЕЛОДИИ И ГАРМОНИИ

1. а) Музыка есть жизнь числа или, вернее, выражение этой жизни числа. Выражение есть соотнесенность данного смысла с вне-смысловым материалом и, значит, данность его при помощи алогических средств. Как можно было бы дать *число* при помощи алогических средств, при помощи алогического материала? Чтобы не сбиться с пути, необходимо помнить категории, входящие в понятие числа. Число есть прежде всего подвижной покой. Дать этот числовой подвижной покой при помощи алогически-материальных средств — это значит в реально временно́м (и, стало быть, движущемся) потоке производить те или иные числовые операции. Число само по

себе не нуждается ни в материале, ни вообще в каких-либо алогических методах. Но вот я хочу выразить это фигурное число именно на материале. Это значит, что я должен, взявши физическую материю, которая сама по себе не есть число и, следовательно, с точки зрения числа как раз алогична, производить в ней последовательный отсчет, с таким расчетом, чтобы вся та фигурность, какая есть в чистом числе, воплотилась бы целиком в моей материи. Ясно, что я принужден буду брать в данном случае физическую материю не с точки зрения ее реального качества (белое, голубое, тяжелое, сладкое и т. д.), но только с точки зрения ее длительности, да и в длительности этой меня будет занимать не сама длительность по себе, не ее скорость, напр., или длина, или вообще та или иная временна́я характеристика, но исключительно только чисто *числовая фигурность*, т. е. та или иная комбинация длительностей, взятых, однако, вне своей абсолютно-временно́й величины. Это есть *ритм*. В ритме ведь не важно ни качество звука, ни его длительность, ни даже сами звуки, а важно именно взаимное отношение длительностей, дающее определенную числовую фигурность.

b) *Ритм* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой и рассмотренная в отождествлении с своим материальным воплощением (точнее, в своей собственной гипостазированной инаковости в виде подвижного покоя). Короче говоря, *р и т м есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного покоя*. Значит, ритм не есть временна́я категория. Одну и ту же ритмическую фигуру можно исполнить в разное время и с разным темпом. Ритм гораздо отвлеченнее чистого времени. Он есть именно не время, а *числовая структура* времени (в нашем понимании числа), данная в аспекте своего подвижного покоя.

2. Далее, чистое число есть самотождественное различие. Оно должно быть выражено, т. е. должно получить новый смысл, в связи с своей воплощенностью на новом материале. Подвижной покой числа привел нас к инобытийному воплощению смысловых полаганий с точки зрения их движения, их умного взаимосоотносящегося количества. Самотождественное различие должно дать форму распределения этих смысловых полаганий. Мы тут еще далеки от тембра, темпа, от той или иной качественности звука. Мы только еще в сфере количества, в сфере счета — не

важно и не известно чего. Имеется различие по положению, по месту и — закрепление этого различия, т. е. *определенное* различие, самотождественное различие. Еще нет различия по качеству, ни по чувственному, ни по умному. Но в чем же может заключаться в таком случае различие между двумя тонами, как не в различии по *месту и распределению*? Другими словами, тут перед нами категория *симметрии*.

Симметрия есть выражение чистого числа в аспекте чисто числового [24*] *же самотождественного различия.*

3. а) Наконец, число есть «нечто», «это», «сущее». Музыка есть выражение числа и, следовательно, выражение числа как сущего, как «чего-то». В материальном воплощении коррелятом этого момента в числе должно быть понимание воплощенного числа как чего-то «одного», как чего-то определенного цельного. Когда воплощается число в аспекте подвижного покоя, оно дает определенные ритмические различия. Когда оно воплощается в аспекте самотождественного различия, то оно дает определенные симметрические построения. Теперь, наблюдая воплощение числа с точки зрения его «сущего», с точки зрения того, что оно есть «нечто», мы должны и воплощенное рассматривать как «нечто», как нечто определенное. Конечно, комбинация ритмических моментов должна быть тоже «чем-то» определенным, и комбинация симметрических моментов должна быть тоже «чем-то» определенным. Зафиксируем сначала это «ритмическое» и «симметрическое» «одно». Это значит, что мы здесь получаем категорию *симметрически-ритмической фигуры*. Симметрическая и ритмическая фигура есть выразительный, инобытийно-воплощенный коррелят чистого числа как идеальной фигурности. И только в связи с последней познается правильное диалектическое место понятий ритма и ритмико-симметрической фигуры в музыке.

Ритмическая фигура есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности подвижного покоя.

Симметрическая фигура есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности самотождественного различия.

b) Однако необходимо рассматривать эту категорию «единичности» («нечто», «сущее») и в ее самостоятельности, независимо от комбинации ее с четырьмя остальными

категориями, дающей ритмическую и симметрическую фигурность. Мы должны мыслить такой материал, такую физическую материю, которая, опять-таки не выражая ни реально-вещественного факта, ни времени (в смысле абсолютной величины текучих промежутков), должна выражать различие в самых смысловых полаганиях, в степенях утвержденности смысловых полаганий. Физически это не возможно иначе, как в виде *разной по силе акцентуации*. Если бы воплощалось не чистое число, а наполненное каким-нибудь специфически-эйдетическим и, стало быть, рано или поздно вещественным содержанием, тогда воплощение отразило бы и эти вещественные качества и мы получили бы комбинацию цветов, запахов, тех или других содержательных понятий и т. д. Но все дело в том, что мы мыслим в нашем случае исключительно только *чистое число* и должны говорить теперь об единичности, об этой бескачественной качественности, имеющей только один признак, это — полагание, положенность, самоутверждение как «нечто», как «качество». Ясно, что это может быть только *ударностью, акцентом*. Музыкальная теория различает несколько видов акцентов. Данная категория не есть ни агогический [25*] акцент, т. е. связанный с темпом, ни динамический, т. е. связанный с интенсивностью звучания. Это именно *метрико-ритмический акцент*, ибо тут имеются в виду только самые акты смыслового полагания и их распределенность, их взаимная расположенность, еще до темпа и тем более до тембра и интенсивности.

Метрико-ритмический акцент есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности (определенной данности, чистой положенности, «нечто», «сущего»).

Этот акцент необходимо строжайше отличать от интенсивности. Вполне мыслимо фортиссимо на слабых частях такта и пианиссимо — на сильных. Можно условно придумать очень точную систему обозначения разных степеней метрико-ритмических ударностей, или акцентов, и в этом смысле снять акцентный план с данной музыкальной пьесы. Заранее необходимо сказать, что вся полученная таким образом акцентная фигурность не будет иметь ничего общего с распределением звуковых интенсивностей, которые мы в музыке обозначаем при помощи знаков p, pp, ppp, f, ff и т. д.

c) Итак, ритм, симметрия и ритмико-симметрический

акцент суть те три необходимые музыкальные категории, которые диалектически вытекают из выразительной стихии чистого числа, если в последней выделять последовательно подвижной покой, самотождественное различие и единичность, т. е. чисто умные же категории числа. Возможна, кроме того, и разная комбинация этих последних. Мы уже видели, что подвижной покой числа в свете его единичности, т. е. выражение числа с точки зрения его единичности подвижного покоя, есть ритмическая фигура. Если взять числовое самотождественное различие и понять получающееся в результате его функционирования в сфере выражения оформление как нечто одно, единичное, как именно «нечто», то мы получим симметрическую фигуру. Но можно взять и обратно — единичность, «нечто», и уже эту единичность рассмотреть как подвижной покой и как самотождественное различие. Самотождественное различие даст тогда, очевидно, разную *степень* ударности,— разные ударности, которые будут различны по степени, но тождественны как именно ударности. Подвижной же покой приведет к тому, что каждый акцент будет требовать *перехода* к другому акценту, но — такого перехода, который бы опять возвращался в это же место, т. е. к прежнему акценту. Движение будет — в переходе, и в возвращении акцентов — покой. Тут мы подходим к понятию *такта*.

Такт есть, опять-таки, отнюдь не временна́я категория, ибо один и тот же такт можно сыграть с разной быстротой. Такт, далее, ни в каком случае не есть категория интенсивности, ибо то, что называется сильной частью стопы, может иметь смысл пианиссимо, а слабая часть, по мысли данной композиции, может звучать весьма интенсивно (так, в метре мазурки вторая часть каждой стопы имеет несомненный метрический акцент, но весьма сомнительно, чтобы она имела также и динамический акцент; последний я бы отнес скорее к первой части стопы). Такт есть явление, несомненно, прежде всего *ударное*. Оно предполагает ударность по крайней мере двух степеней. Но всякий чуткий музыкант знает, что метр имеет бесчисленное количество степеней ударности, а не только «сильную» и «слабую» часть. Далее, в понятии такта мыслится всегда некая объединенность, и притом так-то и так-то определенная объединенность разных ударностей. Другими словами, здесь не только самотождественное различие ударностей, но и их равномерное чередование, т. е. их подвижной покой.

Такт есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности, данной в виде подвижного покоя самотождественного различия. Или: *такт есть метрико-ритмическая акцентуация, данная как подвижной покой самотождественного различия* [23].

4. а) С выведением понятий ритма, симметрии и соответствующих фигурностей не кончается, однако, область выражения чистого числа. Мы уже видели, что всякая категория содержит в себе свой, внутри-категориальный момент алогического становления. Число содержит в себе не только те пять категорий, которые мы вывели и которые суть именно категории, но сами эти категории получаются в числе благодаря алогическому становлению самого числа, благодаря той силе, которая создает самый смысл. Эта числовая материя, или числовое становление, не может считаться категорией наряду с выведенными пятью, но она есть *принцип*, порождающий эти категории, и в чисто смысловой сфере эта смысловая материя ничем не отлична от самой сущности, от самого смысла и числа. Это и есть само число. Однако она создает как раз эту *непрерывную заполненность* числа, которую не могут создать вышеупомянутые пять категорий, ибо это — именно категории, т. е. уже анализ числа, а не само число. Для музыкального же выражения эта смысловая непрерывная заполненность симметрии и ритма представляется очень важной. Именно, тут мы впервые выходим за пределы простых отсчетов и простых смысловых очертаний числа, а находим саму материю числа, как бы то его, чисто смысловое же, качество, на которое только способно число. А именно, мы получаем категории *мелодии, гармонии и тона.*

b) В самом деле, возьмем в числе его категорию подвижного покоя. Беря ее в чистом виде, как такую, мы в сфере выражения получили для нее коррелятивную категорию ритма. Но ритм, как чистая категория подвижного покоя, есть нечто пустое, незаполненное; тут именно *фигурность*, та или иная очертанность, но не заполненность. Наполним подвижной покой числа свойственной последнему умно-смысловой материей, и — мы получим в области выражения *заполненность* ритма тем или другим смысловым содержанием, которое, однако, не может быть равносильным словесному, понятийному содержанию, поскольку чистая музыка оперирует не словами, не с понятиями, но именно с числами. Эта смысловая законченность ритма,

или подвижной покой, данный в своем внутри-числовом, умно-становящемся заполнении, и есть *мелодия*. Равным образом, категория единичности дала в своем чистом виде разную степень ударности в сфере выражения, и эта ударность лежала у нас в основе метра. Теперь, заполняясь своим собственным смысловым содержанием, она уже не нуждается в столь формальном качестве музыкального выражения, каким является разная степень силы акцента. Теперь эта разная ударность заменяется разными *тонами*, и тон от удара как раз тем и отличается, что ему присуще особое смысловое *качество*, которого в ударе как таковом нет. И это есть именно умно-*смысловое* качество, а не *вещно*-предметное, ибо тон не есть тембр. Тембр — совершенно особая категория, о которой будет речь ниже. И если мы говорим именно о самотождественном различии, то мы должны выставлять категорию именно *гармонии*, а не просто тона (хотя можно было бы, в сущности, говорить и о тоне просто, если бы всегда с понятием тона обязательно соединялось представление о нем как об аккорде, каковым он и является с акустической точки зрения). Соответственно с сказанным, категория самотождественного различия в своем чисто смысловом наполнении дает *гармоническую* фигуру, или *аккорд*.

с) Таким образом, разгадка мелодии заключается в том, что это есть звучащая умная, или числовая, материя, данная в аспекте своего подвижного покоя, и подлинный смысл гармонии заключается в том, что это есть звучащая умная, или числовая, материя, данная в аспекте своего самотождественного различия. Мелодия и гармония есть звучащая материя числа, звучащая числовая материя. Мелодия и гармония есть выраженная алогическая стихия, разыгрывающаяся в глубине и на лоне чистого числа. В точных формулах мы получаем следующее.

Мелодия есть выражение чистого числа в аспекте подвижного покоя его чисто числового же алогического становления. Или: *мелодия есть выраженная числовая материя в аспекте подвижного покоя.*

Гармония есть выражение чистого числа в аспекте самотождественного различия его чисто числового же алогического становления. Или: *гармония есть выраженная числовая материя в аспекте самотождественного различия.*

Музыкальный *чистый тон* (т. е. тон как категория,— пока вне высотного разнообразия, ибо такой тон — на лю-

бой высоте есть все равно тон) *есть выражение чистого числа в аспекте (неделимой) единичности его чисто смыслового же алогического становления.* Или: *тон есть выраженная внутри-числовая материя в аспекте ее (неделимой) единичности.*— Отсюда понятия мелодической фигуры, гармонической фигуры и аккорда получаются путем рассмотрения соответствующей категории в свете данной (как и в предыдущем типе фигурности) [24].

13. КАТЕГОРИИ ТЕМПА, ВЫСОТЫ, ТОНАЛЬНОСТИ (ГАММЫ) И ПОЛНОГО ТОНА

1. a) С выведением категорий ритма, метра, мелодии, гармонии, чистого тона и соответствующих фигурностей кончается область воплощения, или выражения, чистого числа. Но музыка и не есть только число. Она есть еще и время или, точнее, *выражение* времени. В алогическом материале нашей физической материи мы должны воплотить и временной смысл чисел, воплотить время как *вне-числовое* алогическое становление числа. *Вне-числовое алогическое становление числа*, будучи некоей смысловой конструкцией, воплощается в материале, который алогичен уже в отношении к той алогичности, которая лежит в основе самого времени. Время есть вне-числовое алогическое становление числа, и, как таковое, оно содержит в себе смысл, инобытийный смыслу числа. То же воплощение времени, о котором мы сейчас говорим, предполагает материал, алогичный даже в сравнении с тем смыслом, который характерен для времени, ибо такова, как мы видели, природа выражения. Что дает воплощенность чистого времени на физическом материале? Что дает отождествление времени с той или иной алогической инаковостью?

b) Тут мы еще не подошли к качественному наполнению времени, однако уже отошли от воплощения только чистого числа и его внутри-числовой заполненности. Мы должны теперь говорить о воплощении временности как таковой, об инаковости, вносимой во временность как в таковую. Что характерно для времени в этом смысле? Откуда мы заключаем о различии временны́х промежутков между собою, если начинаем вносить инаковость в самое время и, следовательно, сравнивать одно время с другим? Ясно, что чисто временно́е различие во времени как тако-

вом, поскольку это различие вносится материалом, подводимым под данное определение времени, является *скоростью* времени. Только по скорости мы можем судить об инобытийной различенности (т. е. выраженности) времени. Скорость в физике есть пройденный путь, рассмотренный с точки зрения времени, или, что то же, время, рассмотренное с точки зрения пройденного пути. Это и значит, что в скорости время рассматривается не само по себе, но с точки зрения своей соотнесенности с своим инобытием, на котором оно воплощается и которое характеризует. Отсюда, чистое время, воплощаясь и выражаясь, становится в музыке *темпом*.

2. а) Впрочем, чтобы быть точными до конца, мы не можем ограничиться в третьем начале только моментом темпа. Диалектика, как мы помним, требует, чтобы каждая диалектическая ступень была сначала положена как таковая, потом же чтобы она отражала на себе предыдущую категорию, «снимала» ее, как сказал бы Гегель (в том смысле, как он принимает это слово,— напр., в выражении «снимать план»). Когда мы изучали второе начало, то моментом, отражающим на себе предыдущую категорию, воплощающим ее, были категории ритма, метра и т. д. Однако это была именно *отраженность*; и чтобы формулировать то специфическое, что приносит с собою второе начало и что именно и несет на себе эту отраженность, мы прибегли к особой установке, которая должна быть на любой ступени диалектического развития и на любой ступени должна *полагать, утверждать* эту ступень как такую. Формальная фигурность (ритм, метр, такт и т. д.), будучи *положена*, дала нам новый ряд категорий, в отношении к предыдущему уже *заполненных* (мелодия, гармония и т. д.). Но что такое темп? Что это не есть специфическая значимость тона как такового, это ясно. Иначе мы находились бы не в сфере алогического становления смысла, но в сфере самого смысла, т. е. говорили бы о тоне как таковом и, след., о мелодии и гармонии. Здесь же именно *алогическое становление* того смысла, каковым является в данном случае звук. И, разумеется, быстрота смены звуков не характеризует самого звука в его существе, но лишь — то или иное его функционирование. Стало быть, темп есть выражение именно алогического становления звука в специфической качественности этого становления. И, стало быть, алогическое становление смысла как *отра-*

женность смысла, как носительство второго начала есть нечто другое и особенное. Что же это такое? Второе диалектическое начало дало нам понятие тона, а следовательно, мелодии и гармонии. Теперь мы должны варьировать понятие тона так, чтобы выявить в нем различия, не относящиеся к нему как к тону вообще, но как к тону, *так или иначе* функционирующему в алогической среде. Если там был тон вообще, *чистый* тон, или совокупность тонов в аккорде вообще, то тут будет *определенный* тон и определенная их совокупность.

b) Тут, однако, пора применить наши основные категории в их раздельности. Темп есть положенность третьего диалектического начала как такого или, точнее, алогическое, вне-числовое становление числа как такое. Но на этом третьем начале почиет не только положенность вообще, т. е. положенность перво-единого, рождающая для него его спецификум. На нем почиет и второе диалектическое начало, почиет сам эйдос, т. е. в нашем случае — число. Следовательно, об определенной комбинации определенных тонов можно говорить и в смысле самотождественного различия, и в смысле подвижного покоя, и в смысле единичности.

c) В первом случае мы получаем, очевидно, категорию *высоты*. В самом деле, как нам произвести различие в недрах тона как тона, тона как такового? Алогическое становление должно быть проведено в тоне так, чтобы он изменялся сам внутри себя, не переставая быть тоном, но также еще и не переходя в тембр. Это есть *высота*. Тут перед нами одно из очень тонких диалектических построений, и необходимо отдавать себе полный отчет во взаимоотношении высоты тона и самого тона.

Можно сказать тут так. Мы получили категорию тона в сфере эйдетической, как эйдетически-материально заполненную структуру числа. Так как каждую категорию мы можем рассматривать в свете всякой другой, то на первый взгляд кажется достаточным просто рассмотреть тон в свете самотождественного различия и получить отсюда понятие высоты, совершенно, таким образом, не выходя в сферу вне-эйдетического алогического становления. Однако это рассуждение неправильно. В основе его лежит ложное убеждение в том, что тон, мелодия и гармония как *таковые* уже предполагают *высоту* и чередование высотностей. Я считаю, что это совершенно неверно. *Одну и ту*

же мелодию, одну и ту же гармонию, один и тот же тон можно проиграть и взять на любой высоте. Раз это так, то уже от одного этого аргумента рушится вся необходимость существенно связывать тон с его высотой. Мелодия и гармония есть фигурность, совершенно независимая от высоты звука как такой. Это — такая структура, которая должна быть описана вне категории высоты и тем более вне разных степеней высоты. Применяя к понятию тона точку зрения самотождественного различия, мы отнюдь не получаем понятие *высоты*, но получаем дифференцию *самих тонов по себе*. Do, re, mi и т. д.— отнюдь не есть ряд *высотностей*, раз эти do, re и т. д. могут быть на любой высоте. Это — дифференция чисто *тоновая*, чисто *количественная*, без всякого намека на высоту. А чтобы получить *высоту*, надо *выйти за пределы тонов как таковых*, надо выйти за пределы чисто *количественных взаимоотношений*. Надо к этим тоновым различиям прибавить нечто иное, *надо их заполнить новым алогическим содержанием*; надо их применить к такой новой сфере, которая была бы уже не тоновой и не количественной только, но полной противоположностью к этому. Это и есть звуко-высотная сфера, высотный фон, в котором воплощаются чисто тоновые дифференции.

d) Далее, что мы получаем, если мыслим отраженность на третьем начале не самотождественного различия, но подвижного покоя числа? Самотождественное различие само по себе, как чисто числовой момент, дало нам, как мы помним, сначала категорию симметрии, потом категорию гармонии. Отражаясь на вне-числовом алогическом становлении, эти категории дали высоту. Что же дала и дает категория подвижного покоя? Сначала — в чистом числе — это был ритм; потом числовая алогическая заполненность ритма дала категорию мелодии. Теперь нам предстоит взять ритм и мелодию, мелодико-ритмическую фигуру так, чтобы получилась не она сама, но то, как она воплощается на *вне-числовом* фоне, на вне-смысловом становлении. Последнее уже обнаружило свою общую природу, поскольку оно мыслится отражающим тот или иной момент эйдоса числа. Эта природа — высотная. Если мы говорим теперь о подвижном покое — надо, чтобы высотность выявила некое движение и некий покой. Движение приведет нас к изменению одной высоты в другую. Значит, нужно, чтобы была такая категория, которая сама по себе

указывала бы на высотное изменение. Но должен быть выражен также и покой. Отсюда, высотное изменение должно быть не просто изменением, но изменением в определенном направлении, а именно таким изменением, чтобы конечный его пункт совпадал с начальным. Разумеется, поскольку идет речь о *движении*,— уже нельзя будет говорить о полном и абсолютном тождестве конечного и начального пункта. Это должно быть тождеством в разных плоскостях, и если речь идет о движении высот, то — в разных высотностях. Имея такой ряд высотностей, мы, приходя к последней высотности, должны видеть, что тут именно конец ряда, а не просто рядовая высота и что тут достигнута *цель* движения по ряду, что если будем двигаться дальше, то придем не к чему другому, как к повторению уже пройденного ряда. Такая категория есть *г а м м а*. Это именно есть ряд высот, замкнутый определенными началом и концом, совпадающими в этой своей функции ограничивания и замыкания. Придя от начала гаммы к концу, мы как бы описали круг и, как в круге, можем тут двигаться и покоиться одновременно. Это и значит, что гамма предполагает понятия покоя и движения. Но это не просто покой и движение. Просто покой и движение дали бы нам ритм, или ритмическую фигуру. А тут именно не сами по себе покой и движение, но то, как отражены они в инобытийной сфере. Поэтому в гамме мы интересуемся не ритмом, но самими высотностями. Гамма есть мелодия минус ритм.

Однако гамма в этом смысле есть категория слишком широкая и неопределенная; и ввиду разнообразия реально наличных в музыке гамм будет хорошо, если мы попытаемся вскрыть самую структуру этой категории. Как это сделать? Мы уже знаем, что всякая структура предполагает пять моментов эйдоса, ибо всякая структура и есть эйдос. Значит, гамма должна быть единичностью подвижного покоя самотождественного различия. В этом своем качестве она делается чем-то гораздо более определенным, а именно *т о н а л ь н о с т ь ю*. И диалектически выводится она так.

Число, эйдос есть различие: мы берем, напр., do, re. Оно есть тождество: этот интервал мы должны *повторить*, чтобы выразить тождество получающихся двух интервалов — do, re, mi. Число есть движение: мы должны сделать как бы поворот в этом однообразном сочетании двух

интервалов, чтобы показать самую динамику их построения, и так как нагромождение целых тонов нисколько не выявило бы движения, то только часть тона может указать на то, что произошло в различающихся моментах некое движение и некий сдвиг; получается тетрахорд do—re—mi—fa. Но число есть покой: возбужденное движение успокаивается, и тетрахорд, повторяясь, возвращается назад, подобно кругу, который был описан сначала в виде полукруга, а потом — путем поступательного, но в то же время и обратного движения — достиг формы полного круга. Таким образом, *гамма* и, как ее основа, тональность есть отраженность эйдоса, т. е. числа, в алогической стихии вне-числового становления числа.

е) Наконец, особая музыкальная категория происходит от применения в изучаемой сфере момента единичности. В алогическом, вне-числовом становлении числа мы фиксируем одну определенную точку. Она не есть просто тон, потому что последний есть результат положения самого числа, а не его алогического становления. Это не есть и высота тона,— по той причине, что высота предполагает прежде всего категорию различия, а потом уже единичности. Но это не есть и тембр, потому что последний предполагает вещную окачествованность, напр. окрашенность тона. Надо в этом алогическом становлении найти точку, которая бы предшествовала тембру так же, как метрический акцент предшествует тону. Это есть именно *определенный* тон, или звук, т. е. та совокупность «основного тона» с «обертонами», которая и есть реально слышимый звук. Это — высотно сформированный тон.

3. Таким образом, третье диалектическое начало дает — категорию темпа (или агогического акцента) как свой спецификум в музыке и, кроме того, отражая второе начало, т. е. производя в собственных пределах те или иные алогические в отношении к последнему изменения, дает категории высоты, тональности и полного (определенного) тона. Высота есть звуковая заполненность гармонии; тональность есть звуковая заполненность мелодии; полный (определенный) тон есть звуковая заполненность чистого тона вообще.

Темп (агогический акцент) есть выражение чистого числа в аспекте его вне-числового, агогического становления. Или: *Темп есть время, соотнесенное с числом.*

Высота есть выражение чистого числа в аспекте

самотождественного различия его вне-числового становления.

Тональность (гамма) есть выражение чистого числа в аспекте подвижного покоя его вне-числового становления.

Полный (определенный) тон, или звук, есть выражение чистого числа в аспекте единичности его вне-числового становления [25].

14. ТЕМБР, КАДЕНЦИЯ, СВЕТЛОТА, ВЕЩЕСТВЕННО ОПРЕДЕЛЕННЫЙ ТОН, ДЛИТЕЛЬНОСТЬ, ЦВЕТНОСТЬ, ДИНАМИЧЕСКИЙ АКЦЕНТ, ОБЪЕМНОСТЬ, ПЛОТНОСТЬ И ВЕС ЗВУКА

1. а) Наконец, мы переходим к последнему этапу музыкального выражения, именно к тому, что связано уже не с чистым числом и не со временем, но с *фактом* числа, *фактом* времени, который можно именовать по-разному, но в связи с тем, что мы в музыке имеем именно время, прежде всего,— мы именуем его движущимся фактом, или фактом движения, хотя он — факт также и по всем другим категориям, напр., он — вещное качество, вещное количество, вещная величина. Итак, число воплощено во времени, и время воплощено в качественном движении. Музыка есть выражение всех этих воплощений. Она — *выражающее* воплощение числа, времени и вещно-качественного движения. Что является в музыке выразителем этого последнего диалектического момента?

Мы должны теперь говорить уже не о пустом, ничем не заполненном ритме или метре, не об их чисто смысловом мелодическом и гармоническом заполнении или о детализации строения мелодии и гармонии, равно и не о внезвуковой агогике, но о таком заполнении, которое делало бы их предметами полного слухового восприятия, со всей той вещной качественностью, которая присуща каждому реально слышимому звуку. Такой звук не просто сила ударности, и не просто высота тона, и не просто момент скорости звучания, но та характерная окраска тона, которая делает его не чисто числовой и не чисто временно́й, но уже вещно-качественной определенностью. Это есть *тембр*.

b) Тембр — инаковость тона и материал для него; тембр — сфера воплощения тона, осуществление звуко-

высотной определенности в ее качестве. Точно так же тон есть инаковость и материал для метрического акцента, та его сфера воплощения и осуществления, без которой он лишен всякой качественности; и равным образом мелодия есть инаковость и сфера, в которой воплощается ритм и без которой он — ничем не заполненная смысловая схема. Диалектическое место категории тембра, таким образом, выясняется с полной определенностью. Это есть не число (эйдос) и не время, но *качество*, и раз идет речь о временно́м качестве, то — подвижное качество, движущееся качество, качество движения.

2. a) Можно, однако, и здесь рассуждать несколько детальней. Четвертое начало есть воплощенность второго и третьего начала. Число может быть дано в виде факта — как второе начало, т. е. как чисто умная структура числа, и — как третье начало, т. е. как алогическое становление числа. То и другое дает в выражении вещной качественности звука разные оттенки. Чистое число в своей воплощенности в четвертом начале дает *светлоту* звука, и только третье начало, алогическое становление числа, дает то, что мы, собственно говоря, называем тембром. Надо строжайше отличать светлоту тона и от цветности, и от тембра, и, как увидим далее, от его массивности. Тембр есть уже не просто *светлота* тона, но — его *цветность*. А это — совершенно разные вещи.

Однако раздельное проведение числовых категорий дает и тут существенные дополнения. Светлота есть не просто отраженность второго начала в четвертом, но именно категории самотождественного различия второго начала. Когда мы смотрим на вещь и фиксируем ее зрительное качество, то, поскольку мы отвлеклись от окраски, перед нами будет только та или иная степень света или тьмы. Беря видимые этим способом различия, мы и оперируем категорией светлоты. Так же — и в звуковом восприятии.

b) Далее, что дает в этом смысле подвижной покой? В подвижном покое мы, очевидно, отвлекаемся и от той бесплотной качественности, которая есть в светлоте. Тут надо сосредоточиться только на движении и только на успокоении этого движения. Эта категория раньше нам дала ритм, мелодию и их более детальную структуру. Теперь мы находимся уже в сфере вещных определений ритма и мелодии, т. е. в сфере их абсолютной величины. Однако, поскольку вещная сфера сейчас рассматривается

нами все-таки с точки зрения своего смыслового строения, мы должны найти в мелодии такие особенности, которые, будучи определениями абсолютной величины мелодии или ее отдельных моментов, внесли бы различия и в самую структуру ее. Необходимо, следовательно, дать такую структуру мелодии, чтобы в ней были моменты движения и моменты покоя. Но покой есть остановка после удовлетворительно пройденного пути. Стало быть, мелодия должна содержать в себе остановки, которые бы свидетельствовали о некоем достижении цели после предыдущего движения. Это, по-моему, есть то, что мы называем в музыке *каденцией*. До сих пор мелодия для нас была только тонально заполненным ритмом или, говоря грубее и совершенно неточно, «совокупностью звуков разной высоты». Но это, конечно, не есть полная мелодия. Даже и тональность, которую мы вывели раньше, не довершает полной реальной сущности мелодии. Только внесение различий в длительность высот, и именно таких различий, которые бы выразили здесь категорию подвижного покоя, придает мелодии более или менее законченный вид. Это и есть каденция.

с) Наконец, важна и категория единичности в своем отражении на общей тембральности четвертого начала. Это будет здесь *вещественная определенность тона, или звук*. Мы ведь слышим в звуке не только высоту, не только светлоту, но мы относим его всегда к некоей звучащей вещи или тону. Звук есть всегда или человеческий голос, или звук скрипки, или звук флейты, или звук скрипящих дверей и т. д. Эта вещественная определенность звука не есть ни только высота, ни только светлота, ни только цветность, длительность, плотность и т. д. Все эти определения всегда имеют какую-нибудь единичную спайку, всегда объединены через «нечто», некоей определенной вещью, которая уже не делится на эти свои качества и свойства, но есть их носитель. Я и называю это *вещною определенностью звука*.

Каденция есть выражение подвижного покоя чистого числа, поскольку он отражен на чистой алогической гипостазированности числа, или на его вещности.

Светлота есть выражение самотождественного различия чистого числа, поскольку оно отражено на чистой алогической гипостазированности числа, или на его вещности.

Вещная определенность звука есть выражение единичности чистого числа, поскольку она отражена на чистой алогической гипостазированности числа, или на его вещности.

d) Равным образом, цветность, или окраска, отнюдь не есть просто отраженность третьего начала в четвертом. Это — отраженность его самотождественного различия. Подвижной покой тут дает реальную *длительность* звука, а единичность — реальную силу звука, или интенсивность, *динамический акцент*. Если в предыдущем мы говорили об объеме, то это был как бы зримый, т. е. в нашем случае слышимый, объем (потому там и была отраженность второго начала). Здесь же — подлинный, реальный объем, т. е. просто реальная длительность звука. Если там была как бы зримая тембральность, т. е. светлота, то здесь — реально действующая душа факта, действующая уже не через зрение, а как бы через осязание. Это — реальный напор звука, или динамический акцент звука.

Длительность звука есть выражение подвижного покоя алогически становящегося числа, поскольку он отражен на его чистой вещности.

Цветность, или окраска, звука есть выражение самотождественного различия алогически становящегося числа, поскольку оно отражено на его чистой вещности.

Динамический акцент, или интенсивность, звука есть выражение единичности алогически становящегося числа, поскольку она отражена на его чистой вещности.

3. а) Есть, однако, еще один момент в сфере четвертого начала, «факта», который, быть может, является в этом месте самым важным. Дело в том, что четвертое начало есть гипостазированная инаковость трех первых начал. Второе начало, взятое у нас как число, дает в отражении на четвертом начале — тембр в смысле каденции, светлоты, объема и вещности звука; третье начало, взятое у нас как алогическое становление числа, дает реальное движение в музыке, цветность и динамику. Но что дает воплощенность *первого* начала? Что такое сама-то эта гипостазированная инаковость, если отвлечься от всех отраженностей на ней второго и третьего начала? Во втором начале таким спецификумом был тон, в третьем — темп. Что же здесь? Это дает *тяжесть, вес, массу, положенность*

эйдоса и числа. Это, собственно говоря, и есть подлинная характеристика четвертого начала в его [26*] специфической природе. Тогда мы получаем категорию массивности в музыке, которая совершенно ясна в интуитивном смысле каждому музыканту и даже не-музыканту. Все говорят о тяжелых, низких, и о легких, «уходящих ввысь», звуках. Это — не тембр, и не высота, и не «качество» звука. Это — совершенно особая категория.

Массивность в музыке есть выражение чистой гипостазированности числа, или чистой вещности числа.

b) Я бы провел различение и здесь. Разумеется, здесь, как и везде, я отнюдь не претендую на полную правильность своих дедукций. Тут не может не быть ошибок, поскольку я впервые пытаюсь продумать все эти музыкально-теоретические категории диалектически. И я буду рад, если меня поправят. В отношении чистой массивности применение категорий подвижного покоя, самотождественного различия и единичности соответственно даст, по-моему, *объемность, плотность и вес* звука. Что звук имеет разную объемность — это простейший факт звукового восприятия, не раз уже констатированный. Сколько бы мне ни говорили об искусственности такой категории, скрипка для меня звучит всегда как нечто меньшее по объему, чем, напр., человеческий голос, и одна и та же нота, взятая на скрипке и на виолончели, звучит в первом случае «тоньше», в другом — «толще». Бас не только «ниже», но именно как раз и «толще», чем сопрано. И только нынешняя абстрактно-метафизическая акустика и психология хочет игнорировать этот элементарный факт и не умеет его объяснить. Равным образом, звук в разной мере *плотен*. Это тоже факт. Квинты, которыми начинается, напр., Девятая симфония Бетховена, да и квинта вообще, звучат *пусто*; это — звучащая пустота. И опять-таки бас *гуще* тенора, тенор *гуще* сопрано, рояль *гуще* скрипки, и т. д. и т. д. Это — не массивность, но именно *плотность*. Так же отчетливо я слышу разный *вес* звуков. Одни звуки — тяжелее, другие — легче. Попробуйте назвать начало увертюры к «Лоэнгрину» Вагнера, доходящее в своей невесомости до прозрачной бесплотности, *тяжелым*, а мотив великанов в «Золоте Рейна» — *легким*, и — вы почувствуете всю четкую определенность и эстетическую необходимость категории веса.

Объемность звука есть выражение чистой алоги-

ческой гипостазированности числа, или его вещности, с точки зрения ее подвижного покоя.

Плотность звука есть выражение чистой гипостазированности числа, или его вещности, с точки зрения ее самотождественного различия.

Вес звука есть выражение чистой гипостазированности числа, или его вещности, с точки зрения единичности ее как таковой (вещности) [26].

15. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Логический анализ понятия музыкальной формы нами закончен в изолированно-категориальном виде. Мы распутали те сложные категории и их сложные комбинации, из которых состоят основные моменты музыкального выражения. Резюмируя, мы можем сказать, что методом этого анализа является феноменологическая фиксация каждого понятия и диалектическая конструкция его на фоне общей системы категорий. С точки зрения такого анализа всякое музыкальное произведение или музыкальная форма содержит в себе четыре смысловых слоя: 1) наиболее внешний, качественно-вещный слой, или тембр (в широком смысле слова); 2) более внутренний, представляющий собою становление некоего цельного смысла, или темп; 3) самый этот цельный смысл, являющийся в данном случае *фигурным числом*, с своим чисто числовым же, т. е. чисто смысловым, материальным наполнением,— тон, мелодия и гармония; и 4) сама эта фигурность, взятая до своего материально-смыслового наполнения,— ритм и метр. Эти четыре ряда, нанизываясь друг на друга, и создают конкретную музыкальную форму, со всеми ее отдельными изолированными деталями. Но в то время как традиционная теория музыки, равно как и повседневно-практическое пользование этими понятиями, оставляет эти общеизвестные элементы музыкальной формы внутренне не анализируемыми и диалектически не обоснованными,— мы указали на неразрывную связь этих категорий с первичными основами разумной действительности вообще и увидели всю их принципиальную взаимосвязанность и диалектическую взаимообоснованность. Философия не изобретает и не выдумывает новых фактов; она их понимает и осознает. Я старался также, оставаясь на почве обыденных понятий музыкальной практики и не выдумы-

вая новых, *понять* их категориальную структуру и метод их появления в мысли. Получившаяся сложность структур лишний раз свидетельствует о том, как понимание труднодостижимо даже в отношении самых конкретных вещей. Пожалуй, все наиболее конкретное и понятное в обыденном смысле как раз является наиболее сложным для философского понимания, как равно и наоборот, абстракции, с которыми так легко оперируют философы, всегда с трудом получают жизненное оправдание и весьма плохо понимаются жизненно. Соединить конкретную жизненность музыкального выражения с четкой абстрактной мыслью было моим единственным заданием в этом исследовании. Это необходимо соблюдать и в том исследовании, которое здесь еще не выполнено и которое я выполняю в другом месте,— исследовании свойств не выражения смысла, его алогического становления и его факта, но выражения как такового. Только там (а здесь и должна пойти речь уже о *законах* музыкальной формы) необходимо получит свое завершение наше задание, которое мы в настоящем очерке только начали выполнять.

2. Здесь я буду совершенно краток.— Следовательно, в выражении мы уже отметили слой чисто смысловой, алогически-смысловой и вещественно-смысловой. Необходимо теперь говорить о *выразительном* слое выражения, т. е. о выражении самого выражения. Выражение выражения есть, очевидно, определенная структура выражения, а всякая структура есть эйдос. Стало быть, строение выражения опять-таки должно быть единичностью подвижного покоя самотождественного различия. Законы построения выражения должны определяться этими же категориями. Следовательно, мы получаем ритмическую, симметрическую и тактовую структуру, мелодическую, гармоническую и тоновую структуру, темпную, высотную, тональную и звуковую структуру,— наконец, тембральную, с разными подвидами, структуру. Пример симметрической и тактовой структуры я даю в следующем очерке. На тоновую структуру укажу сейчас.

3. а) Это — отраженность *второго* диалектического начала в выражении. Второе начало (в эйдосе это были мелодия, гармония и тон) в выражении дает, очевидно, категории *консонанса* и *диссонанса*. Сколько бы ни толковали об этих понятиях, разрешить их на почве физико-физиолого-психолого-исторической нет никакой воз-

можности. Говорят об «единстве» звуков, о «слиянии», об «ассоциации» и т. д. Все это — вздор. Диссонанс — также некое единство, также некое слияние, также некая ассоциация. Исторически эта проблема также неразрешима, потому что в разные времена разные сочетания переживались как консонирующие. Единственное средство понять эти факты музыкальной формы — диалектика [27*]. Опять-таки давая тончайшую формулу, я сказал бы так.

b) Во-первых, консонанс есть эстетически принимаемое и *положительно оцениваемое* сочетание, дающее удовлетворение. Диссонанс — обратное. Но эта проблема к нам не относится, потому что она — общеэстетическая проблема; и вопрос о том, что такое эстетическое и художественное и почему предмет — в этом смысле — нравится или не нравится, не должен быть решаем в музыкальной эстетике, но его нужно решать сразу для всего искусства в целом. Он не характерен для явления консонанса и диссонанса. Во-вторых, консонанс и диссонанс относятся к сфере *звуко-высотной*. Это есть сочетание именно высотностей. Что такое звук и его высота, мы уже знаем. В-третьих, консонанс и диссонанс есть не только вообще сочетание высотностей, но определенно данное в своей структуре сочетание, потому что то и другое есть именно явление выражения, а в выражении мы как раз заново построяем отвлеченно данный предмет (в данном случае звуковое сочетание) и смотрим, совпадает ли выраженное с выражаемым. Но, всматриваясь в эту структуру, мы в ней ничего иного не можем найти, как все те же самые категории числовой структуры. Именно, консонанс и диссонанс требуют по крайней мере *двух* разных звуков по высоте (=различие). Эти два звука, однако, не имеют значения тут каждый сам по себе, но, несомненно, *отождествляются* нами в чем-то *третьем*, уже совершенно единичном и неделимом, несмотря ни на какое свойство звучания (=тождество и единичность). Однако консонанс и диссонанс ни в коем случае не есть мертвое единство. Слушая консонанс, мы все время как бы перебегаем от одной ноты к другой,— все время как бы сравниваем их, проверяем их единство, как бы ощупываем то один звук, то другой. И не только так пробегаем контур консонанса и диссонанса, но тут же и нечто утверждаем, т. е. даем свое согласие или несогласие на это единство, успокоиваемся в своей оценке, положитель-

ной или отрицательной, удостоверяемся в ней и как бы все время вращаемся в пределах воспринимаемого созвучия (= подвижной покой). Стало быть, консонанс и диссонанс суть также числовые категории, данные, однако, не в чистом виде, но перенесенные в сферу выражения. Это есть выражение в аспекте звучащего числа. Эта теория близка к «Gestalttheorie» современных психологов. Но взамен неясного понятия «Gestalt» [28*], о котором эти психологи могут только беспомощно сказать, что она «больше» суммы своих частей, я говорю о *числе*, или числовой фигурности, которая диалектически вскрыта мною как единичность подвижного покоя самотождественного различия [27].

4. Отражение *третьего* начала, т. е. алогического становления, в сфере выражения приводит к структуральной детализации и развертыванию уже достигнутых нами категорий мелодии, гармонии, темпа, консонанса и т. д. Тут — сфера т. н. *«музыкальных форм»* в узком смысле слова, как это понимается в школьных руководствах. Тут мы имеем, напр., форму сонатного allegro, фугу и т. д. и т. д.[28] Отраженность же *четвертого* начала — реального факта, «ставшего», в сфере выражения приводит к фактическому осуществлению всех предыдущих категорий, к реальному и вещному их воплощению, т. е. к *исполнению*, включая использование инструментов, технику и внутреннее содержание игры и пр. Сейчас нам важно только зафиксировать диалектически эти стадии музыкальной формы, и тут неуместно было бы пускаться в подробный анализ соответствующих сфер музыки. Не думаю я, чтобы было близко то время, когда мы сумеем дать диалектику и этих сфер, потому что даже те простейшие музыкальные категории, которыми я занимался в этой работе, едва ли будут усвоены во всей их диалектической четкости; и даже едва ли сам я останусь навсегда довольным тем их распределением, которое я дал после стольких усилий мысли. Возможно, что допущены диалектические ошибки даже и в этих простейших категориях. Однако надо же когда-нибудь и кому-нибудь начать диалектически мыслить и здесь и перестать повторять школьные наивности и беспомощное барахтанье всякого рода психологов, акустиков, «теоретиков» и пр.[29]

Только после анализа всех этих сфер музыкальной формы мы можем подойти к последней конкретности этой по-

следней, именно к музыкальной форме как бытию *социальному*. Но это — задача других сочинений и других исследователей [30].

IV

ЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ДВУХ ОСНОВНЫХ ЗАКОНОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1

Закон «*золотого деления*» как в искусстве вообще, так и в музыке может считаться вполне установленным и общепризнанным [31]. Не входя в конкретный анализ художественных произведений, построяемых по этому закону, и не рассматривая всей конкретной обстановки его применения, со всеми наблюдаемыми здесь капризами и осложнениями, я хочу сосредоточиться исключительно на вскрытии того *смысла*, той *смысловой структуры*, которая лежит в основе этого закона. В самом деле, что за причина этого удивительного и почти универсального явления? Вот эти окна в моей комнате и тысячи других окон и дверей, вот этот лист бумаги, эти книги, эти шкафы — все почему-то слепо подчинено «золотому делению», везде «целое так относится к большему, как большее — к меньшему». Какой *смысл* всего этого? Что этим *выражается*? Вдумываясь в это, я нахожу этот закон выражением самых основных и необходимых построений смысла вообще, и он логически вытекает из самой сердцевины конструкции смысла вообще. Рассмотрим, в чем тут дело.

1. Смысл есть единичность подвижного покоя самотождественного различия. Смысл есть, таким образом, диалектическая конструкция, основанная на планомерном выведении антиномий и их планомерном разрешении в соответствующих синтезах. Смысл есть прежде всего самотождественное различие. Это значит, что смыслом мы называем то, что тождественно самому себе и отлично от всего иного. Но, как показывает диалектика, эта операция противоположения «одного» «иному» есть в то же время и отождествление «одного» с «иным», поскольку само-то одно возникает только в результате очерчивания определенной границы, т. е. вместе с иным, благодаря которому только и возможно проведение границ. Итак, смысл есть само-

тождественное различие, т. е. он везде в своих отдельных моментах различен и везде отдельные моменты тождественны между собою. Что получится, если мы захотим *выразить* это смысловое самотождественное различие?

Выразить — значит соотнести с некоторым материалом, значит привлечь инородный материал, который сам по себе никакого отношения к данному смыслу не имеет, но отныне получает назначение носить на себе определенный, ему чуждый смысл. Так, желая «выразить» какое-нибудь раздумье и грусть в музыке, мы употребляем паузы, несмотря на то что пауза сама по себе, как пустой промежуток времени, никакого отношения к «раздумью» и ни к какому иному художественному осмыслению не имеет. Итак, мы должны *выразить* момент самотождественного различия в смысле. Посмотрим, что получится, если мы станем следить за выражением каждой из этих категорий в отдельности.

2. Мы выражаем *тождество*. Так как мы сейчас оперируем, как сказано, с материалом, который как таковой никакого отношения к смыслу и его тождественности не имеет, т. е. оперируем по существу *с алогическим* материалом, то *тождество* этими алогическими средствами мы можем выразить только так, что будем мыслить отношение целого ко всем своим частям совершенно одинаковым. Пусть *ц* обозначает целое, *б* — какую угодно бóльшую часть, *м* — какую угодно меньшую часть. Если мы всерьез станем считать, что целое везде тождественно самому себе и, таким образом, одна часть абсолютно равна всякой другой части, всякая бóльшая часть абсолютно тождественна всякой меньшей части, то мы можем написать следующее выражение:

$$\frac{ц}{б} = \frac{ц}{м} \quad (1).$$

Это значит, что $б = м$, что в *ц* нет никакой различенности. Так, если наиболее нравящаяся форма креста есть та, где вертикальная перекладина делится горизонтальной по закону золотого деления, т. е. вся она так относится к большей части, как большая к меньшей, то равенство (1) указывает на то, что между большей и меньшей частью вертикальной линии содержится в каком-то отношении абсолютное тождество. Именно, это отношение есть отношение к *целому*. Сразу видно, что это не есть тождество

в абсолютном смысле, потому что одна часть остается тут сама по себе все-таки больше другой. Но все же тождество есть. И оно заключается *в соотнесенности с целым*. Большая и меньшая часть в каком-то смысле *тождественно соотнесены* с целой линией, т. е. *одно и то же целое* диктует свои законы большей и меньшей части. В чем конкретно содержится это тождество, пока не видно. Видно только то, что целое есть *одна* линия, *одна и та же* линия, и эта самотождественность одинаково присутствует в той или другой части, ибо то и другое суть и прямые линии и суть, кроме того, части общей вертикальной линии. Итак, равенство (1) мы можем прочитать так: *тождество везде одинаково присутствует в выражении*, или: *отношение частей к целому везде в выражении самотождественно.*

3. Но смысл есть не только самотождественность; он есть также и *различие*. И кроме того, это смысловое различие должно быть *выражено*, т. е. на алогическом материале должно быть показано, что все части целого отличны друг от друга. Как это сделать? Нас, следовательно, теперь интересует взаимоотношение частей. В равенстве (1) нас интересовало отношение частей к целому. Теперь нас интересует отношение не $\frac{ц}{б}$ и не $\frac{ц}{м}$, но отношение $\frac{б}{м}$. Что нужно о нем сказать? Тождество *б* и *м* достаточно выражено в равенстве (1). Как теперь выразить *различие б* и *м*? Различие, как того требует диалектика, содержится везде ровно настолько же, насколько и тождество. Отношение $\frac{б}{м}$ должно быть везде разным. Это значит, что отношение большего к меньшему мы должны уравнять с отношением чего-то такого к меньшему же, что является в данном случае универсальным. Только тогда мы выразим именно то, что эта разница большего и меньшего *везде* одинаково присутствует. Таким универсальным, конечно, может явиться только целое. Если отношение большего к меньшему действительно равняется отношению целого к меньшему, то это значит, что отношение целого ко всякой своей части везде совершенно различно. Чтобы получить меньшее, мы должны были хотя бы минимально отойти от целого, отличиться от него. И вот теперь оказывается, что, беря отношение любой большей части к любой меньшей,— мы находим, что оно равняется отношению целого к меньшему, т. е. оно всегда указывает хотя бы на минимальное раз-

личие. Итак, бóльшая часть всегда отлична от меньшей части, несмотря на общее тождественное отношение их обоих к целому. Поэтому равенство

$$\frac{ц}{м} = \frac{б}{м} \quad (2)$$

можно прочитать так: *различие везде одинаково присутствует в выражении*, или: *отношение частей к целому везде в выражении различно*. Тут также формально видно, в чем, собственно, проявляется различие. Если равенство (1) говорило о тождественном отношении частей к целому, то равенство (2) говорит о различном отношении частей к целому, т. е. имеются в виду, очевидно, их абсолютные величины.

4. Однако смысл есть не только тождество и не только различие, но самотождественное различие. Равенства (1) и (2) должны быть взяты как нечто целое. Самотождественность целого в своих частях должна быть абсолютно тождественной саморазличенности целого в своих частях. Самотождество и есть не что иное, как саморазличие. Это — нечто одно. Из сравнения формул (1) и (2) вытекает следующее отношение:

$$\frac{ц}{б} = \frac{б}{м} \quad (3).$$

На первый взгляд это отношение и есть не что иное, как закон золотого деления, потому что он как раз и формулируется обычно в виде равенства отношения целого к большему с отношением большего к меньшему. Однако не надо соблазняться видимой точностью математической формулы. Мы занимаемся тут не математикой, но диалектикой, и отношения величин тут гораздо сложнее, чем в математике. Что мы получили в (3)? Одно из двух: или это — выражение самотождественного различия целого с частями, и тогда это еще не есть закон золотого деления; или это — закон золотого деления, но тогда в этой формуле содержатся и еще некоторые моменты помимо момента самотождественного различия. Так как до сих пор мы говорили только о различии и тождестве, то будем пока отношение (3) читать так: *отношение целого к своим частям везде тождественно и везде различно*, или: *отношение целого к частям есть самотождественное различие*.

5. Вдумаемся теперь еще раз в закон золотого деле-

ния и спросим себя: чего нам не хватает? Мы определили отношение большей части к целому и меньшей части к целому. Что нам еще надо? Нам нужен, несомненно, *переход* от целого к частям, и притом *постепенный* переход. До сих пор мы только сравнивали статически стоящие друг против друга целое и его части, устанавливая отношения тождества или различия. Но надо, чтобы мы *прошли* по пространству целого и зафиксировали бы этот переход в специальной формуле.

Не только одна пара категорий — различие и тождество — нашла свое выражение в законе золотого деления. Именно, раз мы переходим от *ц* к *б*, а от *б* к *м*, то тут мы невольно соблюдаем некую *постепенность*, некое *движение*. Переходя от *б* к *м*, а затем от *ц* опять все к тому же *м*, мы, конечно, давали бы некую *статическую* формулу, в которой не было бы момента подлинного передвижения по пространству целого. Но именно формула (3) выражает и движение, а как такая, следовательно, и *покой*, ибо тут дается определенно положенное движение, дан *переход* и — остановка. Однако мы *уже* знаем, что эйдос есть единство не четырех, а пяти категорий, и потому *эйдос* золотого деления есть не что иное, как все та же единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как выражение алогических стихий времени, пространства или любой материальности. В *тождестве* и *различии* мы установили отношение между целым и частями и увидели, что это отношение, при всем различии частей, везде одинаковое; в *движении* и *покое* мы установили переход от целого к большей, от большей к меньшей, от меньшей еще к более малой части и т. д.; в *подвижном покое самотождественного различия* мы устанавливаем одинаковость отношения целого к части и частей между собою при всяких переходах по пространству целого, т. е. некое подвижное равновесие целого с частью; наконец, в *единичности* мы закрепляем определенную комбинацию частей и определенную фигуру их отношения между собою и к целому, ибо ведь переходить от целого к частям можно было на тысячу ладов. Отсюда подлинный *феноменолого-диалектический смысл* закона золотого деления и его разгадка заключается в том, что он *есть принцип выражения смысла в аспекте его единичности подвижного покоя самотождественного различия*. Диалектика закона золотого деления есть диалектика категорий тождества и различия, которые, будучи

перенесены в сферу алогического материала (пространственных наличий, звуков) в своем подвижном равновесии, специфическим образом организуют этот материал, так что в результате всего этот материал должен своими слепыми материальными средствами воплотить и выразить целиком это подвижно-равновесное самотождественное различие. Таким образом, формула (3), если брать ее буквально, выражает не только тождество и различие, но и постепенность перехода.

6. Чтобы не впасть в ошибку, необходимо помнить, что формулы (1), (2), (3) имеют не просто математический смысл, вернее, не просто арифметический смысл. Надо помнить, что арифметика оперирует не с чистыми числами в полном смысле этого слова, но с *количествами*. Даже когда арифметика говорит об отвлеченных числах, все равно она их рассматривает главным образом с точки зрения их счетности, сосчитанности. Мы же, говоря о *ц, б, м,* имеем в виду как раз не абсолютные количества, но ту *идею порядка*, которая эти количества превращает в некие числовые, смысловые фигурности. Равенство (1) поэтому мы читаем так: тождество — везде в выражении одинаково присутствует, или: *целое равно своей части*. А равенство (2) так: различие везде одинаково присутствует в выражении, или: *целое не равно своей части*. Сравнивая эти два положения, мы можем поступить двояко — или говорить о различии тождественного, или о тождестве различного (что, конечно, есть одно и то же). Если мы говорим о различии тождественного, то, поскольку под тождеством мы понимаем не просто количественное тождество в абсолютном смысле, но именно тождественность повсеместного присутствия целого, тождественность отношения целого к части,— мы должны это отношение приравнять к отношению заведомо различествующих частей между собою. Если же мы будем говорить о тождестве различного, то, взявши отношение заведомо различных частей, мы должны *то же самое* отношение находить и во всех других частях. Чисто количественно формулу (3) нельзя понимать уже по одному тому, что и отношение $\frac{a}{a-b} = \frac{a-b}{b}$ (где a есть целое, а b — меньшая часть), взятое само по себе, чисто количественно, также не есть закон золотого деления, а последний предполагает *выражение* этой формулы, т. е. при-

влечение материала, а не только чисто количественные операции.

Самым главным является во всем этом рассуждении то, что в законе золотого деления *материальными* средствами *выражается* смысл. В самом деле, как можно было бы *материально*, физически, т. е. в звуках и вообще величинах, выразить тождество отношения целого к части? Только так, чтобы *физически* же это отношение оставалось везде одинаковым, несмотря на различие величин. И вот мы видим, что при переходе от целого к одной части, меньшей, чем целое, образуется определенное отношение; при переходе от этой части к другой, меньшей, чем первая, полученное отношение ⟨остается⟩ *тем же самым*; при переходе к еще меньшей части — отношение опять то же и т. д. Это и значит, что мы *физически* и выразили самотождественное различие равновесно подвижного смысла. Итак, вот разгадка закона золотого деления. Это есть 1) единое, т. е. целостное, выражение 2) чистого смысла (или числа) 3) в аспекте подвижного покоя самотождественного различия. Только диалектически и можно разгадать этот универсальный и таинственный закон художественной формы, не прибегая ни к каким ни физическим, ни метафизическим теориям.

7. Можно из сферы смысла взять специально *подвижной покой* и выразить и его как таковой. Когда *выражается* подвижной покой смысла — возникает особое, совершенно специфическое строение музыкальной формы. Зададимся вопросом: как можно было бы выразить чисто смысловой подвижной покой чисто материальными, физическими, т. е. с точки зрения данного смысла совершенно алогическими, средствами? Какие физические элементы для этого оказываются необходимыми?

Чтобы решить этот вопрос, вспомним, что значит движение в музыке. Если я буду несколько раз подряд повторять один и тот же интервал, я буду тем самым стоять на месте и не двигаться. Чтобы двинуться с места, я должен, при наличии уже имеющегося музыкального элемента, напр. интервала, целой фразы и т. д. и т. д., дать нечто *иное* в сравнении с этим элементом; я должен нечто изменить в уже имеющемся музыкальном моменте. Движение в музыке имеет место тогда, когда наряду с элементом a есть еще элемент b, не сходный с a, хотя и сравниваемый с ним, поскольку оба они движутся в одном и том же на-

правлении. Проигравши одну какую-нибудь тему и тут же, непосредственно за ней, проигравши другую тему, я *выражаю*, насколько и как я музыкально движусь, я выражаю музыкальное движение. Но что теперь дает в музыкальном выражении смысловой *покой*? Как выражается смысловой покой в музыке? Физически его можно выразить только так, что мы *как-то вернемся к исходному пункту, как бы описавши окружность*. Если мы возьмем пространство, то подвижной покой в нем всецело выразится в виде круга. Сколько бы мы ни двигались по кругу и сколько бы раз ни проходили по его окружности, мы, в сущности, остаемся на том же самом месте и, вращаясь вокруг неподвижного центра, в своем движении остаемся в тех же самых границах, не выходим за пределы окружности. Этому пространственному подвижному покою соответствует в музыке, как мы сказали, возвращение того или иного музыкального элемента к исходной точке. Пусть мы имеем, напр., тему *a*. Чтобы быть в движении, она должна видоизмениться в тему *b*. Но чтобы в своем движении быть неподвижной, она должна снова прийти к теме *a*. То же самое должно относиться к количеству тактов, к ритмическим построениям и т. д. Все это я обозначаю общим именем «музыкального элемента». Итак, схема *abba* есть схема выражения чисто смыслового подвижного покоя, без специальной выраженности самотождественного различия. Особенный интерес это получает при той новой точке зрения на целое и элементы, к которой мы сейчас переходим.

2

До сих пор мы говорили о целом постольку, поскольку это надо было для суждения о переходе одного элемента целого к другому. Однако можно иметь в виду целое как такое в составе и совокупности всех его частей, не ограничиваясь специально рассмотрением перехода от одного элемента к другому. Тут получается та замечательная концепция музыкальной формы, которой в настоящее время может одинаково гордиться и диалектика, и эмпирическая наука о музыке. Рассмотрим участие всех основных категорий, конструирующих смысл, по порядку.

1. Смысл есть 1) *различие*, и музыкальная форма есть выражение этого различия. Выражая смысловое различие пространственными средствами, мы получаем по крайней

мере *две* различные точки, т. е., другими словами, *линию*. Выражая смысловое различие музыкально-временными средствами, мы получаем, очевидно, по крайней мере *два* различных музыкальных элемента, напр. два звука, два интервала, два такта, две темы, две тональности и т. д.

2. Смысл есть 2) *тождество*, и музыкальная форма есть выражение этого тождества. Если бы мы захотели эту категорию выразить *пространственно*, мы должны были бы выразить то, что упомянутая выше линия, воплощающая категорию различия, тождественна себе самой. Как это сделать? Сделать это можно было бы только так, чтобы выбрать какую-нибудь *третью* точку и установить тождественное отношение нашей линии к этой третьей точке. Это значило бы, что мы опускаем на данную линию из третьей точки перпендикуляр. Другими словами, тождество и различие, самотождественное различие выражается в пространстве как *координаты*, и прежде всего как прямоугольные координаты. Самотождественное различие создает возможность внутри смысловой сферы отличать одно от другого и сравнивать одно с другим, т. е., попросту, ориентироваться в сфере смысла. То же самое делают координаты в пространстве. Что же теперь соответствует пространственным координатам в музыке? Как выражается самотождественное различие в музыке? Мы уже получили два разных элемента. Теперь надо показать, что они остаются самотождественными, т. е. отношение между ними всегда одно и то же, несмотря ни на какие изменения их самих. Выразить физически-музыкально это можно только так, что эти два элемента мы *повторим в новой обстановке*. Так, имея тему, мы можем дать вариации на эту тему. Это будет значить, что мы выразили в музыке самотождественное различие, так как вариация, во-первых, есть то же, что и заданная тема, а во-вторых, она, конечно, и нечто новое. Имея интервал в одном регистре, мы можем повторить его в другом регистре; имея музыкальную фразу (состоящую, стало быть, уже не из двух, а из большего числа элементов), занимающую определенное число тактов, мы можем повторить эту фразу в другой тональности, сохранивши ее мелодическую структуру и количество тактов и т. д. и т. д. Везде здесь будет выражаться самотождественное различие. Другими словами, самотождественное различие выражается в музыкально-временной форме при помощи принципа *кратности отражения*. Кратное от-

ражение тех или других элементов создает в музыке ту самую систему ориентаций, которая в пространстве обнаруживается как система координат. Это — то, благодаря чему в музыке можно «одно» отделять от «другого» и «одно» сравнивать с «иным». Стоит вслушаться в любую пьесу, даже самую незначительную народную песню, чтобы сразу же заметить целую систему различных повторений и отражений. Без этого нет музыкального произведения и нет законченности его формы.

3. Смысл есть, далее, 3) *движение*, и музыкальная форма есть выражение во времени смысловой категории движения. Мы знаем, что выражением движения в пространстве была бы дуга, а выражением подвижного покоя — круг. Что соответствует этому в музыке? Необходимо представить себе, что данный элемент *непрерывно изменяется* в другой. Говоря о выражении различия, мы уже сказали, что необходимо иметь такой начальный элемент, в виде ли темы, в виде ли того или иного тактового построения, в виде ли, наконец, просто интервала. Движение начнется тотчас же, когда мы станем изменять этот элемент, непрерывно переходя от первоначального к измененному. Так, пусть мы имеем интервалы do-re и re-mi. Движение выразится тотчас же, как мы только продолжим переход от mi к fa, потому что mi-fa есть полутон, в то время как do-re и re-mi суть целые тоны. Имея какое-нибудь тактовое построение, мы должны перейти к такому новому музыкальному содержанию, которое бы потребовало иного количества тактов. Этим мы выразим движение в музыке.

4. Но далее, смысл есть 4) *покой*, и музыкальная форма есть временное выражение смыслового покоя. В пространстве подвижной покой создает окружность. В музыке подвижной покой создается при помощи принципа *возвращения к исходному пункту*. Это — общий принцип для неисчислимого количества отдельных музыкальных построений. Вернуться к исходному пункту — это значит, говоря вообще, достигнуть намеченной цели. Когда начинается пьеса, она ставит себе как бы некий вопрос, задается какою-то целью. Развитие пьесы должно показать, как этот вопрос решается и как эта цель достигается. Но так как никаких ответов и никаких достижений не может быть помимо и вне самого музыкального произведения, то оно — само для себя и вопрос и ответ, и поставление цели и достижение ее. Другими словами, оно — тот самый «круг»,

движение по которому не выходит из его пределов и потому как бы покоится; оно — тот шар, который хотя и движется, но в то же время и покоится, т. е. вращается в себе. Это «вращение в себе», «пребывание на месте», подвижной покой музыкального произведения выражается в том, что после перехода первого элемента в измененный этот измененный элемент должен опять как-то прийти в состояние неизменности. Обогатившись новым содержанием, первоначальный элемент обретает самого себя в новой сфере; и как только после пережитых судеб он вновь находит себя,— произведение кончено и «круг» музыкальных судеб завершен. Отсюда, между прочим, разгадка и диалектического смысла всякой *симметрии*, в которой, напр., содержится равнозначность правой и левой стороны, равновесие одной и другой тяжести и т. д. *Равновесие* и есть это пространственно-временное выражение категории подвижного покоя.

5. Наконец, смысл есть нечто 5) *одно*, и музыкальная форма есть выражение смысловой единичности. Это значит, что как принцип кратного отражения, так и принцип равновесия подчиняются некоему единому заданию, которое и руководит конкретным проведением этих принципов. Это есть та *ось симметрии*, та невидимая *точка*, которая незримо управляет всем произведением и в отношении к которой ориентирована любая мельчайшая его часть.

6. Итак, если то идеальное число, которое выражается в музыке, мы определяем как единичность подвижного покоя самотождественного различия, то *выражение* этого числа в музыке дает *неделимую индивидуальность равновесия кратных отражений*. Это — диалектически необходимый момент в музыкальной форме, поскольку последняя есть выражение чистого числа. Отсюда, раз число есть, по нашим исследованиям, то первичное, что лежит в основе музыки,— мы должны и при анализе музыкального произведения уметь прежде всего снимать с него эту числовую фигурность, эту характерную для данной пьесы индивидуальность равновесия кратных отражений.

7 [29*]. Заметим, что в простейшей форме эти пять категорий, входящих в структуру числа, даны в том, что в теории музыки называется *тональностью*. Тональность ведь и представляет собою форму сочетания интервалов, в которой дается два одинаковых интервала и один новый, причем эта система повторяется. Тут налицо все наши пять

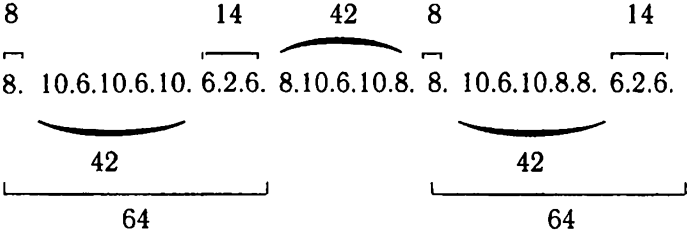
категорий. Если взять до мажор, то наличие re наряду с начальным do — выражает категорию смыслового различия; повторение интервала do-re и, след., получение тона mi — выражает смысловую категорию тождества; повышение mi на полутон (новый интервал) и, след., получение тона fa — выражает категорию смыслового движения; повторение этого тетрахорда и получение остальных тонов гаммы создает категорию *покоя*, возвращение к тону do, хотя, как сказано, уже в новой обстановке и с обогащенным содержанием; наконец, полученный звукоряд есть нечто индивидуальное, не похожее на другой звукоряд, данный, напр., в новом регистре или вообще в новой обстановке с новым взаимоотношением тонов, и этим выражается здесь категория единичности. Тональность или, вернее, гамма и есть, таким образом, простейшее временное выражение идеально-фигурного числа как единичности подвижного покоя самотождественного различия. Тональность — звучащее число в полноте составляющих его пяти категорий.

8. Однако это слишком уже простая форма выражения идеального числа. Можно брать не просто тоны, а целые фразы, такты. И в них мы также должны уметь находить индивидуальность равновесия кратных [30*] отражений. Но тут я умолкаю, и слово должно принадлежать профессору Г. Э. Конюсу, который дал великолепную теорию музыкального анализа, приводя как раз к законам равновесия кратных отражений и пользуясь исключительно эмпирическим, вычислительным и сравнительным методом, без помощи диалектики и философии. Мне кажется, тут одинаково могут праздновать победу и диалектическая философия, и эмпирическая эстетика, наконец-то любезно подающие друг другу руки после долгих лет взаимной вражды и блуждания по темным и непроходимым закоулкам.

Эмпирическая эстетика здесь есть подлинно эмпирическая эстетика, ибо занимается не физикой, физиологией, биологией, психологией и прочими науками, не имеющими никакого отношения к реально слышимому феномену музыки, но изучает исключительно только саму музыку независимо ни от чего прочего. И диалектика тут есть подлинно диалектика, ибо занимается только логическим конструированием чистых понятий независимо ни от каких физических, психологических, метафизических и вообще натуралистических предрассудков. Диалектика и эстетика, отбросивши всякую метафизическую рознь, сходятся тут

на деловом анализе: эстетика констатирует музыкальные факты, диалектика дает их логический анализ. И я счастлив, что мои скромные выводы получают столь огромное и величайшее подкрепление, как теория Г. Э. Конюса, работавшего над музыкой, не в пример мне, целую жизнь и, не в пример мне, столь тонко и всесторонне владеющего музыкальным материалом.

Труды Г. Э. Конюса еще не опубликованы (первым извещением о них является заметка в «Музыкальной культуре», М., 1924, № 1, под названием: «Метро-тектоническое разрешение проблемы музыкальной формы»). Однако музыкальная Москва хорошо знакома с его теорией по его многочисленным докладам и выступлениям. О ней необходимо говорить отдельно, не в этом кратком изложении, преследующем лишь логические цели. Для тех, кто не знаком с теорией Г. Э. Конюса, я только приведу один пример из сотен пьес, проанализированных им в течение многих лет. Это — анализ антракта d-moll из «Кармен» Бизе (цифры обозначают количество тактов).



Когда просматриваешь десятки и сотни пьес, проанализированных по системе Г. Э. Конюса, невольно поражаешься универсальностью и красотой числового строения музыкальной формы. Тут ясно видно архитектурное строение, выливающееся из глубины творческого сознания художника, бессознательно подчиняющегося вечным законам диалектики чисел. Глубина и тайна творчества зацветает точеным символом — фигурных чисел. Понять красоту и логическую необходимость этого фигурного числового символа способна только диалектика [32].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Под «абсолютной», или «чистой», музыкой я понимаю музыку, лишенную всяких зрительных, словесных и пр. не-музыкальных образов. Чистая музыка — та, которая не содержит в себе никакой посторонней «программы» и есть только чистая звучность. Под феноменологией я понимаю рассмотрение предмета в его существенности, когда эти существенные черты дают некую определенную структуру. Феноменология всегда эмпирична, потому что она предполагает факты и их наблюдение, хотя сама она говорит не о фактах как таковых, но об их смысловой *структуре*. Смешивать феноменологию с метафизикой могут только те, для кого вообще не существует различия между существенным и не-существенным. Если такое различие вообще есть, то никто не имеет права запретить мне изучать в фактах не все что попало, а только существенные их стороны. Смешивать, далее, феноменологию с кантианством, старым и новым, могут только те, кто не понимает разницы между отвлеченно данной проблемой и законом, категорией, с одной стороны, и наглядно осязаемой смысловой структурой предмета — с другой. Кантианство есть теория, феноменология же ничего общего не имеет ни с какой теорией, а только описывает предмет в его существенной структуре. Она есть не теория, а просто вйдение и зрение предмета. Поэтому я заранее отклоняю всякие обвинения меня в отвлеченной метафизике и абстрактном идеализме. Внимательный читатель увидит, что при всяком удобном случае я стараюсь отгородиться от этих вырожденческих теорий, к которым я никогда не был близок. Существует реальная действительность и ее неумолимые факты, события того или иного, часто весьма неожиданного, типа или масштаба. И больше ничего не существует.

[2] Относительно метода диалектики и феноменологии я высказываюсь более подробно — в «Античном космосе и современной науке». М., 1927, 13—21, 251—257, 260—261, 263—265, 269—275; также — в «Философии имени». М., 1927, § 23 и 25, и в «Диалектике художественной формы». М., 1927, примеч. 1. Повторять тут вновь все эти методологические проблемы — не стоит, так как и без меня значительная часть нынешней феноменологии и диалектики состоит из одних предварительных методологических рассуждений. В этом отношении моя книга хочет дать минимум

методологии и максимум реального приложения методов. Что касается феноменологии специально музыки, то можно сказать, что эта область до сих пор почти не затрогивалась. Наиболее разработанной до сих пор все еще остается феноменология мысли и, отчасти, слова. «Чувства», «аффекты» и пр.— почти не затронуты феноменологией. Отдельные науки, а также и искусство — пока почти вне феноменологического рассмотрения. Единственно, на что я мог бы положительно указать, да и то лишь в смысле намерения, но никак не достижения,— это работа Второго конгресса по эстетике и общему искусствознанию в октябре 1924 г. в Берлине, где кроме общего, весьма ясного и четкого реферата *M. Geiger'a* о «феноменологической эстетике» мы имеем интересное сообщение *H. Mersmann'a* «Zur Phänomenologie der Musik» (Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissenschaft. XIX Bd., H. 1—4. Bericht конгресса. Stutt., 1925, 372—388) с прениями. Назвать построение Мерсмана феноменологическим я бы не решился (см. ниже, примеч. 28), но похвально во всяком случае старание приблизить музыку к феноменологическому исследователю. Что же касается *диалектики*, то диалектику музыки со времен Шеллинга и Гегеля, кажется, совершенно никто не разрабатывал, потому что даже Фр. Т. Фишер, прославившийся своим диалектическим схематизмом, в учении о музыке оказывается часто весьма расплывчатым (о старой диалектике музыки см. ниже, примеч. 29). Таким образом, я впервые после целого столетия предлагаю рассматривать музыку диалектически и впервые даю (в третьем очерке) связную диалектическую систематику музыкально-теоретических построений.

[3] Как сказано в предисловии, весь этот очерк был написан еще в 1920—1921 гг., и потому многое я впоследствии излагал иначе. В настоящем пункте следует отметить, что общую характеристику музыки я даю несколько в ином роде во втором очерке и еще иначе — в третьем очерке. Неизменной, однако, остается одна общая мысль, что музыка отличается от прочих искусств не своей художественной формой (которая, напр., в ритме или метре может вполне совпадать с поэтической формой), но исключительно только эйдетической предметностью, а именно что предметность эта остается исключительно *алогически-становящейся*. Здесь, в очерке 1920—1921 гг., я, вполне сознавая всю анти-психологистическую и анти-метафизическую сущность музыки и намеренно становясь на точку зрения формально-логического натурализма, изображал это алогическое становление как coincidentia oppositorum, потому что алогическое становление есть действительно сплошность и неразличимость всего во всем. К этой характеристике я прибавил слова «данное как длительное настоящее», что вполне понятно, так как простая коинциденция еще ничего не говорит о *становлении*. Употреблял я тогда также выражения «хаос», «хаокосмос» и др. Не имея ничего против этой терминологии принципиально и теперь, я, как это видно будет из

последующих очерков, употребляю теперь более абстрактные и — надеюсь — более точные термины.

[4] Дистинкцию схемы, морфе, эйдоса и пр. см. в моей книге «Философия имени», § 15. Мое утверждение, что музыка не содержит в себе ни схемного, ни морфного, ни вообще любого оформления, относится, конечно, к музыкальной *предметности*, а не к форме выражения последней. Музыка как выражение есть, конечно, прежде всего искусство, а стало быть, ей свойственна в этом смысле и схема, и морфе, и прочие оформления. Однако это — форма именно бесформенного.

[5] Шопенгауэр для меня был также только данью времени, запоздавшей даже и для 1920 г. Теперь я меньше всего стал бы исходить из учения о законе основания Шопенгауэра, заимствованного мною тогда из его «Четвероякого корня достаточного основания». Но теперь мне вообще чужда такая постановка вопроса, которая исходит из каких-нибудь формально-логических различений и из какой-нибудь «таблицы категорий». Что же касается отвлеченно-логической системы музыкальных основоположений, то ее я теперь могу получить только из *диалектической* системы категорий,— примерно так, как это делается у меня в третьем очерке (§ 12—14), написанном мною в 1925 г. Впрочем, теперь и это для меня старовато.

[6] Сравнительная характеристика эйдоса и логоса дана мною в «Философии имени», § 17.

[7] Я был премного удивлен, когда ознакомился с трудом Кассирера, дошедшим до меня только в 1926 г., летом: Philosophie der symbolischen Formen. I. Berl., 1923, II, 1925. Дело в том, что Кассирер здесь занимает совершенно ту же самую позицию в отношении мифа, что и я в отношении музыки. Именно, Кассирер задается во втором томе целью перевести основные категории математического естествознания на категории мифа и делает это как раз при помощи принципа «Konkreszenz oder Koinzidenz der Relationsglieder» [31*], применяемого к категориям «количества», «качества», «субстанций» и пр. (83 слл.). Здесь не место подробнее излагать систему Кассирера, но это совпадение поразительно. Что я работал независимо от Кассирера, видно из того, что книга Кассирера (второй том) вышла только в 1925 г., в то время как я докладывал свои музыкальные «основоположения» в Госуд⟨арственном⟩ инстит⟨уте⟩ музык⟨альной⟩ науки еще 24 декабря 1921 г. в присутствии К. Р. Эйгеса, С. Л. Франка, Е. А. Мальцевой, С. Н. Беляевой-Экземплярской, В. М. Лосевой-Соколовой и др., а в докладе 25 декабря 1922 г. там же давал эту же дедукцию основоположений в расширенном и дополненном виде, не говоря о длинном ряде более мелких докладов, сообщений и лекций, читавшихся мною в различных учебных заведениях, обществах, кружках и собраниях.

[8] В данном месте исследования еще не ясно, почему я говорю здесь о числах. Об этом подробнее я говорю в третьем очерке.

Тут важно отметить только то, что в музыке как-то совмещаются указанные две стихии, а о специфическом характере логического, участвующего в музыке, именно как о числе, можно пока и не говорить.

[9] Неполнота перевода всего этого текста, зависящая не от меня, является причиной того, что здесь не вполне ясна мифология, рождающаяся из музыки. Но уже и из приведенных отрывков ясен самый путь рождения этого мифа. Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в соответствующем мифе, причем — не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе. Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа совершенно точно и определенно, хотя, быть может, это и трудно сделать, а композиторы часто создают миф, т. е. понимают свою музыку отнюдь не адекватно подлинной сущности этой музыки. Музыка, построенная на затяжных ритмах, на больших ritardando, на мягкой динамике и т. д., не может, напр., создать миф, где было бы сильное движение, героические усилия, победа или напряжение. Тембр, тональность или атональность, темп, характер мелодического и гармонического построения и т. д. дают весьма прочное основание для мифа; и критик, умеющий войти в музыку и обладающий необходимым для этого минимумом художественного понимания, всегда сумеет если не выявить самый миф данного произведения, то во всяком случае наметить его общие контуры. Автор приведенных отрывков пытался дать миф, общий для всякой музыки, хотя это и не удалось ему сделать вполне, так как слишком заметна в нем склонность к определенной линии — Бетховен, Вагнер, Лист, Скрябин. Все это, однако, должно явиться только образцом. Полноту мифологического понимания музыки я счел необходимым противопоставить абстрактно-логическому пониманию, которому посвящен этот очерк. Только наличие резкого опытно-мифологического понимания и может стать базой для логических абстракций. Это же относится и к дальнейшим — уже диалектическим — конструкциям.

[10] Подробнее об этом — в «Античн. косм.», гл. 4—5.

[11] В дальнейшем излагается ряд диалектических конструкций по Plat. Soph. 254 слл. Подробно о диалектике пяти основных категорий эйдоса см. в моей книге «Античный космос и современная наука», 59—73, 295—300.

[12] Категории интеллигенции более подробно вскрыты в моей книге «Диалектика художественной формы», § 3; о взаимоотношении проблем чувства и выражения — там же, § 4.

[13] Вопросом о спецификуме художественного я занимаюсь в «Диалектике художественной формы», § 11.

[14] В этом отношении никогда не будет забыта в науке та заслуга, которая принадлежит современной «теории относительности». Совершенно не важно, может ли удаться или не может удаться какой-то там опыт Майкельсона. «Теория относительно-

сти» совершенно неопровержима физически, раз она есть прежде всего чисто математическая теория и чисто логическая необходимость. Физически можно опровергнуть только физические же факты и теории. Поэтому в лучшем случае будет доказано, что известное нам мировое пространство — абсолютно однородно. Но ведь это будет утверждением некоторого *факта*, а факты — текучи и изменяемы по самой своей природе. Откуда я знаю, что завтра я не попаду со всей Солнечной системой в зону неоднородного пространства? Откуда я знаю, что пространство и время сами по себе будут вечно неизменной величиной, и почему я вдруг должен принять вероучение этого нового Абсолюта? Принцип относительности хорош тем, что он до конца уничтожает веру в эти Абсолюты-страшилища — бесконечное однородное время и бесконечное однородное пространство. Ньютонианство — это нисколько не наука, но — догмат, мифологическую природу которого я раскрыл в своей «Философии имени» (с. 215—217). Если же надо верить во что бы то ни стало в какие-нибудь Абсолюты, то каждый ведь знает, что есть Абсолюты поинтереснее мертвой тьмы бесконечного и безразличного холода ньютонианского «однородного» пространства. Однородно ведь всегда то, что серо, слабо, не-индивидуально, не-живо, сонно и вяло. Ньютонианская механика — принципиальная социал-демократия в науке, живущая парламентом, большинством голосов и уравнительными «свободами». Раз время не есть движение (как доказано в тексте), то движение во времени само по себе совершенно относительно (а физики ведь обычно и не отличают время от движения); что же касается самого времени (без приложения к движению), чистого времени, то оно получает в такой концепции чрезвычайно напряженную и жизненно-трепещущую форму, диалектическую сущность которой я вскрываю ниже, в § 9 этого (третьего) очерка. Диалектическая необходимость относительности пространства и времени показана мною в «Античн. косм.» (с. 208—212, русская литература о принципе относительности — с. 409—411).

[15] Таким образом, в вопросе о природе времени должен быть отброшен как чистый бергсонизм, так и наивности физиков, механиков и пр. позитивных эмпириков. Вернее, то и другое должно найти свое место под главенством третьего, уже существенно смыслового принципа. Психолог хочет видеть время изнутри; математический физик видит его внешне. Но тот и другой должен представлять видимое им как *символы*. «До тех пор пока это не сделано,— пишет *Э. Кассирер*,— не может быть достигнуто истинно философское понимание, понимание целого, но лишь гипостазируется в качестве целого определенный частичный опыт. С точки зрения математической физики грозит полное уничтожение всего содержания непосредственных качеств, не только различий ощущения, но также различий сознаваемой пространственности и временности; для метафизического психолога, обратно, все действительное растворяется в этом непосредствен-

ном, тогда как всякое непосредственное знание в понятиях удерживает лишь ценность произвольных, созданных для целей нашего действования условностей. Но оба взгляда в своей абсолютности представляются скорее как обеднение полного содержания бытия, т. е. полной совокупности форм познания «я» и мира. Если математик и математический физик рискуют непосредственным отождествлением действительного мира с миром своих мер, то метафизическое рассмотрение, пытаясь ограничить математику практическими целями, утрачивает понимание ее чистейшего и глубочайшего идеального содержания» («Теория относительности Эйнштейна», пер. Е. Л. Берловича и И. Я. Колубовского. Петроград, 1922, 136).

[16] Замечательным рассуждением на эти темы является Plot. III 7, 11 (переведено мною в «Античн. косм.», 305—306), а также III 7, 12—13 (конспект этих глав — там же, 360—362).

[17] Для критики ложных учений о числе очень важен трактат *Плотина* «О числах» (VI 6). Этот невероятный по трудности понимания и перевода трактат, заслуживший почти единодушную оценку со стороны исследователей в смысле фантастики и абракадабры, представляет собою замечательный образец диалектического учения о числе. И переводчики и комментаторы большею частью обходят этот трактат молчанием. Так как в ближайшее время выходит полностью мой перевод этого трактата и комментарии к нему, то здесь ограничусь только двумя критическими главами из него, 12-й и 13-й, опуская к тому же и комментарий. Напомню, что в целях большей ясности и удобочитаемости труднейших текстов Плотина я даю их в интерпретирующих переводах (о сущности которых сказано мною в «Античн. косм.», 455—456). Прямые скобки содержат мой комментарий и поясняющие добавления.

VI 6, 12. «(Разбор возражений против ипостасийности единого и числа).

1. Могут [32*] сказать, что единое и монада не имеют ипостасийного бытия потому, что нет никакого единого, кроме индивидуально-данного (τὶ ἕν), представляющего собою определенную аффекцию (πάθημά τι) души в отношении каждого сущего. a) Но тогда ничто не мешает, во-первых, и сущее считать всякий раз, когда заходит о нем речь, аффекцией души и [на деле, значит,] ничем. Если полагают бытие сущего на том основании, что оно раздражает и действует, вызывает в отношении сущего образное представление [в душе], то и в отношении единого мы видим душу и раздражающейся, и получающей представление. [И таким образом, и сущее и единое с точки зрения аффицирования души есть одно и то же.] b) [Но если это так, то], во-вторых, следует задать вопрос: что же, *сама*-то аффекция и мысль души есть нечто единое или многое? 1. Всякий раз, как мы говорим, что это не есть единое,— единство это [или, вернее, мысль о нем] мы получаем не из самой вещи, потому что мы [тут как

раз] говорим, что в [вещах и, стало быть, в] ней нет этого единства, [что оно — всецело результат аффекции]. 2. Но [это и значит, что мы уже] обладаем единством и что в душе оно налично без индивидуально-данного единства. [Об отдельном, индивидуальном предмете говорит только аффекция; но если мы станем сравнивать аффекции между собой, то увидим, что и каждая из них едина и все они объяты одним единством, которое тем самым уже выше индивидуально-данной единичности аффекции, не говоря уже об аффицирующей вещи.]

2. [Скажут]: мы обладаем единством при помощи обладания неким мышлением и неким отображением внешних [вещей], подобно тому как [и вообще мы обладаем] мыслительным представлением (ἐννόημα) вещи на основании ее восприятия (ἐκ). a) Однако те, которые полагают эйдос чисел и единого в качестве одного из так называемых у этих [философов] «представлений в мысли» (ἐννοήματα), [должны] утвердить и соответствующие ипостасийные аналогоны (ὑποστάσεις), если, конечно, вообще что-нибудь из них существует в ипостасийном бытии, о чем будет с ними разговор в свое время. [Ибо не может быть *только* субъективно-психического акта — без осмысляющего умного эйдоса.] b) Но [как раз этого они и] не [могут сделать], если они утверждают, что понятие [числа и единого] таково, что аффекция, или мысль, [впервые] появляется в нас как результат [аффицирования нас] со стороны вещей наподобие понятий «этого», [или непосредственной данности], или «нечто», [индивидуальной данности], и также «толпы», «праздника», «войска», [вообще] «множества» [и прочих совокупностей]. 1. [Они утверждают, что] как множество вещей есть ничто, если отделить [самые] вещи, называемые [в данном случае] многими, и как ничто есть праздник, если отделить [из этого понятия] собранных определенным образом и ликующих пред священными действиями людей,— так ничто есть и единое, если мы, называя его единым, мыслим его как только некое [неопределенное] единое, удаленное [от соприкосновения] со [всем] прочим. 2. [В качестве иллюстрации не-ипостасийности] они приводят много и других подобных [понятий], каковы, напр., понятия «направо», «сверху» и противоположные им. [Они спрашивают]: что можно найти ипостасийного в «правом» или в том, что одна вещь здесь, другая там, стоит или сидит. И также относительно понятия «наверху» дело обстоит, конечно, не иначе: оно есть скорее соответствующее положение и находится в определенном месте вселенной, что мы и называем «верхом», другое [по той же причине] называется «низом».

3. На все эти аргументы нужно прежде всего возразить, очевидно, то, что *некая ипостасийность находится* [*также и*] *в каждом из высказанных понятий*, [несмотря на их чувственную случайность и вещную очевидность]; только она не одинакова везде, ни в сравнении одного из них с другим, ни в сравнении всех их

с единым. Однако следует войти в анализ каждого из очерченных аргументов в отдельности».

VI 6, 13. «(Продолжение разбора аргументов против ипостасийности единого и числа).

1. a) Учение о том, что мышление об едином произошло благодаря [воздействию] субстрата [на человека], в то время как субстратом является также [все тот же] человек, пребывающий в сфере [только] ощущаемого, или какое-нибудь другое живое существо, или даже [неодушевленный] камень,— неразумно, потому что появившееся [в качестве субстрата постоянно] есть одно, а единое — [совсем] другое и нетождественное [с этим, так что тут не может быть никакого отождествления]. b) К тому же и разум (διάνοια) [в таком случае] не мог бы предицировать единое относительно вне-человеческой сферы, [т. е. относительно того, что не аффицирует человеческую чувственность].

2. Далее, [во-вторых], как в отношении к правой стороне и пр. моментам разум [человеческий] говорит «здесь», не впустую приводясь [к некоей аффекции], но [на самом деле] видя отличное [от прежнего] положение [вещи], так и об едином он говорит на основании некоего [фактического] видения [вещей] и, значит, a) говорит об едином не как о пустой аффекции и не без основания и, [кроме того], b) не потому что [тут налично] только это и не другое, так как в этом самом выражении «и не другое» он говорит [только] о другом как об едином; c) затем, [не надо забывать, что все] «иное» и «другое» [по смыслу своему] есть позднейшее, чем «одно», так как, 1. не опираясь на единое, разум не может говорить ни об ином, ни о прочем, и, как только он высказывает [вообще что-нибудь] только [одно определенное], он говорит [уже] об этом «только [одном»] как об едином, 2. и, значит, [просто] единое [по смыслу] раньше «только одного», [или единственного]. d) Затем, [и сам] говорящий, [т. е. предицирующий субъект], един, прежде чем он предицирует единое о другом, и то, о чем он предицирует,— едино, прежде чем [субъект] скажет или помыслит о нем что-нибудь [единое]; 1. [предицируемое] или едино, или больше одного и множественно, и, если множественно, необходимо, чтобы ему предшествовало единство; 2. и когда разум предицирует множество, он предицирует [только] больше *одного* [момента], и, когда говорит о войске, мыслит многих и соединенных [опять-таки] в *одно* вооруженных людей; 3. и если разум [ранее наличное] множество не допускает [больше] быть множеством, то ясно, что и здесь как-то обнаруживает он [единое], или создавая единое, [уже] не имеющее [в себе] никакого множества, или сводя в единое природу многого путем четкого (ὀξέως) узрения (ἰδοῦσα) единства из сферы упорядоченной множественности (ἐκ τῆς τάξεως). 4. Стало быть, и здесь [разум] не обманывается относительно единого, как [не обманывается он] в отношении к жилищу об едином, состоящем из многих камней, не обманывается,

конечно, в большей мере относительно единого в жилище, [чем в случае с войском]. [e) Мы видим, в результате, что единое фактически созерцаемо на вещах и не есть пустая аффекция субъективной чувственности человека.]

3. [Можно считать, стало быть, установленным, что единое созерцается больше на неделимом и на непрерывном, т. е. умном. Но если это так, то] из большей [созерцаемости] единого на непрерывном и неделимом [как раз и] следует, что природа единого существует [как нечто особое], и [притом как] ипостасийная. a) В самом деле, [если бы эта природа была не ипостасийна, но была бы не-сущая, то, поскольку] «больше» [или «меньше»] не в состоянии пребывать в не-сущем, [ибо это — умные эйдосы,— и единое не могло бы наличествовать в не-сущем в виде тех или иных своих степеней]. b) Однако, подобно тому как мы, предицируя категорию существования о каждой чувственной вещи и предицируя ее также и в отношении умного мира, создаем по преимуществу эту категорию в связи с умными моментами, утверждая «больше» [или «меньше»] по преимуществу в отношении сущего, и сущее [со всеми эйдосами большего или меньшего] полагаем больше в чувственной субстанции [33*], чем в других родах [чувственного бытия], точно так же мы, видя чаще и больше всего, что единое различно по степеням и в чувственном и в умном мире, должны признать, что оно существует всеми [возможными] способами, однако [всегда] с возвращением [этих всевозможных способов] к единому. c) Как субстанция и бытие [в основе своей] есть [нечто] умное, а не чувственное, хотя чувственное участвует в умном, так и единое должно созерцаться относительно чувственного соответственно своему участию [в чувственной вещи], разум же пользуется им, однако, как умным и умно, мысля, таким образом, на основании одного, [чувственного],— другое, [умное], что он не видит [и что], следовательно, *знал* [*уже*] *заранее*. d) Если же он [в действительности] знал [это единое] раньше [чувственного аффицирования], то оно — нечто *сущее*, [и притом] тождественное с «сущим», [которое он признал за таковое], и если [знал заранее] определенную единичность, то, наоборот, называет [*теперь* ее] единой. То же и в случае двух или многих вещей.

4. a) Теперь, если без «одного», или «двух», или какого-нибудь другого числа нельзя ни помыслить что-нибудь, ни назвать, то *как же может не быть то, без чего невозможно ни мышление, ни речь?* Невозможно говорить, что *не* есть то, без чего невозможно ни мышление чего-нибудь, ни называние. Наоборот, *то, что везде необходимо для* [*смыслового*] *происхождения всякой мысли или слова,* [*необходимо*] *должно предшествовать и слову и мышлению.* Ибо [только] таким образом можно овладеть происхождением этого. b) К тому же если [необходимо иметь дело] с ипостасийным бытием каждого сущего,— ибо нет ничего сущего, что не было бы единым,— то [необходимо, чтобы

единое и все числа] были [в смысловом отношении] *раньше* сущности и *порождали* ее. c) Потому и есть [единое] — единое сущее, а не [так, что сначала] сущее, а потом [уже] единое. 1. Если мы возьмем «сущее», то в нем будет [уже] едино-множественное (ἓν πολλά). 2. В одном же «едином» [как таковом] нет «сущего», если оно в то же время не творит его, склоняя себя к порождению [нового]. [3. Стало быть, единое раньше сущего и раньше единого сущего.]

5. a) Также и понятие «этого» не есть пустое понятие, так как оно говорит о некоей обнаруживающейся ипостасийности, заменяя самое имя «этого», [т. е. оно есть энергийный эйдос, лежащий в основе самого имени], и говорит о некоей наличности (παρουσίαν), существовании (οὐσίαν) и пр. [признаках] сущего. b) Поэтому такое понятие не должно обозначать что-нибудь пустое и не есть [простая] аффекция разума, не имеющая под собой никакого объективного основания, но есть оно *некая субсистентная* вещь, [т. е. некое объективное основание для разума],— точно так же как если бы высказывалось и собственное имя вещи».

[18] См. выше, примеч. 11.

[19] Из многочисленных теорий числа, которые могут быть привлечены в параллель к моему учению, можно указать помимо античных теорий прежде всего на *Гегеля*, у которого первое отделение логики, т. н. «учение о бытии», есть не что иное, как учение о числе. Именно, «качество» переходит от безразличного «бытия» ⟨к⟩ дробимому «для-себя-бытию» (Энциклоп., § 96), а это последнее, развивая в себе «притяжение» и «отталкивание», превращается в «бытие, равнодушное к своей определенности», или в «количество» (§ 99). Но ведь «*мера* соединяет качество и количество в непосредственном единстве», так что «различие качества и количества обнаруживается в мере также непосредственным образом» (§ 108). Это значит, что «мера» в гегелевском смысле и есть не что иное, как *число* в моем смысле, т. е. такое «количество», которое внутри себя содержит определенную «качественность», или порядок, фигурность. «Мера» Гегеля есть наше умно-фигурное число. Учение *Когена*, несмотря на некоторую близость в иных отношениях к защищаемой мною конструкции, слишком отягощено формально-логическим «гипотетизмом» и «инфинитезимализмом», а также отсутствием развитого чувства различия числа с временем,— чтобы я стал привлекать его в свою защиту (*Cohen H.* Logik d. rein. Erkenntn. Berlin, 1921 [3]). Гораздо яснее и продуманнее — у *Наторпа* (*Natorp P.* D. logische Grundl. d. exakt. Wissensch. Lpz. u. Berl., 1923 [3], § 5, 6 второй и § 1—3, 13 третьей главы). Попорчены излишним «функционализмом» и построения *Э. Кассирера*, хотя в смысле критики ложных учений это большею частью прекрасные рассуждения («Познание и действительность», пер. Б. Столпнера и П. Юшкевича. СПб., 1912, 2-я глава).

Одна из лучших современных концепций числа принадлежит *С. Л. Франку*. Любопытно отметить, как одни и те же предпосылки приводят при правильном методе и к тождественным результатам. Я имею в виду исследование С. Л. Франка «Предмет знания», Петрогр., 1915. Быть может, С. Л. Франк и не анализировал этот неимоверный по трудностям трактат Плотина VI 6 (по крайней мере он не сделал на него ни одной ссылки в своем учении о числе), тем не менее ход мыслей у него — до буквальности повторяет Плотина. Разумеется, иначе и не может быть, поскольку оба философа оперируют одним и тем же материалом и одними и теми же методами. *Франк*: 1) фиксирует «это», «иное», «иное это» и «это иное, чем иное это» (338—339); 2) устраняет для числа необходимость «реальной наличности множественности предметов», которая вполне может быть заменена одним *А*, которое все равно само собой предполагает non-*А* (339—340); 3) в этом единственном *А* берет только его мыслимость, только «логическую форму «этости», haecceitas, возникающую просто в силу закона определенности», так что «числовой ряд создается не самими предметами, а лишь формой предметности, не какой-либо «этой» *вещью*, а самой категорией «этого» как такового», откуда «то, что мы называли «переходом», мы должны, следовательно, признать *созиданием ряда*» (340—341); 4) отвергает всякий психологизм и субъективизм, утверждая, что «не наше счисление образует числовой ряд, а, напротив, числовой ряд есть условие возможности счисления, как его воспроизведения в временном процессе сознавания» (341); 5) раскрывает загадку созидания «этим» «иного» и «этого иного» на почве категорий *тождества* («единство это не есть простая совместность разных или противоположных начал — «этого» и «иного»,— а есть абсолютное единство, т. е. полная взаимопроникнутость» (344)), *различия* («число есть всеединство, рассматриваемое под формой «этого»,— под формой абстрактного единства или определенности» (345)), *движения* («определенность, как «это» в отличие от «иного», как «ограниченное» на фоне безграничного, как «часть» целого, которое она не исчерпывает собою, уже подразумевает в себе момент «продолжения», то первичное «и», которое ведет к образованию числа и множественности» (346)), *покоя* («число есть отражение стихии движения в сфере покоя» (348)), *сущего* («определенность есть по существу, по самому своему понятию часть целого; поэтому всеединство под формой определенности становится целым, состоящим из *многих* частей, как бы целым, осуществляемым по частям, ибо предполагаемое частью «продолжение», выделяясь, превращается во все новые части» (347)).

Следующее рассуждение С. Л. Франка (345) вскрывает в еще более четкой форме смысл того определения числа, которое даю я: «В всеединстве [Плотиново первоединое.— *А. Л.*] как таковом мы имеем чистое единство «это инаковости», единое

слитное *ах*; но поскольку оно мыслится подчиненным закону определенности [по Плотину,— поскольку оно — единое *сущее.— А. Л.*], это единое *ах* превращается в *А*, начало «иного», становится тем, что остается в целом за вычетом этой части, т. е. *тоже* частью или *второю частью*. Нельзя мыслить «это» в *отличие* от иного, не мысля тем самым «иное» также в отличие от *«этого»*, т. е. не превращая его в самостоятельную определенность или в новое «это». Таким образом, единство «это и прочее» превращается в связь двойственности «это-и-иное», которое тем самым означает «это-и-это», т. е. «это *и* второе это». Но произведенное распространение категории «этости» и на противочлен необходимо требует, в связи с собой, и расширения категории инаковости. «Иное, как таковое, отныне стоит уже *позади* этого нового образования: «это и второе это» означает (это-и-второе это) и прочее (иное). Тем самым «это и второе это», противопоставленное «иному», становится само единством, и мы имеем не только порядковое число (первое, второе), но и количественное число *два*, которое таким же путем ведет к понятию «третьего», а на его почве к «трем и т. д.». Так выводится числовой ряд на основании вышеупомянутых категорий определения числа.

[20] Опять-таки наилучшее в современной философии творческое воспроизведение Плотиновой теории времени и числа принадлежит *С. Л. Франку*. Отвергая Наторпово логизирующее учение о взаимоотношении числа и времени (ук. соч., 348—353) и привлекая в принципиально исправленном виде учение Бергсона о времени как о чистой, творческой длительности, Франк учит так. 1) «Время есть живой поток *становления*, творчества, рождения *нового* — прямая противоположность неподвижному, готовому, сразу *данному*». 2) «С другой стороны, время есть не смена отдельных состояний, а неделимое или непрерывное целое, нечто *единое* в самой своей основе» (354). 3) Этот второй момент — единства — связан с первым — сплошности, непрерывности и взаимопроникнутости — не в силу самого времени как такового (как о том учит Бергсон), ибо «сама длительность немыслима иначе как на почве целостности» и «ей присущ не только момент становления, развития, творчества, но в такой же мере и момент постоянства, т. е. сверхвременности», так что «единство равносильно *сверхвременности*, цельности, или — что то же самое — *вечности*» (355). 4) С этой точки зрения уже оказывается невозможным противополагать Бергсонову «чистую длительность» — неподвижной вечности, как это делает сам Бергсон; вечности противоположно именно чистое *становление*, а чистая длительность есть такое становление, которое уже пропитано неподвижной вечностью (358). 5) Ясной отсюда становится и соотносительность времени и числа. a) «Ни число не предшествует времени, ни время — числу». b) «Оба совместно возникают из взаимного отражения [Плотинова парадейгма.— *А. Л.*] друг в друге исконно единых в своей основе моментов вневременности

[вечность, ум у Плотина.— *А. Л.*] и становления [иное.— *А. Л.*],— как из непреодолимого взаимного тяготения этих моментов, насильственно отторгнутых друг от друга». c) «Мысля вечность как чистую, или отрешенную, вневременность, мы неизбежно мыслим ее через посредство противопоставленного ей становления и имеем тогда вневременное бытие как ряд вечно следующих друг за другом отдельных частных содержаний — как число и множественность». d) «Мысля чистое становление, мы мыслим его через посредство противопоставлений ему вневременности и имеем его тогда как *смену* множества отдельных моментов, т. е. как время» (361). e) Поэтому время и число абсолютно несводимы одно на другое, но «суть соотносительные формы проявления произведения от всеединства и в этом смысле отличные от него самого», так что если, по Платону, время есть «подвижной образ вечности», или «движущееся в числовом порядке вечное отображение вечности, пребывающей в единстве» (Тимей 37d), то число нужно назвать «неподвижным образом становления» (362).

[21] Только теперь, после того как нами более или менее детально проанализированы понятия числа и времени и диалектически выведены музыкальные основоположения, мы можем дать подлинную диалектическую формулу музыке, которая, быть может, не вполне ясна в основном тексте книги. Именно, музыку мы определили как искусство времени, а время определили как становление числа. Это — совершенно точное место музыкального предмета в диалектической системе. Но сейчас мы можем позволить себе роскошь к более глубокой детализации. Обратим внимание, во-первых, на то, что, говоря о становлении числа, мы, быть может незаметно для себя, делаем весьма значительное ударение на моменте именно *«становления»*. Музыкальный предмет *специфически* отличен от всякого другого художественного предмета именно тем, что он не дает никаких ни слов, ни образов, ни явлений, ни фактов, но есть только сама текучесть и становление (неизвестно чего или, вернее, всего чего угодно). Но во-вторых, это какое-то особенное становление. Это не есть становление фактов. Это — становление смысла, числа, и притом становление — очень внутреннее и исконное; это — лоно происхождения и рождения самого числа и смысла. Оно — что-то сверх-числовое, сверх-смысловое. Или, вернее, это — число, но число плотиновское, число как ἀρχὴ ὑποστάσεως τοῖς οὖσιν [34*] (VI 6, 15), число до-сущее, до-смысловое, как источник порождения и осмысления самого смысла, как лоно, в котором еще слито все смысловое и вне-смысловое; и вот, впервые стремится оно к расчленению, к различению, к оформлению. Это до-эйдетическое становление перво-единого, чистый и подлинный «Ursprung» [35*] я уже отметил мельком и в этой книге (стр. 485. 2. пункт I; стр. 570; специальное рассуждение о нем в «Античн. косм.», 51—59, 281—282, 292—295, 300—301, 451, и в «Филос. имени»,

69—73 и др.). Более же подробно о применении этого начала к искусству — в «Диал. худ. формы», где в § 14 дается разделение искусств по «эйдосу», «топосу» и «числу», а в примеч. 56 — разделение, которое я называю «меонологическим» в отличие от первого, которое я называю «категориальным». Здесь я кратко укажу только на то, что все, что говорится о музыке в основном тексте третьего очерка этой книги, есть *категориально-структурное* учение о музыке, т. е. тут дается анализ смыслового строения музыки (говорится об ее числе, об ее времени, об ее движении и т. д.). Но если бы мы захотели ответить на вопрос: о структуре и категориях *чего*, собственно, идет речь и какова сама смысловая *материя* того, что именно здесь конструируется и категориализуется,— то, в последнем счете, ответ этот уже не мог ограничиться только понятием числа или только понятием времени. Здесь необходимо привлечение того первично-алогического слоя эйдоса, о котором я тут говорю и о котором подробнее можно прочитать у меня в «Диал. худ. формы» (примеч. 56). Интуициями этого начала в музыке продиктовано и мое учение 1920—1921 гг. о музыке как coincidentia oppositorum (см. в первом очерке § 2 и мифологические фрагменты на стр. 258—268).

[22] Диалектика выражения — в «Диал. худ. формы», § 5 и 8 (с соответств. примеч.).

[23] Итак, ритм: 1) не есть категория чисто временна́я (он может быть в любом времени и любого темпа); 2) тем более не есть категория внешне-тембровая или внешне-двигательная; 3) является в выражении стихией отвлеченного числа, но 4) числа фигурного, т. е. является определенной, часто весьма прихотливой, расставленностью отдельных числовых полаганий. Было бы затруднительно и малоплодотворно приводить громадную литературу по ритму, извлекая из нее содержащиеся в ней незначительные крупицы феноменологии и диалектики. Вся эта литература в большинстве случаев есть литература физиолого-психологическая, и потому она не имеет к нам никакого отношения. Наиболее полную библиографию по ритму можно найти у *C. A. Ruckmick*, A Bibliography of Rhythm.— Americ. Journ. of Psychol. XXIV (1913).

[24] Таким образом, я различаю *чистый* тон от *полного*, или определенного, тона, о котором я говорю в следующем §, подобно тому как этот последний — от *вещественно* определенного тона, о котором речь в § 14. Хотя каждый реальный тон имеет определенную высоту, тем не менее тон сам по себе отличен от своей высоты, ибо на это указывает уже самое выражение: тон *имеет* высоту. Но раз тон сам по себе — одно, а высота его — нечто другое, то и определять тон сам по себе надо отдельно от его высотности. Этим определением и занимаюсь я в данном §, условно называя такой абстрагированный от высоты тон *чистым* тоном. Мало того. Я утверждаю, что в этом вне-высотном тоне есть свои вне-высотные дифференции. Можно находить различия в таких

тонах, находясь совершенно вне соображений об их высоте. Это будет чисто *количественной* дифференцией тонов, располагаемых в той или иной системе. Тут, собственно говоря, только и надо применять термин *тон*. Что диалектическое место гармонии именно здесь и что гармония как такая опять-таки есть система вне-высотная, это совершенно ясно из того, что один и тот же гармонический ход можно исполнить на любой высоте и что, значит, дело не в высоте как таковой, но в соотношении высот, т. е. в принципе чисто количественного. Это и есть область чисто *тоновая*.

[25] Относительно высоты необходимо сказать, что современные психологи наконец начинают приходить к тому, что это понятие не имеет столь всемогущего значения, как это всегда думали, что в тоне есть много и всего другого, более глубокого и важного. Об этом см.: *Köhler W.* Akustische Untersuchungen. III (Zeitschr. f. Psychol., Bd 72), резюме на стр. 177—181.— О реальном *тоне* только тут и возникает речь, ибо раньше мы имели, собственно говоря, тон вообще, т. е. *категорию* тона. Теперь же говорим об определенной звуко-высотной ориентированности и скомбинированности. Тут мы имеем совокупность «основного тона» с «обертонами», которая, конечно, как это тоже наконец становится ясным для психологов, привыкших атомизировать психику (см., напр., у Келера, там же, § 13), есть прежде всего некое «единство», неделимое и неразрушимое, именно «единичность», как бы теоретики ни анализировали отдельный звук или аккорды. Разумеется, высотность как такая будет только там, где имеет специфическое происхождение, т. е. там, где идет речь о *различиях* (= о самотождественном различии) изучаемого третьего диалектического начала. Что же касается *тональности и полного тона*, то, строго говоря, высотность не характерна и для них, ибо как отношение тонов в тональности, так и отношение их в целом тоне или в аккорде может быть опять-таки дано на разной высоте; высотность тут вторична, так как в одном случае первично *движение* в недрах третьего начала, в другом же — *единичность*. Это не мешает, конечно, тому, чтобы в каждой из этих категорий были свои собственные подразделения с точки зрения общеэйдетической структуры. Тогда возможны соединения тональности и тона — с определенными реальными высотностями.

[26] Тут я опять должен сослаться на экспериментальных психологов, которые в последнее время начинают выходить из феноменологической спячки и в области различения элементов звука. Конечно, будучи связаны «экспериментами» и базируясь на «фактах», которые всегда текучи и неустойчивы, они не могут сделать выводов, которые были бы вполне достоверны для мыслящего разума и которые бы обладали хотя бы незначительной внутренней диалектикой. Тем не менее выводы их интересны и сулят многое в будущем. Так, напр., вводится весьма важное различение «высоты» (или «качества») и «светлости» звука.

Правда, эти психологи не вполне усваивают себе то, что «светлота» есть среднее между «высотой» и «тембром» (в более широком смысле), что «высота», о которой они говорят, может иметь только чисто количественный характер и т. д. Но это различение, в общем, продиктовано правильным феноменологическим усмотрением. Различают они также, напр., «вокальное качество» и от «высоты», и от «светлости». И это правильно, хотя четкого взаимоотношения этого «вокального качества» с «высотой», «шумом» и др. категориями у этих психологов я не заметил. Обо всех этих трудах Келера, Ревеша и др. см. у *Е. А. Мальцевой*, «Основные элементы слуховых ощущений» (в «Трудах Госуд. инст. музык. науки» по физиол.-психол. секц. Вып. 1. М., 1925). Анализ звука, предлагаемый мною в основном тексте книги, значительно шире и полнее предлагавшихся анализов до сих пор. Так, от «светлоты» мое ухо резко отличает «цветность» звука; если не вдаваться в тонкости, то уже пример общераспространенного различения «блестящего» и «матового» звука должен вполне убедить в предметности различения «светлоты» от «цветности». Равным образом, если задаваться целями серьезного феноменологического анализа, можно ли «светлоту» и «цветность» путать, напр., с тяжестью, или «весом», звука, с «плотностью» и т. д.? Можно ли считать, что, напр., серебристость есть явление «весовое» или — что еще грубее — «высотное»? Подобное мнение рушилось бы от одного указания на то, что и баритон и сопрано одинаково могут быть серебристыми и не серебристыми. Будущая феноменология звука должна точнейшим образом описать все эти «элементы» и их комбинации и дать цельную картину того, для чего я в своем кратком изложении только едва-едва набросал тусклые контуры. Вот беглый пример. Женский альт мне представляется чем-то металлическим, я бы сказал даже стальным, иной раз с блеском; в нем всегда есть нечто холодноватое и гордое, самодовлеющее,— может быть, вечное; я осязаю здесь умом некую статую,— может быть, безглазую, которая смотрит не глазами, но всем своим существом, как бы всеглазую; эти звуки устойчивы, движение их не расплывается, они — равномерно плотны и как бы вращаются в круге. Конечно, скажут, что все это — субъективно. Но с людьми, для которых «объективны» только воздушные волны или только «высота» звука, я давно уже перестал спорить. Пусть думают как хотят. Примерами блестящего феноменологического анализа зрительных явлений отличается сочинение Гёте «Учение о цветах» (значительные отрывки переведены в книге: *Лихтенштадт В. О.* Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. Петерб., 1920, 201—297). Равного по глубине и тонкости анализа для слуховых образов я не нашел в литературе.

[27] Замечу, что для «высотности» консонанса опять-таки достаточна чисто количественная точка зрения.— Определение *Гельмгольцем* консонанса и диссонанса при помощи понятия

биения или совпадения частичных тонов обсуждается у *C. Stumpf*, Konsonanz und Dissonanz, в изд. «Beiträge zur Akustik u. Musikwissensch.», herausgegeben v. C. Stumpf, I. Heft. Lpz., 1898, 1—19. Там же обсуждается теория бессознательного, равно как и дается собственное определение через понятие «Verschmelzung» (34—42). «Структурная» теория дана у *W. Köhler*, D. Phys. Gestalt. 1920. *M. Wertheimer*, Psycholog. Forsch., Bd I. 1922, Drei Abhandl. z. Gestalttheorie. 1925. *E. Hornbostel*, Psychologie d. Gehörserschein. в Handb. d. norm. u. patholog. Physiol. Bd 11.

[28] Музыкальная эстетика должна дать точнейший логический анализ этих «форм», которые, несмотря на свою полную четкость в самой музыке, почти никогда не находят хотя сколько-нибудь осмысленного эстетического анализа. Многочисленные сочинения в этой области посвящаются пока только примитивным описаниям этих форм. Будущая эстетика должна их проанализировать и дать логический смысл каждой такой формы, начиная с периода, формы, мотива и кончая сложнейшими структурами. Так, если «период» понимать в определении *Э. Праута* («Музыкальная форма», пер. С. Л. Толстого. М., 1896, 18) — как «музыкальную мысль, кончающуюся полной каденцией и подразделенную в середине какой-либо каденцией по крайней мере на две части», то ясно, что «период» есть, как противоположение двух частей, самотождественное различие и, как успокоение во второй каденции,— некий подвижной покой. «Предложение», как часть «периода» до срединной каденции, отсюда, получает также определенное диалектическое место, подобно т. н. «двухчастной форме», как состоящей из двух «периодов». В фуге — «вождь» и «спутник» есть несомненное самотождественное различие, неизменно движущееся в течение всей экспозиции и завершающееся в некое целое, т. е. в покой, причем «противосложение» я склонен рассматривать как тот третий момент, где могут «отождествляться» «вождь» и «спутник». Прекрасным образцом логики музыкальной формы является сонатное allegro. Однако этим анализам должна быть посвящена особая работа.— Неясно и очень условно построение Мерсмана (сочинение его цитируется выше, в примеч. 2): первоначальный дуализм «линии» и «мотива» характерен для элементарного анализа формы; «линия» развивается в «период», который через «течение» приходит к «поставлению в ряд» (Anreihung), т. е. в *ABC* (сюда он относит «сюиты, формы фантазии и т. д., программную музыку»), или к «отношению» (Beziehung), т. е. в *ABA* (куда — «песенные формы, рондо, танцевальные формы, медленные предложения»), или — к «перемене» (Abwandlung), т. е. к $A^1\ A^2\ A^3$ (что в соединении с «мотивными» конструкциями дает «вариации, вариационный принцип, чакону»); «мотив» же развивается в «тему», которая через «развитие» (Entwicklung) приходит или к «центральному развитию» (в соединении с «линеарной» конструкцией —

упомянутые вариации), или к «конфликту» (который в соединении с центральным развитием дает фугу, а самостоятельно — «циклические формы, сонату» и в дальнейшем «свободные формы развития») (Bericht, 381).

[29] Диалектическая систематика музыкально-теоретических категорий — вещь совершенно заброшенная; да и в старину было мало охотников давать такую систематику, ибо трудно философу разбираться в тончайших музыкальных терминах; и еще труднее музыканту понять, чего, собственно, хочет от него философ. Несмотря на все недостатки, три таких систематики все-таки остаются наилучшим образцом диалектической мысли в области музыкальной эстетики, это — у *Шеллинга* (Philos. d. Kunst. Sämtliche Werke. I 5, § 76—83), *Гегеля* (Vorles. üb. Aesth. Werke. X 3, вторая глава) и *Фр. Т. Фишера* (Aesth. od. Wissensch. d. Schönen. III 1, 4). Эти концепции требуют теперь коренного пересмотра, хотя кроме них я бы не сумел указать что-нибудь столь же ценное в старой эстетической литературе. Так, Шеллинг, давши с точки зрения своей системы великолепное определение *звука* (§ 76), дает такое определение *ритма* (§ 79), что последний оказывается уже неотличимым от метра («Вновь в самой музыке взятое *как особое единство* во-ображение единства во множество, или реальное единство, есть ритм»). Тут бросается в глаза отсутствие категорий покоя и движения. Приходится спорить и относительно двух других определений Шеллинга. «Ритм в своем совершенстве необходимо охватывает *другое единство*, которое в этом подчинении есть *модуляция*» (§ 80). «Третье единство, в котором оба они (ритм и модуляция) положены одинаково, есть *мелодия*» (§ 81). Правильно, что мелодия есть ритм + модуляция. Но модуляция не есть просто качественно заполненный ритм. Это — количественность в сфере высотности. Качественно заполненный ритм есть не модуляция, но мелодия, а модуляция есть мелодия без ритма, и никакого отношения к ритму она не имеет. Другими словами, Шеллинг понимает модуляцию слишком качественно, слишком материально. При всем этом отдел о музыке в эстетике Шеллинга ценнее иных целых сотен страниц.— Историю философии музыки дают — *P. Moos*, Die Philosophie der Musik von Kant bis E. v. Hartmann. 1922[2]. *E. v. Hartmann*, Aesthetik. Lpz., 1886. I 484—510, *H. Lotze*, Geschichte d. Aesth. in Deutschl. Lpz., 1913, 461—503.

[30] Социология музыки должна была бы в первую очередь заняться описанием и анализом основных социальных типов построения и восприятия музыки. Античный тип музыки обрисовывается мною в неизданном сочинении о происхождении греческих эстетических теорий, а также (отчасти) — ⟨у⟩ *H. Abert*, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Lpz., 1899; средневековый — у него же: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, 1905 (в особ. 2-я и 3-я главы); просветительский — у *H. Goldschmidt*, Die Musikästhetik des 18. Jahr-

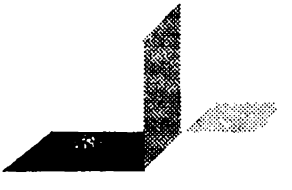
hunderts. Zür. u. Lpz., 1915 (вся общая часть); романтический — у *W. Hilbert*, Die Musikästhetik d. Frühromantik. 1911.

[31] Изложение основ «золотого деления» можно найти у *Г. Е. Тимердинга*, «Золотое сечение», пер. под ред. Г. М. Фихтенгольца. Птгр., 1924 (вместе с литературой вопроса). Специально музыкальные примеры анализирует *Э. К. Розенов*, «Применение закона «золотого деления» в поэзии и музыке», в Трудах ГИМН'а (см. ссылку в примеч. 26).

[32] Беглый диалектический очерк понятия «золотого деления» и «метротектонизма» я дал в «Античн. косм.», 165—167, с примерами (412).

О МУЗЫКАЛЬНОМ ОЩУЩЕНИИ ЛЮБВИ И ПРИРОДЫ

К ТРИДЦАТИПЯТИЛЕТИЮ «СНЕГУРОЧКИ» РИМСКОГО-КОРСАКОВА



I

Исполняющееся в марте текущего года 35-летие со времени появления величайшего создания искусства заставляет почтить это создание особенным образом. Автор предлагает отнестись к «Снегурочке» как к наиболее цельному и живому мироощущению. При этом он базируется на следующих принципах.

1. Музыкальное познание мира по своему строению вполне сходно с познанием просто, ибо вообще существует только *одно* органическое познание, различающееся лишь в своих аспектах. Как и во всяком познании, в музыке надо отличать первоначальную, до-образную и вообще до-структурную основу или *чистый музыкальный опыт*, а с другой стороны,— *структурные образования* на этой основе, достигающие по мере своего уплотнения степени образа и слова. Так различается *чистая* музыка (квартеты Бетховена, сонаты Скрябина, симфонии Шуберта) и *структурная* (изобразительная, как «Петрушка» Стравинского, условно-символическая, как многие «национальные» гимны и т. д.).

2. С точки зрения пространственно-временного предмета музыка есть абсолютный хаос, ибо она не выделяет и, след., не создает никаких предметов. Музыка рисует чистую *сущность* предмета, но не самый предмет — сущность, которая, конечно, является неизмеримо более общей, чем индивидуальность предмета, и потому она может соответствовать бесконечному числу пространственно-временных предметов. Отличие музыки от чистой мысли (с точки зрения познания) заключается в том, что музыка, оперируя смыслами и сущностями предметов и изображая чистое качество их, не обладает *познавательной* оформленностью и потому не захватывает пространственно-временного плана бытия, в то время как чистая мысль обращена именно к этому последнему, но ее структура,

будучи познавательно *оформленной* (напр., понятие), не захватывает, однако, чистого качества и сущности предмета.

3. В области чистого музыкального опыта мироощущение характеризуется различной степенью оформленности (конечно, не-познавательной, не-логической). В качестве примера этой градации в убывающем оформлении чистой музыки можно привести такой ряд: 1) органная прелюдия Es-dur Баха, 2) скрипичный концерт Бетховена, 3) Вторая симфония Рахманинова, 4) «Полет Валькирий» Вагнера, 5) «Прометей» Скрябина.

4. Как материальный принцип классификации типов музыкального мироощущения должен быть в первую голову привлечен *принцип актуальности личности*, ибо эта актуальность есть наиболее важное отличие всякого восприятия и всякого вообще человеческого бытия. С этой точки зрения музыкальное мироощущение может быть или *эпическим*, если оно погружает душу в спокойствие, в некоторое как бы дремотное состояние, в котором предметы — в их полной отъединенности и внеличной данности; или *драматическим*, когда музыка заставляет душу как бы воплотиться в самые предметы, стать ими, взять на себя и в себя весь их порядок и расстройство, горе и радость, и тем самым как бы уничтожить эти предметы (в противоположность эпической внеличности); или, наконец, музыкальное мироощущение может быть *лирическим*, когда музыка, с одной стороны, сохраняет предмет как будто бы созерцаемым, а с другой стороны, заставляет и некоторым образом вживаться в него, причем характерным является здесь именно процесс воздействия предмета на душу — срединная (между эпосом и драмой) актуальность.

5. Звук и слово, взятые как отвлеченный принцип, абсолютно несовместимы, ибо одно дает чистое качество и до-предметность, другое же — оформленность и структурность. Но когда слово теряет свою первоначальную оформленность (а это происходит со всяким, напр., поэтическим словом), то здесь получается почва для более или менее глубинного синтеза звука и слова. Отсюда — чем поэтичнее текст, тем он музыкальнее (не в смысле внешнего благозвучия и музыкальности, но в смысле качественной, эйдетической характеристики). Или лучше сказать: музыкальное бытие, по существу бесформенное, чем дальше развивается, тем становится оформленней

и в конце этого процесса рождает из себя структуры, как первичная туманность — Солнечную систему. Музыка напрягается до слова, до Логоса.

Отсюда наиболее совершенным и великим произведением вообще человеческого творчества является *музыкальная драма*, где первичная, бесформенная основа музыки доходит до Логоса и зацветает образом. Разумеется, эти образы символичны, ибо они — лишь внешнее выражение музыки, а она ведь вся — чистая сущность мира, не выразимая простым языком и потому требующая символики. Если же принять во внимание, что наиболее близко нам именно наше русское народное мироощущение (как французам — французское и т. д.) и что, когда найдется место для некоторых элементов этого мироощущения в жизни вообще мирового целого, тогда эти стороны мирового целого будут выявлены нам наибольше из остальных,— то выходит, следовательно, что наиболее значительным произведением искусства вообще — с точки зрения глубинного постижения мира — является *народная музыкальная* (т. е. *символическая*) *драма.* Разумеется, в искусстве музыка лишь *зацветает* символом. Коренное преображение мирового хаоса, возвещаемого чистой музыкой, есть путь не художнический, но богочеловеческий, и его мы чаем в конце времен.

Все эти точки зрения мы и положим в основу наших суждений о музыкальном ощущении любви и природы, причем объектом нашего исследования явится весенняя сказка Римского-Корсакова «Снегурочка». Основной нашей задачей будет, следовательно, характеристика оформленности и личной актуальности в мироощущении «Снегурочки». И то, и другое есть установка исследования. Эти стороны каждое произведение искусства выявляет по-своему. И это *свое* произведения, не охватываемое в понятии, заставляет, конечно, отклоняться от эстетических категорий, как чистых понятий, и принуждает рассматривать их лишь как установки, как путь исследования. *Чем* эти пути установлены, это показывает конкретный опыт.

Обратимся же теперь к конкретному мироощущению «Снегурочки».

II

По характеру оформления, по стройности и пластичности структуры — мироощущению «Снегурочки» надо предоставить исключительное место. Редко гений — в особенности в нашу нервную и растрепанно-импрессионистическую эпоху — может создавать такие изумительно стройные образы музыкального мироощущения, как Римский-Корсаков. В наши дни это положительно уникум, достойный как глубокого удивления, так и всяческого преклонения и культа. Мы чувствуем стройность и законченность в мироощущении старой французской песни, мы радуемся лучшей радостью при звуках простой и проникновенной песенной мелодии Шуберта, но ведь это же 16, 17, 18-й век, ведь это не усталость и пессимизм конца 19-го века и начала 20-го. Творчество Римского-Корсакова проходит перед нами с светлой и в то же время как бы насмешливой улыбкой на устах. Сколько, мол, вы тут ни суетитесь, сколько ни выдумываете себе страданий, а красота все равно остается красотой, наивный человек и его мать-природа все равно останутся теми же верными и нежными друзьями. И вот поневоле отдаешься чудному сказочному миру симфонической сюиты «Шехеразада», где все представлено так красочно и так живо-правдиво, что уже забываешь и свою земную печаль, и недосягаемость неба и начинаешь жить этой томной мелодией Шехеразады и этой грозной речью Султана — однако без музыкальной незаконченности, какая есть в истоме, и без страха за себя перед Султаном. А там еще нас ждет ширь и раздолье «Садко»:

Высота ль, высота поднебесная,
Глубота, глубота Океан-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омуты Днепровские! —

мотивы, поражающие своей былинной ширью и первобытной нетронутостью и невинностью. Музыка Римского-Корсакова — это та самая Царевна-Лебедь, которая, нисходя на землю, так чарует влюбленного царевича Гвидона. Недаром композитор с такой любовью и тщательностью изобразил эту прекрасную царевну в своей «Сказке о царе Салтане». Музыкальная *логика* — вот характеристика оформленности бытия, зафиксированного в «Сне-

гурочке». Стоит только сравнить это мироощущение с другими.

Бетховен знает горний мир; последний для него — постоянный предмет пламенных стремлений. Но этот мир стоит для Бетховена в *конце* всех концов. Прежде чем ощутить его и познать его сладость, Бетховен переживает страшные муки и нечеловеческие страдания. Девятая симфония, которая явилась завершением бетховенских порывов в светлый мир счастья, содержит в первой своей части такую страшную тоску, что только гений может преодолеть ее и превратить в радость. Через долгие блуждания, через мрак и демоническую борьбу 1-й части, через какое-то элементарное и житейское счастье 2-й части, через сладостную негу и ласкающие, далекие восхождения 3-й части — только через все эти бесконечные блуждания, бесконечные радости и страдания, лежит путь Бетховена an die Freude [1]*, когда наконец в 4-й части его хор запоет радостную песнь:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder! Uber'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen! [2]*

Радость — подвижнику. Радость — страдальцу. Радость — поддержка обессилевшему. Вот какова радость Бетховена. Ее надо завоевать при страшных усилиях.

Римский-Корсаков уже *имеет* эту высшую радость. То, к чему великий музыкальный титан только стремился, Римскому-Корсакову было доступно лучше всего. «Снегурочка» — наисовершеннейший знак этой погруженности композитора в море свежей, весенней ласки. Всякое стремление и всякое действие совершается здесь только в пределах уже существующего царства красоты. И поэтому не утомляет оно, не обессиливает, как бы оно ни было бурно.

Чрезвычайно важно раньше всяких детальных суждений о «Снегурочке» восчувствовать общий тонус всего этого смеющегося, радостного мироощущения и по возможности точнее расслышать в себе место «Снегурочки» на всей скале музыкальной оформленности. «Снегурочка», убеждая нас в бытии такого стройного и улыбающегося всеми весенними улыбками мира, *поражает* нас этой стройностью и завершенностью. Это даже не «Шехеразада».

Знакомы ли вы с «Vers la flamme» [3*] (ор. 72) Скрябина? Рвущееся куда-то в запредельность — и в этой пьесе Скрябина, и в «Шехеразаде» Римского-Корсакова. У Скрябина не ожидается успокоения. Запредельность — опять то же смятение, и здесь не только нет хотя бы заключительного разрешенного аккорда, но и в самом рвении нет желания успокоиться. Диссонирующее многозвучие с каждым шагом подвигается все более и более в светлую, но мятущуюся иррациональность, и каждый свой шаг оно пользует до конца, пронизывает во всех направлениях. Это как будто какая-то чудовищная всепожирающая мельница уничтожает все новые и новые зерна оформленного, индивидуального, перетирает их и воссоединяет с первобытно-единым. У Римского-Корсакова напряжение хочет успокоения. Тут не только жажда успокоиться, но реально дано и достижение этого спокойствия (см. конец первой части). Миновавши полосу надрывов и могучих взрывов, мы чувствуем себя в светлых и умиротворенных сферах. В «Шехеразаде» взрывность знает свою цель и потому оформленно достигает ее. В «Снегурочке» *нет взрывности и прорыва из одного плана бытия в другой*, от земного круга к небесной и чистой лазури; здесь все совершается уже в царстве достигнутой блаженной жизни.

III

Композитор привлек все средства, чтобы дать эту законченность мироощущения. Прежде всего, отметим некоторые элементы *скульптурности* этого мироощущения.

Скульптурность есть то, что охватывается зрением и *осязанием*. Это высший вид оформленности. Таков отчасти, напр., музыкальный образ Весны. Но поистине шедевр скульптурности — это первая песня Леля (в 1-м действии). Вот эта песенка:

Земляничка-ягодка
Под кусточком выросла,
Сиротинка-девушка
На горе родилася.
Ладо мое, Ладо!
Земляничка-ягодка
Без пригреву вызябнет,
Сиротинка-девушка
Без привету высохнет.
Ладо мое, Ладо!

С чисто музыкальной стороны — это необычайно оформленное, скульптурное мироощущение. Сказать: эпическое мироощущение — мало, так как в эпосе главное живописность и плоскость. Но если по «форме» эта песня скульптурна и объективно-зеркальна, то по «содержанию» она необычайно *грустна*. И какова эта грусть? Это спокойная, созерцательная, утомленная и чрезвычайно знающая жизнь человеческая грусть. В ней весь мир подернут этой дымкой грусти, как будто легким туманом. Иной раз что-то получает очень яркую, залитую солнцем форму, но вскоре опять все сравнивается, как бы погружается в море небытия. Конец основной мелодии как раз знаменует собою это погружение в какое-то царство сна и море мимолетных грустных проявлений — после еще одного, на этот раз уже последнего, гребня небольшой волны.

Ото всей песенки веет особой, если можно так выразиться, интеллигентностью, сознанностью, спокойствием. Это мироощущение усталого человека, который уже умеет стоять на берегу житейских страстей, умеет отнестись к жизни созерцательно. Усталой тишиной веет от такой мелодии. Но интересно: она вся — славословие матери-природе, дающей отдых усталым душам; она вся — поручение человеком самого себя на волю и спасение этой единой утешительнице. Она свежа, как весенний воздух, но в ней нет жгучего порыва. Она распыляет всякое действие и своей эфирной струей омывает страдальческую грудь... Мелодия Леля есть мир *объективной* зеркальности и созерцательности, и здесь не только утоление скорби, но и некая гармонизация ее [4*] с высшим бытием, хотя, впрочем, все-таки за пределами индивидуального самоутверждения.

Это высшая форма стройности, структурности, пластичности. И вот почему надо петь эту песню в строгом, точеном, широком монументальном стиле.

К характеристике стройности мироощущения, данного в «Снегурочке», надо отнести, далее, *былинный и древнегуслярный стиль*, которым композитор мастерски воспользовался в песне слепцов-гусляров 2-го действия. Здесь зафиксировано то же спокойно-волнующееся, как тихое море, бытие, что и в первой песенке Леля. Здесь только оно как-то темнее и от него не веет такой свежей весной. Но зато оно сгущеннее, строже, монументальнее. Еще ступень, и эта песня была бы настоящим величием, настоя-

щим гимном Господу сил. Однако эта ступень — отказ от своей личности — в песне гусляров не пройдена. Это песни *души*, личности, и они не хотят воспринимать Божество вне его сопричастия с индивидуально-человеческим. Это лишает песнь характера величественного гимна, но зато придает характер интимного, хотя в основе и эпического, исповедания веры. Шаг отказа от индивидуального самообоснования вне религиозного порыва сделан в знаменитом гимне Берендеев 2-го действия. Это почти совсем мистически-церковная, религиозно-органная музыка. Она составляет как бы центр и оплот всего происходящего. Остальное музыкальное действие «Снегурочки» представляется по сравнению с этим чем-то как бы временным и внешним. Бытие, охарактеризованное в гимне Берендеев, есть величественный и вечный храм, за пределами которого течет вся человеческая жизнь, но под нерушимую и освященную веками сень которого прибегает всякая душа христианская, скорбящая и озлобленная. Если мотив зябнущих птиц в прологе есть нечто музыкально-живописное, а первая песнь Леля есть нечто музыкально-скульптурное, то гимн Берендеев 2-го действия есть нечто музыкально-*архитектурное*, ибо здесь до большой глубины соединяются структурность и *массивность* фактуры.

Много помогает «Снегурочке» в выявлении оформленных планов бытия музыкальная *живопись*. Конечно, живопись в музыке, взятая *принципиально*, есть нечто противоестественное, ибо она насильно суживает музыкальное зрение и кладет ему пространственно-временные границы. Но *фактически* вполне возможно некоторое совмещение звука и зрительных устремлений сознания, если последние не ставят своей обязательной задачей изображение именно пространственно-временного плана. Музыка, изображающая, например, сражение с пушечными выстрелами, с топотом лошадей и т. д. и т. д., не есть даже вообще музыка. Но на фоне общей музыкальной драмы, когда пространственные ассоциации необязательны и когда эта «изобразительная» музыка представляет интерес сама по себе, живопись не только терпима, но она может служить и знаком оформленности предмета (*может*, а не должна: вспомнишь мотив огня, мотив грозы, мотивы летящих Валькирий в «Кольце Нибелунга» Вагнера, где эти определенности еще далеко не знаменуют собой общей законченности мироощущения). В «Снегурочке» Римский-

Корсаков отдает немалую дань живописи. Сцена Весны с птицами в прологе, где все время повторяется мотив зябнущих птиц, или с Дедом Морозом, где изображаются как бы ощущения на морозе и завывание бури, или все четвертое действие, представляющее постепенное нарастание тепла с завершением его в мотиве гимна Яриле-Солнцу,— все это удивительные образы музыкальной живописи, представленной как стройное и структурное мироощущение.

К элементам оформленности надо отнести в «Снегурочке» еще *юмор* — главным образом, в музыкальном образе Бобыля. Основная характеристика Бобыля заключена в песне про бобра в 3-м действии, в которой соединились добродушное беспокойство и веселость, светлая примиренность с миром и природой, легкий налет юмора и, наконец, бесконечная привязанность к родной стихии народа. Но положительно юмористична музыкальная характеристика Бобыля в прологе, где хриплый тембр фагота создает наиболее выразительный образ этого добродушного и пьяненького старичка.

К юмористическим приемам надо отнести, конечно, и причудливую пляску скоморохов в 3-м действии, где фантастические дурачества и изощренное кривлянье соединены с истинно народным духом, так что эффект получается в результате просто комический.

Скульптурность, живописность, архитектурность, а также юмор и комизм — все это категории не *абсолютно* музыкальные, т. е. не абсолютно *бесформенные*. Они заимствованы как раз из той пограничной области, которая лежит между музыкой и чистой мыслью.

Чистая музыка есть чистая сущность и качество (и как такая, она бесформенна и неизреченна); чистая мысль есть чистая оформленность и логическая, т. е. необходимая, форма (и как такая, она бескачественна и адекватно выразима в слове). Но, как сказано, музыка может в себе оформляться; *она может напрягаться до степени образа.* И вот такая музыка уже перестает быть первичной и чистой музыкой. Ее хаос преображается, и она готова обручиться со светом и последней гармонией истинного и вселенского *Слова*, Логоса.

«Снегурочка» Римского-Корсакова являет собою высшую оформленность музыкального мироощущения, и предыдущие примеры должны уяснить эту мысль. Музыка

«Снегурочки» то живописна, то скульптурна, то архитектурна. Это значит: она на пороге последнего оформления; она восприняла всю гармонию, какая только доступна ничтожной земной пыли. Ибо эстетическая категория, напр., живописи или юмора есть в одно время и нечто *логическое*, рисуя реальное и устойчивое строение данного пространственно-временного предмета (птиц, Бобыля), и нечто *музыкальное*, создавая глубинную и динамическую характеристику этого предмета. И если такая живопись и такой юмор даны музыкой, то, следовательно, это необычайно оформленная музыка.

IV

Принцип оформления важен: с гносеологической точки зрения — как описательное изображение структуры познания; с метафизической — как характеристика степени приближения первобытно-единого хаоса к вселенской свободе всеединства. Как сказано, материальным дополнением к этому чрезвычайно формальному принципу является принцип *личной актуальности*. Заметим, впрочем (хотя этим чрезвычайно сложным вопросом мы в настоящей статье совершенно не заняты), что к самой природе эстетических категорий относится то, что они взаимно проникают одна другую, так что расположение музыкальных произведений по степени оформленности есть в то же время и некоторое расположение их по принципу актуальности. Но ради изложения и описания предмета полезно разделить эти две точки зрения и рассматривать их сначала в их отдельности. Личная актуальность в мироощущении «Снегурочки» тоже характеризуется чрезвычайно резкими и крайними чертами.

К «Снегурочке» нельзя применить характеристики эпоса, лирики и драмы, так, по крайней мере, как эти термины обыкновенно понимаются. Здесь есть и то, и другое, и даже совершенный синтез всех этих начал. Дело в том, что Римскому-Корсакову совершенно чужда какая-нибудь болезненность, какая-нибудь тягость бытия. Он принимает жизнь по-детски; он принимает жизнь совершенно вне горестей, страданий, слез и болезней. Это даже не радование дитяти. Ребенка еще ждет громыхающая и пестрая жизнь с ее бесконечными началами и концами, с ее скукой, трудом, мимолетными радостями и неисчислимыми стра-

даниями. Смотря в светлые глазки ребенка, мы не можем не ощутить в глубине своей души темного вопроса: «а что-то станется потом с этими глазками?» Римский-Корсаков даже не знает, что такое юность и старость, что такое этот, несчастный мир и тот, блаженный. Для него нет никаких границ между двумя мирами. Для него нет никаких особых условий блаженного счастья. Для него весь мир — широкая, необъятная, благоухающая весна, то ликующая, мчащаяся, бурная, то тихая, светозарная, томно парящая. И поэтому, если под драматизмом понимать борьбу реальных страстей, суть которых заключена, как правильно думает наш утомленный век, в постоянной воле к жизни, воле, никогда не могущей насытиться, то совершенно права была критика, порицавшая «Снегурочку» за полное отсутствие в ней драматизма. Действительно, это что угодно, но только не тот драматизм, который мы постоянно имеем в виду. Какой здесь может быть драматизм, когда единственное сильное место — смерть Мизгиря — совершенно затушевано общим пантеистическим фоном и восторженным гимном Яриле-Солнцу? Конечно, это не драма.

Но позволительно рассматривать драматизм и не со специальной точки зрения так называемой реальности. Ведь в понятии драматизма кроется, собственно, только известная характеристика *личной актуальности* — именно ее высшее напряжение, в отличие от симметрического распыления ее в эпосе и от самосозерцательного сгущения ее в лирике. С этой точки зрения в «Снегурочке» масса драматизма.

Безусловно драматичен музыкальный образ *Купавы*. В ее основной теме первого действия слышится порывистая и, может быть, страстная натура, быстро действующая, пылкая и не знающая непреодолимых препятствий.

Драматический задор, жажда дела и общая динамичность, несомненно, свойственны, далее, музыкальному образу Деда Мороза, в особенности когда последний поет свой припев: «Любо мне!»

Истинным драматизмом полна волшебная сцена третьего действия, а также и упоминавшиеся выше танцы скоморохов. В особенности эти танцы. Здесь движение доведено прямо до своего рода экстаза.

Все дело, стало быть, заключается в том, что у Римского-Корсакова драма происходит в сфере уже достигну-

тых блаженных сфер. И поэтому с точки зрения обыкновенной обывательской душонки, привыкшей видеть драму лишь в своих «реальных» переживаниях, «Снегурочка» предстанет как лироэпическая пьеса. На самом же деле это, как сказано, синтез всего — и лирики, и эпоса, и драмы.

С глубинно-эстетической точки зрения это значит: личная актуальность доведена в «Снегурочке» до высших степеней гармонии, доступных земнородному; и созерцание, и самосозерцание, и произволение слиты здесь в единое и совершенное нераздельное бытие личности, уже воскресающей от своего земного тлена.

И имя этой гармонии с самой собою и с миром для реальной личности есть — *музыкальное ощущение любви и природы.*

В этом наиболее субстанциальная основа мироощущения Римского-Корсакова. И «Снегурочка» в смысле этого любования природой при полной светлоте душевной превзошла все остальные создания Римского-Корсакова. В «Майской ночи» до высоты откровений «Снегурочки» поднимается, может быть, только ария Левка в третьем действии. В «Ночи перед Рождеством» общей музыкальности чрезвычайно портит сильный бытовой элемент. Как уже сказано, на глубинный синтез с музыкой может рассчитывать лишь такое слово, которое уже потеряло свою первичную пространственно-временную форму, а быт есть как раз пространственно-временная определенность. Поэтому совершенно пропадают для музыки (и уж подавно для музыкальной драмы) такие сцены, как диалог дьяка и Солохи в 3-й картине «Ночи перед Рождеством». Во всей «были-колядке» только песня Чуба с бандурой в 3-й картине да колядные песни в начале 4-й представляют некоторый подъем в смысле упомянутого выше любования. Но и этим вещам далеко до прозрачности и светлоты «Снегурочки». В «Младе» и «Сказке о царе Салтане» тоже фактура слишком сложна для прозрачности любования. «Садко» полон этого свежего предания себя на волю матери-природы, но здесь много объективности, холодности. Все эти вещи гениальны по своему общему просветленному мироощущению, но все они уступают «Снегурочке» в смысле синтеза «сердечного тепла», которого так просит у своей матери Весны Снегурочка, и объективного, строгого, я бы сказал монументального, лиризма.

Не говоря уже об отдельных темах нежности, добродушия, простоты и какой-то теплой семейственности, вроде темы царя Берендея («Веселое гулянье, сердцу радость глядеть на вас!»), а также и о таких грустных, хотя все же прозрачных и светлых отрывках, как у того же Берендея в сцене с Бермятой («В сердцах людей заметил я остуду...»),— не говоря уже о всем этом, «Снегурочка» почти сплошь наполнена этими ариями и сценами светлого любования весенней природой.

Поистине шедевр этого рода — каватина царя Берендея во 2-м действии. К царю приводят Снегурочку, которая наивно и радостно приветствует его: «Здравствуй, царь!» И царь запевает свою чудную каватину, которая является настоящей жемчужиной в этом необъятном царстве красоты. Фон для основной мелодии создается виолончелями — грустными, матовыми, как бы грезящими о ласках весны. Этот фон — опять все то же тихо плещущее, необъятное море, из которого то там, то здесь поднимаются гребни волн, чтобы через минуту опять расплыться на широком просторе. Так все едино и все возвращается на лоно первобытно-единого. В особенности чарует этот фон виолончелей. Это подвижное, волнующееся, порою страстно вздыхающее, порою вновь успокаивающееся море тайн, окружающих нашу маленькую землю.

Как океан объемлет шар земной.
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь, и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.
То глас ея: он нудит нас и просит,
Уж в пристани волшебный ожил челн,
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.
Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины,
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Тютчев

На этом бесконечном и едином океане вздымаются волны человеческих воздыханий: вот она, красота Снегурочки, пленившая царя Берендея. Преображенной душой он поет:

Полна, полна чудес могучая природа,
Дары свои обильно рассыпая;
Причудливо она играет,
Бросит в забытом уголке цветок весенний,

Задумчиво склоненный ландыш;
Серебряной росою брызнет,
И дышит цветик неуловимым запахом весны,
Тревожа взор и обонянье.

Это уже достигнутая красота, преодолевшая земные тягости. Это славословие всемирной Весне и всемирной Любви. Это земля, но земля преображенная, воскресшая. Это личность, с которой уже пали оковы смерти и зла, которая зрит мир и красоту, как они есть. Для смертного сознания это, конечно, только мучительное ощущение тамошнего мира и только смутное предчувствие (для ума) или некоторое ясновидение (для души) мировых тайн, лежащих за пределами видимого. Но с универсальной точки зрения это уже воскресшая от земного плена красота, уже воссоединившая в себе природу и любовь.

Здесь перед нами гениальная *лирика*, но лирика *объективная*, лирика с эпическим основанием и эпическим смыслом. Лирика, сказали мы, есть одновременно и созерцание предмета, и самовоплощение в него. То и другое синтезируется при помощи *самосозерцания, созерцания настроения*. В каватине царя Берендея созерцается мир во всей его самостоятельности и цельности, нетронутости. Но здесь же дана глубочайшая и бытийственная связь личности с этими предметами (т. е., говоря грубо и упрощенно-педагогично, царя Берендея со Снегурочкой), *дано воплощение личности в эти предметы*. Такая песнь может литься только от той души, которая творчески разрушила свою земную, пространственно-временную индивидуальность и которая тем самым, уничтоживши всякие перегородки, открылась для полного приятия мира и воссоединения с ним. Это и значит, что здесь дан *объективный* лиризм (в отличие от субъективного, где предметом созерцания является не мир внешних ценностей, но сама же эта личность и ее проявления). По оформлению — абсолютная завершенность, по актуальности — абсолютная гармония душевного устремления с объективным бытием, по смыслу — любование природой при светлоте и ласке душевной,— природой, которая временами плещется и искрится, вздымаясь волнами на необъятном океане красоты,— вот что можно сказать бренными устами об этих неизреченных музыкальных откровениях. Может быть, только в дуэте царя Берендея и Купавы проскаль-

зывают черты *субъективной* лирики. Но и здесь, во-первых, дуэт прерывается совершенно объективно-лиричными рассказами Купавы, а во-вторых, и общая ситуация сцены такова, что здесь трудно услыхать специфически выявленное самолюбование. Перед нами ведь не *типы*, а *символы*, и как таковые они всегда говорят нам об *общем*. Мы видим здесь не какую-нибудь определенную девушку, которая принесла царю свою «весть челобитную». Это ведь только человеческая, пространственно-временная транскрипция того, что выше слов и что неизреченно. А след., уже самое существо символической драмы исключает из себя элементы нашего человеческого субъективного самолюбования. Символическая драма и вообще не изображает ничего личного, если под личностью понимать совокупность и связь пространственно-временных определенностей. Если же под личностью понимать нечто более общее и универсальное, то это же и есть условие объективного лиризма.

V

Мироощущение каватины царя Берендея есть наиболее яркое выражение того, что явно или скрыто разлито по всей «Снегурочке». В небольшой статье невозможно исчерпать все бесконечное многообразие оттенков и граней этого мироощущения. Мы указываем только крохи, выбирая наиболее заметное. Светлое любование природой дано в «Снегурочке» на чрезвычайно широком фоне — от проблесков и напряжений до завершительного торжества.

Музыкальный облик Снегурочки до того момента, когда она узнает тайну любви, дан в причудливо-холодных тонах, и здесь именно только *начало* ощущения любви и природы. В ее лейтмотиве «Ау!» ощущается холодок и объективная узорность. Это белоснежная фигура, созданная именно из снега и освещенная то ярко-белым, то каким-то красноватым светом желания. И вся эта ария Снегурочки в прологе выявляет ее интимную сущность: робкую и застенчивую наивность, хрупкость и сильнейшую чувствительность к каждому теплому прикосновению. После первой же музыкальной фразы: «С подружками по ягоду ходить...» — душа чувствует какую-то нерешительность, недоумение, кротость и чрезвычайную скромность Снегурочки. После второй фразы: «На оклик их веселый

отзываться...» — опять какой-то призыв, какое-то неразрешенное вопрошение. И такова вся эта ария. Это *начало* любования природой.

Каватина царя Берендея представляет собою среднюю полосу: она — гармония между усилием и достижением. Сюда же надо отнести и такие шедевры музыкального искусства, как вторая песня Леля (в первом действии), с ее задорным размахом и полным самоотданием себя на лоно «раздолья». К тому же порядку явлений относится и третья песня Леля (в третьем действии) с тем же лирическим любованием, а также и с некоторым кокетством, которое при свежести и весеннем аромате этой песенки только подчеркивает лишний раз ту же глубинную близость человеческой души к природе.

Нельзя не отметить еще хорового начала 3-го действия «Ай, во поле липенька», как тоже наивысший образец глубинно-народного стиля и светло-пантеистического мироощущения.

Как на стадию подготовительную и как на полосу мучительных антиномий, характеризующих собою всякое рождение и произрастание, надо указать на первую половину 4-го действия, где Снегурочка получает наконец от матери Весны сердечного тепла и где изображено постепенное нарастание тепла и любви. Здесь, по-нашему, дан истинный драматизм, хотя наивному уху эта сцена кажется длинной, эпичной. На деле тут изображается это мление производительных сил природы, мучительное назревание семени и плода, что совершается в глубине земли и далеко за поверхностью видимых организмов.

Драматизм это потому, что здесь деется нечто великое, а *истинный* драматизм потому, что творится за нашим «оформленным» пространственно-временным миром, т. е. за так называемыми реальными людьми и реальными чувствами и в сфере уже преображенной земной красоты. Весь 4-й акт «Снегурочки» есть это постепенное рождение Весны и воскресение зимней, мертвой природы. Здесь уже загорается огонь жизни и любви.

Дано, наконец, в «Снегурке» и конечное торжество света и тепла. Это знаменитый финал: «Свет и сила, бог Ярило». Долго разгоравшееся пламя любви и солнца, мучившееся при своем пришествии в мир, наконец победило все преграды и залило весь мир чудным торжеством.

Это конечная стадия любования природой, когда эта природа наиболее интенсивно проявляет свое бытие и свою внутреннюю сущность.

VI

Мы начали с указания на познавательное и метафизическое значение музыки. Анализ непосредственных данных сознания убеждает нас в необходимости признать за музыкой полное право на объективное познание или по крайней мере убеждает не ставить интеллектуальное познание выше музыки. Что же дает с этой точки зрения «Снегурочка»? Наш ответ, как это явствует из вышеизложенного, сводится к утверждению за «Снегурочкой» музыкального ощущения любви и природы.

Что это значит?

И музыкальная любовь, как и всякая другая (если она — любовь), собирает душу и дает ей центр; равно и музыкальная природа, подобно всякой иной природе (если она — природа), дает отдохновение утомленным нервам и здоровью.

«Снегурочка» Римского-Корсакова не знает грани между космическим и реально-человеческим, она и не поверхностна и не глубока; она знает лишь один необъятный и бесконечный мир весны и весенней любви. Здесь уже достигнуто всеединство и достигнуто преображение. Музыка «Снегурочки» — *чрезвычайно здоровая музыка.* Она улучшает наше здоровье, не только душевное, но, я бы сказал, даже и телесное.

И все потому, что «Снегурочка» — народность, музыка и мифология. Народность создает конкретизацию мироощущения. Народная музыка находит в мировом целом нас самих, ибо если музыка вообще есть живописание внутренней жизни духа и бытия, то народная музыка есть в одно время и мы сами, и та вожделенная глубина мироздания. Потому-то, несмотря на изысканную сложность симфонической структуры творений Римского-Корсакова — сложность, временами превосходящую вагнеровскую, несмотря на изумительно красочную и многосложную инструментовку, метрику и ритмику, мы чувствуем себя при живописании этих глубин, как у себя дома. Это *наша*, русская глубина, и это наше место в мировом целом.

Но народность здесь дана *музыкой.* В этом и состоит

разгадка волшебного действия «Снегурочки». Музыка выявила и глубинную характеристику бытия, достигшего чуть ли не последнего оформления и преображения. Музыка выявила ту характеристику личной актуальности, которая сливает в одно целое и человеческое произволение, и природное бытие и дает таким образом мироощущение редкостного по экспрессии монументально-точеного, объективного лиризма.

Но музыка здесь напряжена до такой степени выразительности, что в результате этого внутреннего оформления появляется образ. Музыка зацветает символом, т. е. становится символической драмой; она изнутри освещает рождающуюся здесь мифологию. И вот тут-то лежит корень всего цельного мироощущения «Снегурочки». Музыка получает свой *смысл*, осмысливается, ибо становится в синтез со словом. А слово поясняет музыку «Снегурочки», называя ее глубинным ощущением любви и природы.

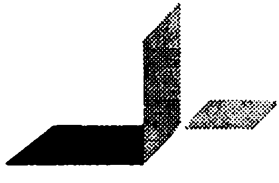
Так первичная бесформенность музыки дошла до светлого и любовного союза личности с природой.

Но пойдем дальше. Что значит эта успокаивающая нервы музыка с точки зрения конечного преодоления земной трагедии? Она, ответим мы, *дает силы для борьбы.* Настоящее искусство всегда есть великий жизненный фактор, и с такими произведениями высшего искусства, как «Снегурочка», становится легче жить и свободней дышать. Пусть завтра моя несчастная душа опять погрузится в бездонное море страдания и слез, неуслышанных вздохов и одиноких бессонных ночей. Пусть! Сегодня душа моя празднует свой светлый праздник и радуется весеннему поцелую «Снегурочки». Разве мы что-нибудь знаем, для чего дано страдание и для чего радость? Не нам, не нам, но имени Твоему!

В этом религиозный смысл творчества Римского-Корсакова.

ДВА МИРООЩУЩЕНИЯ

ИЗ ВПЕЧАТЛЕНИЙ ПОСЛЕ «ТРАВИАТЫ»



Посвящение

Далекой и светлой звезде, дивным блеском искусства освещающей наш темный и трудный путь, чаровнице и вдохновительнице, артистке А. В. Неждановой посвящает автор свой скромный лавр в венок славы

I

Существует два основных типа мироощущения. Их стоит сравнить хотя бы мельком, чтобы потом яснее говорить о каждом из них в отдельности.

Психологически наиболее важна здесь противоположность *созерцания* и *действия*. И то и другое понимается тут, конечно, как тип, как известного рода равновесие элементов, но, разумеется, не как сумма абстрактно полагаемых предметов. Первый тип *созерцателен*. Это значит, что в нем, во-первых, много чистого созерцания, во-вторых, в нем много действия *уравновешиваемого*, подводимого под некий *принцип* или систему принципов. Такой тип содержит в себе много логики и спокойствия, в нем много красок и пластических элементов. Это мир *зрительных* устремленностей сознания. Другой тип идет от глубины, а не с поверхности, перспективен, иррационален; отражает внутреннее движение вещи, формально адекватен общему тонусу, наиболее характерному для психики,— волевому; ярче всего изображает хаос, бесформенное множество и дологическую структуру чувства. Это мир *слуховых* устремленностей сознания.

Объективно, т. е. метафизически, наибольшая противоположность рассматриваемых типов мироощущения выявляется в характеристике бытия или как известной аналогии созерцания, или как известной аналогии действия, причем понятия созерцания и действия должны быть здесь, конечно, очищены от преобладающего в них элемента субъективности и субъектности. Гегелевское *понятие* и шопенгауэровская *воля*, если им не предпосылать понятия субъекта, а рассматривать их как чистые предметности,— суть онтологические характеристики как раз этих двух мироощущений в отношении их объекта. Наибо-

лее глубоко эта антитеза восчувствована у Ницше, который рискнул отождествить ее с различием греческих божеств — Аполлона и Диониса. Не беря на себя ответственность за это отождествление, можно говорить о двух типах мироощущения и вне этой терминологии, впрочем весьма привлекательной по своей поэтичности и тонкости.

Комбинируя психологическую и метафизическую точки зрения, можно сказать об этих двух типах следующее. Первый тип строен, ясен; для него всякая радость, всякое горе начинаются и кончаются в этом, земном мире. Тут человек может верить и в загробный мир, и в необходимость Божества в мире, и пр. Но Божество у него всегда добро и благо. Оно дает силы, оно осознательно ведет к своим высшим, нам, впрочем, неизвестным целям. Это — *оптимизм*. Страдания, несчастья, радость, успокоение — все это не связано с переворотами во вселенной. Вселенная одна и едина. Только человек меняется. Люди этого мироощущения: в поэзии — сентиментальны и романтичны, далеки от громких протестов (такова отчасти *поэзия Жуковского*); в философии они — оптимисты и веселые труженики теории, их радует успех их теоретической мысли; от них столько же мало надо ждать жизненного и подвижнического мистицизма, сколько много — всяких теоретических достижений, часто в области того же самого мистицизма (философия Канта). Второй тип экстатичен, взрывен. У него нет радости и печали, начинающихся и кончающихся здесь, на земле. Вопрос о загробном мире и Божестве для него отпадает, ибо все ужасы и радости «на том свете» проявляются во всей силе уже и здесь. Все устойчивое и спокойное есть только — блестящее покрывало Майи. Вот-вот оно прорвется, и забушует слепое, безудержное влечение, нарушит все земные установления и сольется все вместе в этом одном, то черном, то ослепительно ярком, но всегда своевольном и беспощадном океане. Это — *пессимизм*. Страдания, несчастья, радость, успокоение — все это связано с временными изменениями во вселенной. Люди этого мироощущения: в поэзии — протестующие и титанические натуры в духе Байрона (отчасти) или Вагнера (также отчасти); в философии — пессимисты, враги голых теорий и всегда дающие нечто и в смысле практического выявления своих мистических устремлений; такова в общем философия Шопенгауэра.

В настоящей характеристике эти два типа мироощу-

щения обострены и доведены до полярности. В реальной действительности, разумеется, возможны различные типы их смешений и взаимопроникновений.

Что же теперь такое итальянский мелос, что такое «Травиата» с точки зрения этих двух типов? Ведь музыка, как искусство звуков, изображает наиболее интимные и глубокие корни вещей. Звук идет из глубины и говорит нашей глубине. И если вся музыка по преимуществу призвана быть изображателем этого второго типа, который мы характеризовали — в его крайнем обострении — как пессимизм, иррациональность и космизм,— то что же такое эта «Травиата»,— эта музыка, но эта невинная прелесть, эта ласка, эта нежная, мелодическая мечтательность?

II

При суждении о «Травиате» перед нами встает общий вопрос о внутреннем значении *мелодии* в музыке. Вопрос этот совершенно не разработан как раз с той точки зрения, которую мы называем глубинно-психологической. Мелодия в музыке есть носитель именно того *первого типа* мироощущения, того рационального и акосмического, того созерцательного и лирического, чем этот тип отличается от темных и алогических прорывов в мировую мглу второго типа. Мы характеризуем звук вообще как иррациональность. Но это относится не к пространственно-временной *диспозиции*, в которой дается звуковое ощущение, а к глубинно-психологическому описанию слышания как особого *узрения* наряду с видением. *Реальный* комплекс звуковых ощущений может совмещать в себе то и другое зрение, откуда и возникают трудности при описании рождающегося здесь мироощущения. Как раз *мелодия* принадлежит к тем началам, которые вносят этот рационально-зрительный и акосмически-пластический элемент в иррациональную бесформенность и самозабвенную тьму первичной основы музыки. Она напоминает о мире порядка и меры и вселяет в душу стройность. Мелос «Травиаты», рассматриваемый в аспекте его внутренней структуры, выявляет ту *оформленность и стройность душевного устремления, которые не боятся никаких сил несчастья или радости.* Содержание текста как нельзя лучше подходит здесь под этот мелос, и можно без всякого преувеличения

сказать, что в «Травиате» дано настоящее структурное соединение текста и музыки. Эта легкомысленная жизнь Виолетты, эта чистая любовь к Альфреду, удаление от великосветской жизни, самоотверженный отказ от Альфреда, эта чахотка, новое свидание со своей любовью, и эта простая смерть с последним вздохом облегчения,— все это так ясно, так отчетливо-просто, так понятно, так *оптимистично,* что никак нельзя не отметить внутреннего тождества мелоса и его текста. Вы слышите заздравный хор в первом действии. В плохом русском переводе так звучат его первые слова:

Высоко поднимем мы кубок веселья
И жадно прильнем мы устами...

Редко можно слышать в нашей кошмарной жизни такое искреннее, откровенное веселье. Ни веселиться искренне, ни печалиться, ни даже грешить или возвышаться искренне мы не можем. Но искренность настроения создает душевную стройность. Чтобы почувствовать эту искренность и откровенность итальянского мелоса, можно опереться на общие наблюдения искренности настроения в музыке. Есть, например, веселье и праздничный задор в Allegro con fuoco (4-я часть) Четвертой симфонии Чайковского. Но в этом веселье нет самого главного: нет полного самоотдания этому веселью, нет *искренней* веселости. Это надорванное веселье. Все время ждешь Фатума, который вот-вот явится и разрушит налаживающееся настроение. Да он и не долго заставляет себя ждать. Вот уже появились его железные, холодные, неприступные и отвлеченные трубы. Вот он уже разрушил все веселье, и осталась та же тоска и та же незримая подчиненность Року. Итальянский мелос по существу своему искренен и откровенен. Он не боится Фатума. И это первый, наиболее, правда, общий, но зато и наиболее основной пункт его стройности, его оптимизма и пластичности.

Разумеется, все дело заключается в контексте и фоне. Когда в увертюре-фантазии «Франческа да Римини» Чайковского тень Франчески, после казни сладострастных людей, среди клубящихся багровых облаков Ада, рассказывает свою историю в *мелодии,* то эта мелодия так давит душу, что у нервного слушателя иной раз захватывает дыхание. Таких контекстов лишена итальянская мелодия. «Травиата» состоит, можно сказать, из от-

дельных номеров, мало имеющих между собою логически-музыкальной связи. Едино здесь только общее настроение — всегда оптимистичное. Все остальное непосредственно относится к наименее значащим техническим подробностям композиции.

Итак, мелос «Травиаты» оптимистичен, строен и пластичен. Под оптимизмом здесь, как это должно быть ясным из всего предыдущего, понимается не логическая, а чисто музыкальная категория. Поэтому оптимистичен не только дуэт в 4-й картине вновь увидевшихся Альфреда и Виолетты:

Разлуки нет;
Покинем край мы,
Где так страдали,
Где все полно нам
Былой печали (и т. д.).

Нет, оптимистична и эта чахотка; оптимистично вступление к 4-й картине, нежное, проникновенное, усталое и хранящее в себе весенние вздохи человека, дни которого уже сочтены, но который все еще любит это ласковое солнышко и зеленеющие, манящие к себе луга и леса. Сам по себе текст «Травиаты», да еще в невозможном русском переводе, не только не дает настоящего материала для каких-нибудь суждений об оптимизме и пессимизме, но и вообще ничего не содержит в себе яркого. Однако мелодия создает глубинность предмета. И мы видим весь этот оптимизм и всю стройность, ничего общего не имеющую с экстатическими прорывами в бушующую даль мироздания, какие кипят в творчестве Вагнера и Бетховена; мы видим эту акосмическую зеркальность и как будто ощупываем устойчивые формы.

И все это сделала мелодия.

Чистый музыкальный опыт, чистая основа музыки — все это темно и алогично. В мелодии эта темная алогичность обручается со светлой оформленностью, и вы слышите глубину предмета, но глубину свежую и умиротворенную. В этом смысле наиболее музыкальны, ибо наименее мелодичны, симфонические каскады Вагнера и Скрябина. Любопытно на минуту остановить свое внимание на антитезе светлого итальянского мелоса, прозрачного, откровенного и оптимистического,— с темной, до глубины хаотической, иррациональной и космической музыкальной массой хотя бы Скрябина.

Скрябин очарователен, но прежде всего своей сложностью. «Поэма экстаза» — это невероятная сложность и сверхъестественные нервы. Это не бетховенский порыв и не вагнеровский. Для одного у Скрябина не хватает созерцательной сгущенности, наполняющей, например, знаменитый бетховенский скрипичный концерт; для другого — определенной волевой целенаправленности, венцом которой является зигфридовский мотив меча. Дух человеческий витает в творениях Скрябина или, лучше сказать, мечется по поднебесью, но он еще не на небесах. Заключение Второй симфонии говорит о каком-то примирении; это какой-то гимн, торжественный, законченный по своей устремленности к прославляемому предмету. Но дух человеческий попадает в эту просветленную и титанически примиренную сферу как бы случайно. Он и сам об этом не думал. Посмотрите, как плачет какая-нибудь флейта. И опять нет ни бетховенского созерцания, ни вагнеровской воли. Есть скрябинский мятущийся дух, который мечется по поднебесью, который порой, кажется, на своих нервах взлетает куда-то выше небес. Но опять это все-таки не небеса, и вы со страданием узнаете, что быть выше неба — значит быть ниже его. Скрябин весь мечется: порой любуется своим мятением; иногда мление — его стихия (Третья симфония). Но чаще всего он самозабвенно воюет решительно со всей вселенной, упиваясь борьбой, наслаждаясь головоломными скачками через препятствия; он весь — гроза, вулкан, бушующее море, непрерывный грохот обваливающихся ледников. И едва ли для такого духа есть Бог и небеса. Нет, стремясь к Богу вечно, стремясь так головоломно, стремясь с таким всеразрушающим экстазом и с такими невероятными электрическими токами во всем своем существе,— он уничтожает Бога-Успокоения, Бога-Промыслителя. В конце концов вы узнаете этого Бога и немного разочарованно начинаете писать его в кавычках. Этот Бог — человеческое «я», человеческий дух, для которого вихрь его переживаний есть алтарь, а жертва — его аполлинийская связь с космосом и жизнью.

У Бетховена нет «бога»; у него есть *Бог*. Он Его феноменологически утверждает своим созерцанием, в котором могучие порывы духа гармонизированы слитостью их с Божеством. У Вагнера есть Бог. Он Его утверждает грандиозностью и величественностью духовного подвига, духовного порыва. Если мы и не всегда видим, сливается

ли у Вагнера человек воедино с Божеством, то мы видим, что ради этого Божества дух человека способен на всяческий подвиг. У Скрябина *нет* Бога. У него есть дух и — вселенная, где этот дух мечется.

И вот рядом с этим — широкая, лазурно-чистая, свежевесенняя и лирически-индивидуальная мелодия «Травиаты»...

Слова вообще передадут мало. Сравните упомянутых только что гениев и сравните «Травиату».

III

С точки зрения внутренней структуры итальянского мелоса мы отметили его искренность и свежесть, его музыкальную логичность и чистую человечность, т. е. не-космизм. Но что такое мелос «Травиаты» с точки зрения его объекта, его внутренней направленности?

Безусловно, такой вопрос требует оправдания. Что такое объект музыкального восприятия? Возможен ли он? И не уничтожается ли в музыке грань сознания и сознаваемого, ибо здесь нет посредствующего образа или понятия, а есть сама глубинность предмета?

Оправдание поставленного вопроса о музыкальном объекте выходит за пределы этой статьи. Но надо сказать, что этот объект предполагается уже самой глубиной и иррациональностью музыки, поскольку интеллект, доходя до этой глубины и иррациональности, бьется лбом о недоступную ему стену и складывает свое оружие, предоставляя арену действия иным стихиям человеческого духа. Этот объект ничего не имеет общего с теми физическими и физиологическими предметами и процессами, которые сопровождают феномен слышания. Это иной род бытия, о котором лишь символически говорится в музыке и во всяком ином искусстве.

В музыке дана сущность предмета, *смысл* его, а не *явление*. В симфонических мирах Бетховена и Вагнера дана сущность *мировая* — в аспекте индивидуально-художнического созерцания. Что дано объективного в мелосе «Травиаты»?

Одна внутренняя структурность и логичность музыкального произведения еще не есть одновременно и объективный логизм, и стройность, оптимизм. Музыка Рахманинова отличается необыкновенной структурностью и логич-

ностью; она чужда самозабвения и не допускает экстазов; она сильно рефлектирует и вообще очень задумчива. В этом ее отличие от самозабвенного сладострастия и экстатического бушевания музыки Скрябина. Но посмотрите, какой это в то же время и пессимизм! Вот, например, «Остров смерти». Первые такты, в которых смешана человеческая тоска с каким-то мрачным, неотмирным шепотом; невероятное напряжение диссонирующего, медного многозвучия и мгновенно наступающая могильная и роковая тишина; возобновление первоначальной темы какой-то сдержанной трагичности, иногда тоскующей всеми фибрами слабой человеческой души; едва промелькивающий голос скрипок, напоминающих об истинно человеческом и светлом счастье... Вот она, внутренняя трагедия всего этого рахманиновского логизма и сознательности.

Оптимизм и структурность итальянского мелоса не есть еще оптимизм и структурность возвещаемого им плана бытия. Что же это за план, что за объект «Травиаты»?

Здесь мы вплотную подходим к формулировке мироощущения «Травиаты» с точки зрения тех двух основных типов мироощущения, о которых шла речь раньше.

Повторим еще раз: мир первого типа есть мир чистых зеркальностей и пластичностей; мир второго типа есть мир слепых и аморфных ликов, мир бесформенного, мятущегося множества. Что удержал мелос «Травиаты» от первого типа?

В «Травиате» дан не глубинный, но довольно широкий план бытия: план человеческих страстей и чувств. Но интересная вещь: мелодия «Травиаты», не рисуя и не будучи способной рисовать запредельную мглу и гнусность бытия, *все-таки как-то указывает на нее*, хотя это нисколько не мешает ее музыкальному оптимизму. В том-то и неодолимая привлекательность этого мелоса: он искренен, свеж, структурен и акосмичен, но он не исключает ничего космического; он только ставит его пока в скобки, и это удается ему главным образом благодаря *сердечной теплоте и интимной живописи человеческих страстей и чувств*. Последнее и есть этот могучий остаток первого типа. Однако, если бы тут не было скрытого жеста в сторону космичности,— разве так бы привольно дышалось в волнах этого мелоса и разве эта чахотка — даже в ее музыкальной

транскрипции,— разве она не вносила бы пессимистических элементов в нашу общую настроенность после «Травиаты»?

Человеческая жизнь начинается беспредельным оптимизмом и сердечной теплотой детского возраста. Многие теряют эти блага, не заменяя их чем-нибудь столь же беспредельным и ярким. Но бывают и такие избранники, которым судьба дает восчувствовать прямой антипод такого «детского» мироощущения; это как раз наш второй тип в его крайнем обострении. И вот вслушиваешься тогда в мрачный гул этих темных мировых глубин, и ужас охватывает сердце. Там, за пределами видимого, творится мировая трагедия: она не минует и нас. Даже в любви, в красоте — и преимущественно в них — чувствуешь эту бушующую даль. Любовь — поединок роковой. Жизнь — это

Сумрак тихий, сумрак сонный.

Поскорей забыться в нем:

Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край!..

Не оставайся тогда одиноким в глухую осеннюю пору. Ночной ветер напомнит тебе о древнем хаосе, о родимом, и взмолишься ты, усталый:

О, бурь уснувших не буди:
Под ними хаос шевелится!..

Слепая воля, безудержное влечение, разливающееся по всему миру, видимому и невидимому, страсть, муки и в то же время наслаждение, упоение — вот она где, музыка-то. Созерцая симфонические глубины классической и неоромантической музыки, всматриваясь в тьму вагнеровского мироощущения, захватываются люди этой мучительной тоской и покоряются этому мучительному наслаждению бытием. Не надо Дня с его откровенностью и блестящей мишурой. Ночь, мировая Ночь — спасительница. Там в первобытно-едином сливается все. Или, как поют у Вагнера Тристан и Изольда:

О вечный Мрак!
Чудный Мрак!
О святая
Ночь Любви!

Ты нас укрыла,
Ты нас ласкала,—
Как можем без страха
Проснуться к жизни вновь!
О, дай нам забвенье,
Дай нам покой,
Страстно желанная
Смерть в Любви.

Это подлинная и наиболее субстанциальная основа музыки. Она, заставляя наслаждаться диссонансом, заставляет нас упорно слушать ее и упорно искать за всем видимым и слышимым еще новые и неизвестные глубины. Так исчезаем мы в этом Мраке и сливаемся со Всем.

Но музыка, открывающая нам затаенные глубины мироздания, научила нас и *иному* мироощущению. Все разнообразные художнические индивидуальности, из которых состоит история музыки и философии, подходили к Предвечной Тайне с отдельной, только им, каждому из них, доступной стороны. И вот эта-то дионисийская бездна мироздания, эта мировая трагедия, это бушующее и мучительное наслаждение бытием, сливающие Тристана и Изольду с первобытно-единым,— эта стадия мировой истории оказывается еще не последней. Тот же Вагнер, великий титан человеческой мысли и чувства, дошел до Парсифаля, до простоты и логичности, до ясности и зеркальности этого великого и мудрого простеца. О, мы знаем твою тайну, великий маг музыкальных откровений! Ты дал нам пережить этот мировой Мрак и музыкальную сладость бытия, чтобы потом наилучше поднять нас до великой простоты и светлого царства Христова! Когда лицо Амфортаса просветляется священным восторгом; когда Кундри, этот дьявол в образе то скромной, то обольстительной женщины, падает, бездыханная, перед Парсифалем и победно несется блаженный звон колоколов Монсальвата, мы чувствуем настоящий конец мировой драмы и вместе с голосами со средней и предельной высот поем в умилении:

Тайны высшей чудо!
Спаситель, днесь спасенный!

Но это есть уже теургическое томление. По нему мы лишь догадываемся о жизни будущего века. И чаем воскресения всего, что безжалостно губит смерть.

Что же теперь сказать о маленькой, уютной и неглубокой «Травиате»? Какое, скажут нам, возможно сравнение вагнеровских откровений с этой банкой сладкого варенья?

IV

Пусть не откажут нам в умственном равновесии, если мы утвердим мироощущение итальянского мелоса как ту детскую простоту и ту невинность дитяти, о чем сказал Христос: «Ибо таковых есть Царствие Небесное...» Да, да, Бетховен, Вагнер, «Тристан и Изольда», «Парсифаль» и... «Травиата», самая обыкновенная, заигранная и избитая «Травиата» — опера без оркестрового колорита и порой с банальными мелодиями. «Травиата» не есть ни наш чистый первый тип мироощущения, ни чистый второй. И вообще это не есть какая-нибудь стадия бытия. Такая квалификация обворовала бы «Травиату», ибо ей пришлось бы тогда указать далеко не глубинный план бытия, да и не можем мы прожить одной «Травиатой». Но, слушая эту оперу, наша глубина знает, что, *когда обновится и преобразится мир*, когда в душе нашей, подвигом добрым подвизаясь, преодолеем мы мировую тьму и ужас нашего бытия,— знает, что тогда водворится эта самая *мелодия*, просторная и прозрачная, этот детский оптимизм и наивность, благодаря которым великосветская женщина раз навсегда бросает свет ради любви и уступает потом любовь и жизнь ради одних просьб чужого, но уважаемого ею человека (разумеются музыкальные категории, а не текст). Эта наивность и «сентиментализм», эта детскость и простота есть достойнейшее завершение теперешней мировой кутерьмы, которую открывает сложная симфоническая музыка прозорливому слуху. Per aspera ad astra!..

Горе, если в итальянском мелосе слушатель находит только ушеугодие и больше ничего. В мелодическом звукосозерцании «Травиаты» кроется своеобразная глубина. По внутренней структуре оно нежно-оптимистично, уютно, логично; но объекту оно вскрывает те пласты человеческой души, без которых невозможно никакое совершенное мироощущение: сердечная нежность, интимная ласка, детская наивность и простота, наконец, оптимизм, как достигнутая уже стадия, а не только желаемая. «Травиата» относится больше, конечно, к первому типу мироощущения,

но только что указанные особенности ее мелоса единят ее со вторым типом — не с центром его, а с завершением его, когда он убивает себя, и вместо сложности Тристана появляется простота Парсифаля. В мелосе «Травиаты» всякое чувство начинается и кончается здесь, в нашем плане бытия. Мелодия умирающей Виолетты хотя и прощального характера, но это не мешает ей оптимистично характеризовать настроение умирающей; Виолетта верит в доброго и любящего Отца Небесного. Таковы и ее мелодии. Такова, наконец, и конечная мироощутительная основа образа Парсифаля. Мы согласны, что эти образы вообще несравнимы, но они сравнимы с точки зрения логической оформленности их объекта. Это не то цепкое, липкое, тянущееся, иррациональное мироощущение, но сама стройность, зеркальность и — оптимизм.

Только в одном, может быть, направлении восполнился бы итальянский мелос, если бы стал победным знаком преодоления всех трагедий. Итальянский мелос направлен на человеческие страсти и чувства; это мелос *субъективный*. Однако есть и другой мелос, в этом последнем отношении противоположный тому: мелос *объективных* зеркальностей. Такова, например, первая песня Леля в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Нужно пропеть себе эту песню много раз, чтобы восчувствовать, насколько мраморнее, скульптурнее она итальянского мелоса, насколько она пантеистичнее и, следовательно, насколько объективнее. Истинное завершение мировых трагедий, возвещаемых дионисийской музыкой, будет соединением субъективной пластичности итальянского мелоса с объективной пластичностью славянского мелоса. И в этом, конечно, «Травиата» требует восполнения.

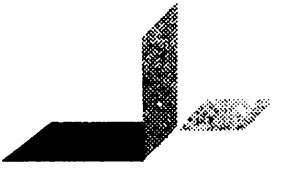
Однако нельзя в отношении уже данных в музыке мироощущений говорить об их правильности или неправильности или полноте и неполноте. Каждое мироощущение воспроизводит отдельную стадию или сторону мироздания. Музыкой Вагнера и Скрябина живем мы потому, что теперь, в нашей так называемой земной жизни, как раз сгустились над нашей головой мировые тучи, и настоящая мировая действительность, являя собою высшую форму разобщенности и иррациональной мглы, как раз рождает эту темную, иррациональную и мучительно-сладкую музыку. Однако есть и иные еще стадии мировой действительности. Частью они достигнуты, частью долженствуют

быть достигнуты. Их вот и дает ощутить нам итальянский и славянский мелос.

До этой простоты надо дорасти. Ведь начало и конец мудрости одинаковы: *наивность*. Правда, наивысшее развитие современной музыки есть музыка Скрябина и Вагнера. «Травиата» по сравнению с нею есть пошлость. Но это и показывает, что мы далеки еще от конечной цели. Мир обновится тогда, когда Скрябин совместит свое темное, иррациональное звукосозерцание со светом и лаской итальянской и славянской мелодии. Но это путь уже не человечески-художнический, но богочеловечески-преображающий. Пока же «Травиата» для нас только напоминание и бескрылый порыв; пока остаются два мироощущения непримиренными и незавершенными. И мы только временно отдыхаем, слушая теперь одну из самых гениальных Виолетт — Нежданову. Вернувшись после этих очарований и интимной прелести неждановской игры, мы просыпаемся на следующее утро опять к тусклому и назойливому дню и устало тянемся мыслью ко вчерашней ласке и нежности. Как это было легко и успокоительно и как теперь опять давит эта сложность, эти темные прорывы, этот самоанализ, этот мировой Мрак! День шумит своей суетой, и мы ждем вечера, чтобы опять посетила душу желанная ласка и успокоила наши утомленные нервы. Когда же наконец наступит *настоящая*, свежая, яркая, ласковая и ликующая весна?

Жизнь человека... И это называется, человек, твоей жизнью?!

ОЧЕРК О МУЗЫКЕ



9

Это страшно выговаривается и для обыкновенного уха звучит необычно и дико. И тем не менее это ничуть не конструкция, а только описательная картина музыкального восторга. Это и не идеал и не то, что должно быть. Это *уже* есть во всяком музыкальном произведении. Это то, что всякий переживает, но боится формулировать. В науке и в повседневности A всегда равно A, а здесь ниспровержение всяких законов логики и физики. Не хочется интеллекту быть анархистом. Все бы ему хотелось высчитать и взвесить, овеществить. Однако достаточно и без меня циников и пошляков музыки. Музыка есть смеющаяся беспочвенность, страдающая Радость, тоскующий Бог: не правда ли, это звучит слишком откровенно для культурного европейца, не правда ли, здесь «логическая» ошибка, за которую академический старец и умник — профессор поставит плохой балл на экзамене по логике? Блаженны ученые-профессора, ибо скоро скиснутся они на своих факультетах!

До сих пор мы давали феноменологическое вскрытие сущности музыкального восторга. И задание наше, и итоги, к которым мы пришли, указывают только на то, что бытие музыкальное прямо неописуемо и несказанно, как, впрочем, неописуемо и несказанно вообще все непосредственное. Мы старались не описать его, но выявить, дать не в анализе, а в самом переживании. И, когда, входя в волны музыкального восторга, приходилось говорить, что музыка есть одновременно и страдание и радость, и бытие и сознание, и слепота и интеллект, и Бог и мир, то это было, в сущности, отказом от логически-дифференцированного описания и анализа бытия, зримого в музыке. Поэтому ошибется тот, кто увидит в предыдущем какую-нибудь логическую рефлексию. В цельном музыкальном восторге нераздельны все те элементы, о которых приходилось гово-

рить в их абстрактном выделении. Все это дано как цельное и нераздельное мироощущение, и слабое слово пороковой необходимости хватается то за одно, то за другое. Поэтому для интеллекта музыкальное бытие есть лишь цепь антиномий, например слепоты и интеллекта, в которых все пары одинаково приемлемы и необходимы в обеих частях и все пары представляют собою абстрактные полагания сознания, в то время как конкретно существует лишь живая антиномия, т. е. совмещение и внутреннее вхождение тезиса антиномии в ее антитезис. Сущность музыки, как и вообще жизни, есть противоречие, данное, однако, как организм.

Бытие, открываемое музыкой, лишено логических определений. Данные выше определения суть не определения (ибо они сознательно противоречивы и антиномичны), но отказ от них, или, лучше,— использование их лишь как вспомогательного средства для выявления не сказанной в обычных словах сущности музыкального восторга. Отсюда возникает возможность некоей мистической диалектики на основе узренного нами через музыку до-логического Бытия. Именно, это Бытие, очевидно, еще не имеет признаков существования или несуществования. Предикат «есть» возникает только на дальнейшем диалектическом пути. Об этом чистом Бытии нельзя сказать, что оно есть или не есть. Здесь вечно прав Фихте с утверждением действия ранее бытия и Гегель с отождествлением чистого бытия и небытия, а в конце концов и Платон с учением об отношении тождества и различия к чистому бытию. Мистическая дедукция существования из недр до-логического Бытия влечет за собой и дальнейшие определения Бытия, неувядаемый образец каковой диалектики видим у Гегеля в его постепенном восхождении от Бытия к Абсолютной Идее. Однако исследование этого пути не входит в задачи теперешнего моего изложения, ибо мне хотелось бы здесь покамест не конструировать, но только описывать. Я лишь указываю на открывающиеся здесь перспективы.

Значит, и говорить об этом Бытии нельзя. Можно говорить лишь им самим, т. е. только Оно само может себя самое выявлять. К этому и стремилось предыдущее изложение.

Но, понявши и уразумевши чисто-бытийственную, дологическую и до-познательную сущность музыкального Бытия и Восторга, ощутивши себя сами — как Его и

Его — как наше собственное нутро и начало, мы ⟨...⟩ имеем право рассмотреть музыкальное Бытие не как бытийствующее само по себе и в себе, но — как явление смертным очам, точнее, как организм произведения. Логически неизобразимое и идущее из Бездны Бытия-Небытия Качество делается в музыкальном произведении оформленным, получает различные логические определения и делается фактом, изучимым научно-психологически. Прежде чем, однако, вступить на путь научно-психологического анализа, необходимо ⟨...⟩ мы слышим не воздушные волны, но мир и жизнь, и отношение это чисто фактическое. *Фактически*, т. е. физически, музыка держится на колебаниях волн, но по переживанию и осмысленно они не имеют к ней никакого отношения. Это — первая, пространственно-временная физическая форма музыкального произведения.

Во-вторых, музыка есть известное явление нашего чувствующего организма; она имеет известную форму *физиологического* процесса, протекающего в зависимости от различных анатомо-физиологических условий. Это — вторая форма, тоже не имеющая никакого осмысленного отношения к музыке как таковой, но лишь чисто фактическое отношение. Мы не видим и не слышим никаких процессов, совершающихся у нас в слуховом аппарате и в мозгу при слушании музыки, да и наука еще не научилась описывать их вполне точно и определенно. Тем не менее музыку мы переживаем и откровения ее чувствуем.

В-третьих, необходимо отличать от физиологического процесса слышания чисто *психологическое* ощущение и восприятие музыкального переживания; это восприятие, протекая во времени, определяясь апперцепцией, вниманием, интересом, воображением и т. д. и т. д., тоже имеет свою особую *психологическую* форму, резко отличающуюся от формы физической и физиологической. Можно подумать, что именно эта психологическая сторона и есть та последняя форма, в которую воплощается безымянная и страшная Бездна и Качество музыки. Но это не так.

Прежде всего в психологической форме музыкального переживания вполне отчетливо расчленяется два типа меньших форм, из которых ни та ни другая не есть форма музыки вообще. Первый тип — это форма *фактического* восприятия и обозначения отдельных явлений музыкального произведения, отдельных звуков, отдельных перехо-

дов и т. д. Второй — это форма понимания данного музыкального произведения как *целого организма*, где уже нет расчлененного восприятия отдельных его частей, но воссоединяющее и синтетическое восприятие целого. Так, мелодия есть не только простая сумма тонов, но и известная цельность, которая воспринимаема вне этих последних, хотя и на их чисто фактическом основании. И вот: ни та ни другая форма не есть форма музыки настоящая и полная, хотя необходимость ее не может быть оспариваема здравым умом.

Дело в том, что и этих, психологических, сторон в музыке мы не видим и не слышим, когда погружены в музыкальное забытье, но лишь в научной абстракции выделяем их и анализируем. Психическое есть всегда и необходимо процессуальное. Рассмотреть данное переживание психологически — значит проанализировать, из каких элементов оно состоит, когда и как они вступают во взаимодействие и к какому результату приводят. Не этой научно-психологической задачей занято сознание, когда оно поддается чарам музыки. В этой психологической форме скрыта еще иная форма переживания, не процессуальная, а чисто качественная, не текущая, но данная как картина, как описание. Разумеется, при слушании музыки мы не видим и не слышим и этой формы; она — тоже продукт научного анализа. Тем не менее, самое качество и плоть музыкального переживания, рассматриваемые в психологии процессуально и динамично, должны быть рассмотрены в особой науке по своей сущности, по своему качественному строению. Если психология есть как бы особая физиология переживания, то особая наука должна стать еще анатомией переживания, качественной онтологией сознания. Это не значит, что есть какое-то не-текучее сознание. Это значит, что мы выхватываем из сознания один его нейрон и рассматриваем его в порядке логически-систематическом, а не в процессуально-динамическом.

Чтобы определить и назвать эту новую — уже последнюю — форму музыкального переживания,— которая, кстати сказать, будучи очищена от всей психологической обстановки, явит собою форму, вполне адекватную форме самого музыкального произведения,— необходимо задать себе вопрос: что такое переживание по своей онтологической сути; из чего, так сказать, сделано каждое переживание?

Всякое переживание есть прежде всего известное направление от «я» к «предмету», известная направленность, или *интенциональность*. В ней дано то, что делает данное переживание именно таковым, т. е. осмысленным. Сознание есть известная система и переплетение этих направленностей. Психология тем отличается от естествознания, что в последнем изучаются вещи и их процессы, а в психологии — переживания, представляющие в основе своей направленности. Эту — четвертую — форму музыкального произведения и переживания можно назвать *интенциональной* формой. Всмотримся в то, что она открывает.

Выделяя из общей жизни сознания один его элемент, как физиолог из первой системы выделяет отдельный нейрон, выделяя какую-нибудь любую направленность, мы находим в ней прежде всего известную определенность ее как таковой, *содержательную* определенность, качественную данность ее содержания. Во-вторых, в дальнейшем абстрактном изучении этой выделенной нами направленности мы различаем определенность ее с точки зрения, так сказать, ее исходного пункта, с точки зрения того «я», или «сознания», направленностью которого она является; обозначим это как *аттенциональную* определенность, чтобы избежать рискованных терминов «личность», «я» и «сознание». И, наконец, в-третьих, всякое переживание, рассматриваемое в своей основе как направленность, характеризуется еще тем «предметом», на который она направлена, т. е. существует во всяком переживании еще известная *предметная* определенность.

Итак, три элемента в интенциональной форме переживания: 1) качественная и содержательная определенность переживания, 2) аттенциональная определенность или окрашенность со стороны «субъекта», «личной актуальности», 3) предметная определенность, окрашенность со стороны предмета направленности. Не надо забывать, что эти три элемента — «я», акт и предмет — даны как единое целое в переживании, которое мы выделили из недр сознания. Разделение, произведенное нами, есть только абстракция.

Следовательно, таковы четыре формы музыкального переживания (и, следовательно, произведения, так как последнего вне переживания не существует): 1) физическая, пространственно-временная; 2) физиологическая; 3) психологическая — в двух видах, как а) форма вос-

приятия предметов ощущения и b) форма восприятия цельных организмов, и 4) интенциональная — в трех видах, как a) содержательно-качественная данность, как b) актуально-личная или, лучше, аттенциональная, определенность и c) предметная определенность.

11

Бесформенное, страстно-алчущее и вздыхающее Качество абсолютной музыки имеет в музыкальном произведении и эстетическом переживании все эти четыре формы во всех их деталях и определенностях. Необходимо теперь проследить способ сочетания Качества и Формы в музыке.

Вечное Стремление и Воля, вечный Огонь и Тьма, Восторг и Скорбь, закованные в Форму и обрученные с ее оформляющим синтетизмом, будут в реальном музыкальном произведении и эстетическом переживании вечно метаться между нераздельными полюсами Наслаждения и Скорби, Бытия и Сознания, Бога и Мира, Личности и Бездны, Дня и Ночи. Так как всякое музыкальное переживание есть единая и вечная мучительно-сладкая Антиномия, которую мы утвердили в своих феноменологических исканиях и которая в реальных произведениях музыки дана в своем раскрытии и в неистощимом разнообразии, то между указанными полюсами можно распределить все, что известно нам из истории музыки. Однако мы попытаемся наметить не чисто качественное распределение всего богатства истории музыки, но именно качественно оформленное.

Что должно делать это чистое Качество абсолютной музыки, влитое в исследованные нами формы? Конечно, Оно будет трепетать и биться; стремления Его и порывы будут учитываться и сосчитываться; Форма даст опору и точку зрения для этого учета и счета. И когда бьющееся Стремление Мировой Воли встретило Форму, в которой оно затрепетало,— началась музыка как произведение искусства.

Нас интересует строение самого музыкального произведения и его коррелята — адекватного переживания. Поэтому, отбросивши первые три формы, займемся четвертой, интенциональной.

Все три определенности этой четвертой формы музыкального переживания получают новую характеристику,

коль скоро мы будем смотреть на них как на определенности нашего абсолютного, вечноантиномичного, мучительно-сладостного Качества. Первая определенность переживания, качественно-содержательная, превращается в принцип *напряжения*,— первый универсальный — качественно-оформляющий — принцип в музыке. В понятии напряжения как раз оба элемента налицо — стремление и граница, вечное Стремление абсолютного Бытия = Музыки, данное как последняя Его качественная содержательность, и — обрученность его с оформляющим единством переживания.

Вторая определенность интенциональной формы — аттенциональная окрашенность, наполняясь абсолютным Стремлением чистой Музыки, абсолютным ее Качеством, рождает второй универсальный — качественно-оформляющий — принцип в музыке, принцип *личной актуальности*, который необходимо строго отделять от принципа внеличного напряжения. В понятии личной актуальности так же, как и в понятии напряжения, тоже налицо оба элемента — стремление и форма, но в нем отсутствует пассивная качественность переживания и, наоборот, присутствует активная целенаправленность, идущая от «я» и «сознания». И наконец, третья определенность интенциональной формы музыкального переживания — предметная окрашенность,— где не может быть ни личной актуальности, ни напряжения при личной пассивности,— дает по восприятии в себе вечно стремящегося Качества Музыки просто принцип *объективного оформления*, характеризующего фиксируемое в данном музыкальном произведении бытие и действительность.

Следовательно, принцип напряжения, личной актуальности и оформления — вот основные точки зрения для обзора и изучения музыкальных произведений. Все последние, значит, можно распределить, прежде всего, по разным степеням напряжения; каждую степень напряжения — по разным степеням актуальности и каждую такую определенную по напряжению и актуальности степень — еще по разным степеням оформления. Представим себе куб. На одной из линий его основания расставим буквы А, A_1, A_2, A_3,..., A_n, которые будут у нас обозначать возрастающую степень напряжения музыкального волнения. Другая линия основания, перпендикулярная линии AA_n, будет обозначать у нас возрастающую личную актуаль-

ность,— так что, восстановляя перпендикуляры из каких-нибудь точек первой и второй линии, мы получаем на их пересечении новую точку, вполне определенно помещающую на основании куба данное произведение музыки с присущим ему напряжением и актуальностью. Если же теперь возьмем какое-нибудь из вертикальных ребер куба и на нем расставим точки возрастающего или убывающего оформления, то на пересечении перпендикуляров из какой-нибудь такой точки высоты куба и из точки основания, характеризовавшей известное сплетение напряжения и актуальности, мы получаем место, вполне точно и определенно рисующее данное музыкальное произведение по всем трем универсально-музыкальным принципам.

Так распределяется — формально-эстетически — вся масса музыкальных произведений — во всем их необъятном разнообразии. Это — чисто логическая и систематическая схема; тем не менее она вмещает в себе не только существующие произведения музыкального искусства, но и все, какие только возможны.

12

Теперь попробуем привести и хотя бы наскоро проанализировать примеры из музыкальной литературы, которые бы конкретно показали справедливость и целесообразность всего данного мной анализа. Следует при этом помнить, что в такой психологической обстановке роднятся такие произведения, которые с точки зрения внешней формы принадлежат к совершенно противоположным или мало схожим родам. Не надо забывать, что формы сонаты, симфонии, романса, прелюда и т. д. суть формы не психологические, но чисто внешние. Форма сонатного allegro допускает самые разнообразные степени напряжения, актуальности и оформления, приближающие его то к трагической симфонии, то к легкому комическому жанру, то к молитвенно-созерцательному успокоению. Поэтому мы оставляем в стороне существующую номенклатуру теории музыкальных форм, а задаемся задачей исключительно психологической в вышеупомянутом смысле этого слова. Только после такого психологического обзора музыкальных форм должна возникнуть проблема музыкальной эстетики, состоящая в толковании и объяснении всех внешних структур, тональностей, метрики и ритмики, гар-

монических построений и т. д.— с точки зрения этого психологического анализа. Однако это сейчас не входит в нашу задачу.

Итак, попытаемся разобраться в конкретной музыкальной литературе психологически. Мы будем приводить примеры на каждый из трех выведенных нами универсальных принципов, причем так как это только принцип и абстрактная точка зрения, а не живая картина музыкального произведения, то характеристика с точки зрения каждого из наших трех принципов есть в то же время характеристика и с точки зрения и двух других принципов. Поэтому сразу придется обозначать, при каких именно двух других условиях берется музыкальное произведение данного третьего типа.

Я беру сначала принцип *напряжения* при условии *большого* оформления и *большой* же актуальности, с тем чтобы потом взять тот же принцип при других условиях. Двигаясь в порядке возрастающего напряжения, я нахожу как пример незначительного напряжения традиционную форму *мазурки.* Здесь прежде всего весьма большое оформление, ибо что такое традиционная мазурка, вроде той, которая всем известна из «Жизни за Царя» Глинки, как не довольно поверхностное, весьма изящное и, по существу, салонное произведение искусства, не открывающее бытия в его бесформенной глубинности, но дающее возможность скользить по его поверхности, еще довольно прочной и не рассыпавшейся в Хаос? Равным образом, понятна здесь и большая степень актуальности и целенаправленности, бодрости и жизнерадостности — при минимальном, в сущности, напряжении.

Но пойдем дальше по ступеням возрастания напряжения, сохраняя, по возможности, те же условия большого оформления и большой актуальности. Я бы привел в пример третью часть Sonate caractéristique [1*] Бетховена (op. ⟨81a⟩). Разумеется, здесь музыка несравненно серьезнее и глубже,— все-таки радость свидания после долгой разлуки (сознательная программа Бетховена в этой сонате) сравнима с жизнерадостностью глинковской мазурки. Тем не менее здесь несравненно больше внутреннего трепета, неожиданных радостей, перебоев ласковой и нежной кокетливости настроения с мужественными и сильными размахами удовлетворенной страсти,— здесь больше *напряжения.* Еще больше такого напряжения, при неболь-

шом хаосе и, следовательно, значительном оформлении и при этом весьма внушительной актуальности,— во Второй рапсодии Листа. Это, в сущности, неглубокая и сильно эффектная вещь. Но любопытна смена музыкально-кокетливых, звонких и ажурных украшений напряженно-демоническими выкриками и взлетами. Напряжения еще больше — при тех же условиях — в танцах скоморохов из «Снегурочки» Римского-Корсакова и уже значительная напряженность — в увертюре того же композитора «Светлый праздник».

Итак, вот лестница восходящих напряжений при большом оформлении и большой актуальности: 1) мазурка из «Жизни за Царя», 2) третья часть Sonate caractéristique Бетховена, 3) Вторая рапсодия Листа, 4) танцы скоморохов из «Снегурочки» Римского-Корсакова и 5) «Светлый праздник» его же.

Возьмем теперь принцип напряжения при малом *оформлении*, оставляя пока актуальность *большого*. Малое оформление, или большая хаотичность, должно выразиться более глубокими произведениями музыки; они должны быть далеки от изображения субъективных чувств, в них должны слышаться отзвуки мировой истории и скорбно-радостных потрясений Хаокосмоса. Здесь не может быть любовной игры красивыми формами, ласки хрустальной беспечности, виртуозных причуд. В порядке возрастающего напряжения при этом новом условии я бы указал прежде всего на первую часть Пятой симфонии Бетховена. Что здесь бóльшая активность, видно из смелых и решительных построений этой части. Что здесь, несмотря на это, глубокая хаотичность созерцаемого мира, видно из потрясающих «ударов судьбы», идущих из Бездны и покоряющих весь мир. Но здесь, насколько я ощущаю, чрезвычайно мало напряжения: колоссальная актуальность общей концепции уничтожает всякую возможность пассивных напряжений. Кому напрягаться и зачем, если все так ясно и определенно в этом ужасающе-холодном мире Судьбы и Рока? Гораздо больше напряжения и мрачного огня — в первой части «Крейцеровой сонаты». Здесь уже есть страстные вздохи, которые задавлены в Пятой симфонии. При том же малом оформлении и близости к первозданному Хаосу и при той же колоссальной актуальности находим мы дальнейшую ступень напряжения в «Аппассионате» Бетховена, и именно в первой ее

части. В «Мефистовальсе» Листа и сонате «Сказка» Метнера она уже кульминирует. Что же касается конца «Поэмы экстаза» Скрябина, то тут перед нами не превзойденная еще напряженность, рисующая при колоссальной актуальности полный Хаос, клокочущий и ревущий по всем просторам вселенной.

Таков путь напряжения при хаотической данности бытия: 1) Пятая симфония Бетховена, 2) «Крейцерова соната», 3) «Аппассионата», 4) «Мефистовальс» Листа и 5) «Поэма экстаза» Скрябина.

Возьмем теперь тот же принцип напряжения с *малым* оформлением и с *малой* же актуальностью. Для начала возрастающего порядка я привел бы вторую часть Sonate caractéristique Бетховена, где стонущие и тоскующие звуки сменяются скорбными и мрачными возгласами отчаяния — при минимальной актуальности и при глубокой хаотичности, разверзающейся перед скорбными очами покинутого. Этот хаос более напряжен во вступлении к опере Римского-Корсакова «Садко», т. н. «Окиан-Море», скрыто и сдавленно напрягается и во второй части Третьей симфонии Бетховена, в т. н. marche funèbre [2*]. При той же минимальной актуальности — значительное напряжение хаоса во многих произведениях Дебюсси и, наконец, высшая форма напряжения, где нет вместе с тем никакой личной воли, а только страстное томление — от едва видных и сдавленных форм до вулканических и мировых — в пьесе Скрябина Vers la flamme.

Мы не указали еще примера на ту или иную степень напряжения при большом *оформлении* и малой *актуальности*. Здесь *большое* оформление; следовательно, необходимо взять вещь стройного трактования, нельзя брать что-нибудь изломанное, утонченно-мистическое. Равным образом малая актуальность заставляет взять произведение с приблизительно равномерным темпом, без больших перебоев настроения, льющееся гладко и как бы созерцательно. Лучшим образцом такого типа музыкального произведения является спокойный и певучий вальс. «Вальс-фантазия» Глинки или «Приглашение к танцу» Вебера совмещают все указанные только что черты. Стоит усилить напряжение этой салонной музыки, изломать, исковеркать, утончить прямые и ровные контуры ее рисунка, сделать капризным и неуравновешенным ее настроение — получится музыка Чайковского, избегаю-

щая черных глубин хаоса и безволия, но часто напряженная до крайности. Такова первая часть его известного скрипичного концерта.

13

Рассмотрим теперь второй принцип — актуальность — в той же систематической последовательности.

Беря сначала *большое* оформление и *большое же* напряжение, получаем такой возрастающий ряд: 1) Этюд № 1 Скрябина из ор. 2; 2) Прелюд Рахманинова, ор. 3, № 2а; 3) Сеча при Керженце из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова; 4) «Арагонская хота» Глинки; 5) четвертая часть Пятой и четвертая же часть Девятой симфонии Бетховена. При условии *большого* оформления, но малого напряжения примером слабой актуальности является воздушная и нежно-мечтательная первая часть «Неоконченной» (H-moll) симфонии Шуберта, более интенсивной — Вторая симфония Бородина. При условии и *малого* оформления, и *малого* напряжения для слабой актуальности — многие ноктюрны Шопена, напр. ор. 15, № 3 и ор. 37, № 1, в которых перед нами сумеречное, нежно-меланхолическое, утонченно-аристократическое настроение, переходящее в просветно-религиозные видéния, созерцательно растворяющие в себе упорные сгустки меланхолического романтизма; для средней актуальности — матовые и сумеречные контуры первой части скрипичного концерта Глазунова; и, наконец, для высшей — Четвертый фортепианный концерт Бетховена, в котором, впрочем, активные и созерцательные настроения чередуются. Наконец, при наличии *большого* напряжения и *малого* оформления — средняя (и ниже средней) актуальность в симфонической картине Рахманинова «Остров смерти»; значительно больше она в «Божественной» (Третьей) симфонии Скрябина, в особенности — во второй части, где не достигнутое никем и никогда по утонченности и в то же время по грандиозности напряжение первозданного, лишенного всякого оформления, Хаоса. Надо, однако, весьма быть тонким и чутким, чтобы уловить здесь увеличение актуальности, совсем уже не так большое по сравнению с каким-нибудь «Островом смерти». При колоссальной хаотичности и таком же напряжении мы находим уже значительную актуальность в Вакханалии из «Тангей-

зера» Вагнера, и, наконец, она делается титанической в «Полете Валькирий» того же композитора. Стоит только сравнить начало и конец всего этого ряда, вторую часть Третьей симфонии Скрябина и «Полет» Вагнера,— чтобы сразу понять, что́ такое актуальность и ее степени — при одном и том же великом напряжении, вдали от самого малого оформления.

И, наконец, остается принцип оформления.— При *большой* актуальности и *большом* же напряжении можно привести такой убывающий ряд оформления: 1) Органный концерт Вильг. Фрид. Баха (Вивальди), интересный разными степенями актуальности и напряжения — на одном и том же прочно оформленном основании: в Maestoso перед нами величественная картина рождения мира из Бездны, рождается веселый, солнечный мир из глубокого основания лона Бога-Отца; в каденции — на этом построенном мире — разгул и экстаз художника и человека, покоряемый вдруг каким-то мировым Долгом и копьем Вотана и опять бушующий и сверкающий; и фуга этого концерта — с ее отвлеченным любованием формой, фуга — лишенная лирической нежности и экстатической бури, эта игра интеллекта с самим собой, и Largo — раздумывающее и отчасти мечтающее между двумя безднами и экстазами, однако спокойное и оформленное, отдающее себя на волю успокоенной бездны, и, наконец, чрезвычайно оформленный финал концерта — все это блестящие примеры точного и крепкого мира, экстазы которого в нем же самом, мира, целомудренно бегущего самоисступления и последнего Хаоса. 2) Актуальность, бьющая с огромной силой, характеризует в увертюре к «Мейстерзингерам» Вагнера уже более сложный и мятущийся мир — меньшее оформление. 3) Еще больше скрытого хаоса и черных пятен его — в бодром и, казалось бы, жизнерадостном маршеобразном построении третьей части Шестой симфонии Чайковского; контекст всей симфонии указывает на трагическую, следовательно, хаотическую сущность этой части. 4) Еще больше хаоса при той же классической актуальности и напряжении — в увертюре Чайковского «Франческа да Римини». И высшая точка распыления и рассеяния, конечно, у Скрябина, напр.— в «Прометее».

Беря, далее, разные степени оформления при *большой* актуальности и *малом* напряжении, мы получаем для большого оформления марш из «Тангейзера» Вагнера, отчасти

обычную форму полонеза, напр. a-dur'ного у Шопена, из «Жизни за Царя» у Глинки, из «Евгения Онегина» у Чайковского, для меньшего — третью часть скрипичного концерта Бетховена. При малой актуальности и большом напряжении в значительном оформлении предстает перед нами плачущее, страстно вздыхающее, отчасти ноющее, то неразрешенно-томительное и вопросительно-жалкое, то бурное и мрачно-огненное Трио Чайковского. Гораздо больший хаос — в первой части Девятой симфонии Бетховена; тут уже не жизнь и страдания человеческой личности, но мировая тоска и скорбь; можно задохнуться от ужаса, слушая эту часть Девятой симфонии. Однако, по-моему, еще меньше оформления в последних вещах Скрябина, в Etrangeté [3*] (ор. ⟨...⟩), равно как никакого оформления при незначительной актуальности — в «Похвале пустыни» из «Китежа» Римского-Корсакова (здесь скрытое напряжение) и в Waldweben [4*] из «Зигфрида» Вагнера (здесь явное и смелое напряжение). Наконец, *малая* актуальность *и малое* же напряжение дает для большого оформления — «Сомнение» Глинки, для меньшего — первую часть «Лунной» сонаты, где всхлипывающие и грустно-мечтательные звуки говорят о бытии, почти несравнимом с тоскою «Сомнения» по своей хаотической сложности, и, наконец, для слабого оформления, для текущей бесформенности покинутого мира — надрывные стоны второй части Седьмой симфонии Бетховена.

Интересно сравнить два антипода: вторую часть Седьмой симфонии — с ее малой актуальностью, малым напряжением и малым оформлением — с XII рапсодией Листа, где и огромная актуальность, и огромное напряжение, и довольно прочно оформленный мир. Вместо спокойствия и сдавленной скорби Седьмой симфонии мы встречаем в XII рапсодии демонический хохот и титанический взмыв, которые вдруг исчезают, и на их месте водворяется что-то игривое и по-человечески красивое, танцеобразное, лукавое и заманчивое. Есть в этих частях XII рапсодии что-то бальное, надушенное, кокетливое, чарующее; слышатся нежные намеки и нечаянные скромные взоры. Но вот опять все исчезло, и началась демоническая пляска, танец смерти; какой-то вдруг ниспадает с вершины бытия Рок со своим ледяным ликом, и медные удары Судьбы наполняют ужасом еще не успокоенную стихию жизни и мира. А там, в огне и хаосе, опять нежные зовы, опять кокетливая и

участливая музыка. Но кончено: в последний раз обрушивается демон и его бесовская пляска; все завертелось и закружилось, мир затанцевал и исчез в вихрях и стихиях; водворилось восстание сатанинское.

14

Детальное изложение музыкальной эстетики должно дать и подробное описание всех внешних форм музыкального организма с точки зрения достигнутого нами внутренно-психологического анализа. Однако сейчас мною владеют иные настроения, и неразработанную систему эстетики,— что должно явиться на три четверти чисто научным построением,— хочу я здесь писать. Такая система предполагает уже сформированный эстетический опыт,— и вот его-то я и хотел выявить. На основании такого музыкального опыта каждое произведение музыки допускает известную философизацию, точнее говоря, мифологизацию, понимая под мифом метод изображения объективной сущности бытия, невыразимой в понятии. В этом мифе должна выразиться и та качественность данного музыкального переживания, которая рождается из соединения абсолютного Качества чистой музыки, выявленного нами в начале этого изложения, с формой, в которую заковано всякое переживание и произведение неизбежно. В то время как принципы напряжения, актуальности и оформления суть только точки зрения, миф есть конкретная картина. Нам необходимо знать, с какой точки зрения смотреть на данное музыкальное переживание. И вот принципы интенциональной формы говорят нам: это — разные формы напряжения или это — разные формы оформления и хаоса (ибо хаос тоже, конечно, имеет, с познавательной — интенциональной точки зрения, форму, а именно форму хаоса). Эти принципы суть, следовательно, начала анализа, конкретная же сущность анализируемого в них не выражается (ибо что вам скажет мое утверждение, что в «Полете» Вагнера — колоссальное напряжение и минимальное оформление, если вы сами предварительно не пережили этого произведения?), здесь только указующие признаки анализа и научно осознанной системы. Миф же должен дать картину самого качества музыки во всей ее переживательной полноте, принимая во внимание и все изученные нами формы музыкального переживания.

Миф есть объективное узрение сущности бытия, данное в системе познавательных форм человека. Миф поэтому вовсе не есть обязательно образ, хотя он и может получать от него существенную поддержку в выразительности. Образ есть понятие психологическое, миф же — гносеологическое. Из этого вытекает то, что каждое данное музыкальное произведение допускает бесчисленное количество мифологизаций. Что такое мифологизация? Это — узрение сущности в образах и понятиях ума; но образы и понятия ума адекватно выражают лишь пространственно-временной мир; следовательно, миф есть пространственно-временная структура сущности. Однако в мифе главное — это выражать Сущность или данную ее ипостась, а не события пространства и времени; следовательно, можно привлекать какие угодно события и формы пространственного мира,— лишь бы соединение этих событий и форм выражало зримую здесь Сущность. Значит, едина и единственна для каждого произведения именно *форма мифологизации*, но не ее конкретное содержание — как известной системы образов, понятий, суждений и умозаключений. Мифологизируя, т. е. выражая в словах сущность, напр. по поводу первой части «Лунной» сонаты Бетховена, можно рисовать картину лунной ночи и меланхолическое настроение при созерцании пустых и тоскливых пространств звездного неба; развивая такой миф, мы получаем словесное выражение первой части сонаты. Но можно ни слова не говорить о ночи и о луне, а развить, напр., рассказ на тему о страданиях неразделенной любви, о тягостях разлуки и т. д. Этот новый миф будет так же на месте, как и предыдущий. И бесчисленное количество таких мифов по отношению к «Лунной» сонате возможно. Однако *форма* соединения элементов (образов, понятий и т. д.) каждого такого мифа будет общеобязательна; она предопределена ритмикой и метрикой сонаты, ее напряжением, актуальностью и оформлением, выбором тембров и мелодией, и т. д. и т. д. Можно говорить в мифе о любящем сердце и об его переживаниях; но если выбрана *такая* мифологизация, то любящее сердце в случае «Лунной» сонаты должно обязательно тосковать и мучиться в разлуке, но никак не радоваться и ликовать. Можно развить миф на тему о ночи и луне, но тогда эта ночь должна быть спокойной, а не бурной, луна — усыпляюще-созерцательной, а не страшной и напряженно-фантастической. Будем помнить, что музыка

изображает не оформленные предметы, но их вне-пространственную сущность, которая годится для бесчисленного ряда соответствующих пространственных предметов.

Неясности в современных спорах о методологии художественной критики проистекают от недостатка углубленных психологических анализов. Если все существующие методы критики художественных произведений свести, с одной стороны, к догматизму, который рассматривает критику как науку естественную, напр. как ботанику, с ее объективными и всеобще-необходимыми суждениями, обязательными для всех и каждого, и, с другой стороны,— к импрессионизму, который признает только субъективную реакцию критика на данное произведение и полную свободу в такой субъективности, то моя методология не может быть названа ни догматической, ни импрессионистической, или, лучше сказать, она примиряет эти две постоянно враждующие точки зрения. С догматизмом я схожусь в том, что признаю объективным и всеобще-необходимым установление основных точек зрения, с которых должно рассматриваться вообще произведение музыки. Эти общие точки зрения — образец построения которых дан был мною выше, в конструкции трех универсальных принципов,— объединяют самые разнообразные произведения, не лишая их конкретной индивидуальности и не уничтожая, а, наоборот, предполагая еще иное, более цельное и непосредственно-адекватное изображение, именно, мифологическое. Они являются условием научно-психологической систематизации музыкального материала. С этой стороны предлагаемая методология совершенно научна, насквозь эмпирична и, наконец, как и всякая научная методология, отвлеченно-систематична. Ведь физик тоже не рисует всех местных деталей изучаемого явления, но дает отвлеченный закон, одинаковый для всех явлений этого рода.

Однако ясно и расхождение с догматизмом: догматизм антипсихологичен. Если мы возьмем существующее построение теории гармонии, то перед нами будет чисто догматическая концепция, т. е. психологически-безоценочная, базирующаяся исключительно на анализе внешних форм аккордов и их сочетаний. Наша методология исследует каждую такую форму психологически — с точки зрения хотя бы трех вышевыведенных принципов,— затем анализирует функцию ее у главнейших композиторов и потом

формулирует ее отвлеченно-историческое значение. Это и есть конструктивно-психологическая система научной теории гармонии. Так же и другие теоретические дисциплины о музыке.

Но ясно тут же и сходство нашей методологии с импрессионизмом. Ведь утверждаемая нами конструктивно-психологическая наука разрезывает музыкальные произведения в разных направлениях, как это и должна делать наука — давая полную картину каждого формального элемента музыки и не давая картины индивидуального произведения и данного композитора как известной творческой индивидуальности. Но именно здесь-то и выясняется необходимость еще иного отношения к музыкальному произведению,— отношения, которое дало бы непосредственную и конкретную его картину. Здесь и начинается бесконечное поле деятельности для импрессиониста — с его художественными приемами и субъективными картинами и оценками, при одном условии — и тут со многими импрессионистами я разойдусь: форма мифологизации и художественно-творческого воссоздания данного музыкального произведения в критике (именно форма, а не содержание, как это было разъяснено выше) является предопределенной со стороны структуры произведения и потому всеобщенеобходимой и обязательной.

15

С формулировкой задач музыкальной эстетики и критики мы кончили обзор проблем, которые можно было бы объединить под общим названием Философии музыки. Ради последней ясности перечислим все эти проблемы по порядку.

Первая и основная наука, входящая в состав Философии музыки, не имеющая характера обычной науки, но представляющая собою, собственно, знание до-научное, до-теоретическое, до-конструкционное. Здесь исследуется и выявляется самый феномен музыки как некоего абсолютного Бытия. Эту часть можно назвать *Феноменологией* музыки. Пропедевтически и эскизно намечена она у нас в начале изложения.

Вторая наука, входящая в Философию музыки и опирающаяся на Феноменологию, есть *Психология* музыки. Эта дисциплина изучает формы музыкального пережива-

ния в той их сердцевине, где они адекватны с формами музыкального произведения. Абсолютное Бытие музыки, узренное и описанное нами в Феноменологии как чистый феномен и качественная сущность, имеет уже определенную форму и содержание в реальной музыке. Это и изучается в Психологии.

За Психологией открывается третья дисциплина Философии музыки — *Музыкальная эстетика.* Ее точное назначение — описание внешних форм музыкального произведения — тональности, аккордов и пр. и их соединений на основе установленных нами психологических точек зрения и анализа общемузыкального опыта и его структуры.

Наконец, четвертая область, подлежащая нашему ведению в ее теоретически-философском обосновании, это — Музыкальная Критика, импрессионистически и мифологически дающая картину каждого конкретного произведения и композитора.

Мы только наметили пути, а создание такой Философии музыки — дело будущего, хотя уже и недалекого.

16

И еще одно усилие критической и философской мысли.

Только что были формулированы задачи и методы Музыкальной Критики. Наше бы изложение осталось незаконченным, если бы мы не дали образца такой критики уже по отношению к цельному музыкальному произведению. Мы должны создать миф о какой-нибудь пьесе. Однако, не преследуя изобразительно-художественных целей (а это сделало бы миф вполне адекватным музыке), мы дадим здесь *отвлеченно*-мифическое описание и именно Пятой симфонии Бетховена, пользуясь мифом о Хаосе и Личности, их борьбе и синтезе.

Жизнь мира в ее трагической противоречивости и в то же время завершенности; волны Мировой Воли, заливающие человеческую и космическую действительность; приобщенность всего индивидуального, малого и великого, Общему; сокровенные судьбы страдающего мира; вечная суровость, исключающая личную страсть; неизбежный Закон мира; темное и алогическое, в муках стонущее, человека попирающее и незнающее, в каждый момент завершенное и трансцедентной цели не имеющее; Бог, ослепший и ставший миром с его тайной судьбой; до сих пор окамене-

лый мир — ставший с этого момента страдающею плотью распятого Бога; клубящаяся масса Времени и перебои мировых волн; бездна Вечности, напряженная и суженная до индивидуальности и особенности; трагическое претворение этого индивидуального обратно в Необходимость и море небытия, в бытие вечной Безликости.

Такова словесная транскрипция мудрых вещаний первой части Пятой симфонии Бетховена. Всмотримся в клубящиеся детали этих вещаний. Симфонический мир Пятой симфонии открывается «ударами судьбы», известными всему культурному человечеству. Обычное ограниченное сознание мыслит под этими ударами и этой судьбой нечто малое, личное; вспоминаются неудачи и потрясения личной жизни, чувствуется малость и ограниченность сил. Не об этом говорят такие удары Судьбы. Это — стихия Мировой Воли бьет о берег одинокой земли. В них слышится что-то мощное, железное. Первые три удара — как бы неумолимое по неустойчивости, железное по крепости усилие мирового Хаоса утвердить себя. Это — Хаос, направивший свои струи, свои волны, свои стрелы в одну точку. Быстрый темп и короткие, острые удары говорят о неистощимой энергии Воли, об ее какой-то тайной организованности. Видятся завязанные глаза и страсть мирового самопроявления, самоутверждения, страсть, застывшая в суровый Закон, безликий и безглазый, Закон неистощимости Мира-Хаокосмоса, вечно родящего из себя и выбрасывающего из нижней Бездны своей оформленные волны необходимого, стального, наличного, этих коротких и острых ударов и тайных стуков, то мощных и великих, то затаенных и глухих. Это — первый такт симфонии.

Второй такт начальной основной темы знаменует собой необходимое звено в цепи этих мировых ударов: выявляется сильная, *гнетущая вниз* Воля Мира, Судьбы, живущей помимо личности. Размер и темп говорят о силе и мощи, а главное — об энергии и быстроте. Минор трактует тему Воли сурово, скорбно. Понижающие тона первых пяти тактов знаменуют гнетущую вниз, покоряющую и повергающую к своим стопам десницу Воли. Пауза шестого такта — час великого молчанья перед грозным ликом Хаоса; нет ему ничего равного, а в нем самом нет жалости и милости перед дрожащей тварью. Все в ужасе молчит и ждет грядущих судеб Мира-Хаоса-Божества.

И судьбы уже здесь; иначе бы удары Хаоса не были бы

самими собою. Прежде всего где-то в отдалении, из глубин естества, раздается эхо и отклик на могучий зов и веление Хаоса в первых пяти тактах. Это луч, пронзивший бездну и в ней остановившийся. Глухо и тайно отдаются в пустоте покоренного Мира, Хаосу первых ударов послушествующего Мира — эти три коротких и острых удара, уже на пиано, уже не с таким,— с отраженным как бы в зеркальности образом гнетущей вниз силы (такты 7—10). И неведомо никому, что из всего этого должно получиться. Мир в изумлении — в отупелости своих ощущений. Что-то начинается, какая-то жизнь хочет самоутвердиться на основе этого рокового мира. Такты 11—20 пытаются завязать новое начало жизни; здесь те же три удара, но смягченные, третий удар уже на тон ниже — не может жизнь ни округлить, ни умерить этих ударов, ибо она хочет эволюции и трагической процессуальности, а не стальных и холодных дворцов мироправителя Рока. Завязывается игра — ибо что такое тайна жизни, как не игра Божества с самим собою? — и неуверенная пока игра, так как после слабых перекликаний этих трех ударов то с пониженным третьим ударом, то с повышенным, она вдруг заканчивается на 20-м такте вопросительным аккордом с новой томительной ферматой. Crescendo не удалось. Нужны другие пути жизни перед лицом Рока. Все стоит вопросом перед этой предвечной антиномией Мировой Воли.

Опять те же стальные звуки Рока (21—22-й такты) с длительной выдержкой силы над придавленным и склоненным долу миром (23-й такт), ибо откуда же еще начинаться бытию, как не из того же всесильного Источника, раз все остальное угнетено и заковано? Новые звоны Судьбы порождают и опять новые зачатки жизни. Как бы в Бесконечности, где-то на другом конце мира тихо отдаются эти три мощных удара (24) с унылым, скорбным, массивно-неподвижным и в то же время как бы глухо висящим в воздухе стоном-протяжением, вытяжением в линию первоначального мощного стаккато трех ударов (один тон на протяжении трех тактов 25—27). Получится ли из этого жизнь? Даст ли новую жизнь эта новая эманация в мир мощных ударов вселикой и безликой Судьбы? Да, дает. Уже заклубилась, заиграла жизнь веселая, божественная, прыгающая. Она вся — достижение, она вся — радость творчества. Но вот мудрость тактов 31—57; рождение Рока из самых недр жизни. Жизнь сама пронзена ритмом миро-

вых Свершений Воли. Из веселого и пляшущего танца творчества, из клубящейся жизни и ее воли рождается все та же Необходимость, ею пронизана жизнь, ею, оказывается, живет и само творчество жизни. Так из клубящейся массы творческого Времени (31—42) выявляются те же три удара, на том же фортиссимо, с теми же, идущими в глубину и даль их отзвуками и изнемогающими в глубине и темноте опять все теми же тремя ударами (43—46, 47—50, 51—53) и с завершенными, уже невопросительными, аккордами — ударами 54—55-го тактов, завершенными, т. е. дающими определенную концепцию трагической жизни мира, закованного в плен Необходимости.

Но что это? Разве еще не все? Разве мало почвы для мистической диалектики симфонии на основе только что указанной нами основной темы с ее разветвлениями? Да, еще не все. Основная тема, данная во всей своей суммарной подробности в тактах 1—57 и логически транскрибируемая, следовательно, как жизнь Хаокосмоса в его трагической напряженности и в аспекте закона его предвечной стальной Безликости, являет собой в мистически-диалектическом музыкальном цветении три фазиса: 1) бесформенное множество Хаокосмоса, конденсированное в мощь трех миродержательных охватов (1—6); 2) вопросительно-неразрешенное, играюще-ищущее состояние мира и жизни на основе так заданной вселенной (11—20); и, наконец, трагическая концепция жизни и ее творческого процесса, пронизанного принципами и силами Хаокосмоса, данного в аспекте его миродержательной и безликой Необходимости (31—55). Все это — исчерпывает ли полноту трагических формулировок, не оставляет ли незакрепощенным какого-либо тайного хода и выхода из мира мистических антиномий?

Еще остается кроме этого сурово-объективного, холодно-безличного мира Судьбы мир *личности* человеческой. И она ведь трагически распята, ведь и в ней те же Законы Воли-Хаокосмоса. Это и составляет вторую основную тему экспозиции (62-й такт и слл.).

Dolce без слащавости; субъективность без индивидуальности; жалоба, равносильная суровости; томление и скорбь без признаков желания утешиться — здесь, в этом новом царстве уже не хаокосмического, а хаопсихического. Как часто мы любим для того, чтобы дать выход ноющим настроениям, и ненавидим, чтобы радоваться своей суро-

вости! И то и другое предполагает рассмотрение мира своей души как некоей объективной самодовлеющей предметности и исключает субъективную самонаправленность на предметность, как на цель. Такова разгадка бетховенского лиризма в этой несколько ноющей и элегической, но, в сущности, столь же сурово-объективной и упорно-безутешной теме 62—69-го тактов. После нескольких стонов и всхлипываний 74—81-го тактов, данных опять-таки совершенно вне какого бы то ни было субъективного самовживания в них и тем более без всякого лирического самолюбования рождающейся здесь стихией нежной грусти или суровой скорби, мы ощущаем себя уже на быстром пути все к той же хаокосмической миродержательной Силе (82—92), празднующей на этот раз уже полную победу и над миром, и над человеком (93—109) и формируемой все в тех же трех ударах, но гармонически уже совершенно полновесных, без всякой тени сомнения или неожиданности, торжественно, ярко, остро и уверенно воздвигающих неприступную твердыню Судьбы.

Жизнь суровая и неприступная. Скорбная картина охваченного пленом мира. Холодный объективизм мирового Закона и Долга. Не личная драма, но мировая трагедия. И не трагедия собственно, как процесс, но лишь как завершенное состояние мира. Вся первая часть Пятой симфонии рисует как бы застывший мир в цепях Рока. Вся дивная процессуальность ее не есть процессуальность становящегося мира, не о рождении миров и не о жизни их вещания первой части. Это — описание данности, без мистического генезиса. И о душе здесь речь лишь как об одном из видов мирового бытия. Здесь нет, собственно говоря, борьбы, лирики, творчества. Здесь, я бы сказал, нет и страдания, ибо страдание, ставшее мировой нормой, уничтожило остроту и отъединенность личных скорбей. Здесь — цепи, железо, сталь, холод, неумолимость. И ночь.

То, что дано в экспозиции, повторено и расцвечено далее в разработке, дано в углубленной форме, вскрывающей в переживании еще новые, неведомые глубины.

Из наиболее выдающихся моментов дальнейшего изложения необходимо отметить новое построение трехударного мотива в тактах 246—250 и, считая с конца первой части, в тактах 25—29. К стали и гнетущей силе обычных в первой части ударов присоединяется здесь тоска страшнейших размеров о распятом мире. Разъятая на части все-

ленная висит на кресте. Не к кому молиться и воздыхать. Скорбный взор пронзает вселенную насквозь и созерцает недвижно ее светлое тело, помраченное муками распятия. Повышенно страдает и та субъективность, которая была втянута в мировую трагедию еще в экспозиции. Здесь кроме указанной уже темы попадаются тоскующе-созерцательные, какие-то бесстрастные, но страшно сгущенные и напряженные настроения тактов 194—225, прерываемые тремя ударами Судьбы, чтобы по возобновлении опять быть стертыми только что указанными скорбными ужасами распятия в тактах 246—250. Вот она, первая часть Пятой симфонии. Во второй части — andante con moto — перед нами сразу уже другой мир. Здесь мы покинули мир строгих заветов и законов. Мягкость и нежность, пытающаяся перейти в самостоятельную активность,— новое мироощущение. Есть тут какое-то стремление к органичности и последовательности вызревания; есть психология и эволюция, слышатся мягко созреваемые в глубине зародыши жизни. Вместо ледяной логики и медных перегородок — мягко очерченные формы, не идущие быстро вверх, но тут же органически спускающиеся для общения все с той зиждительной силы, откуда все. Такова тема вступления,— первые ее 9 тактов,— тут же изнемогающая и тающая в высоте,— высоте, которую оно, это первое наступление на Судьбу,— еще не в силах выносить,— таковы такты 9—22. Здесь изнеможение и преждевременный конец, светлое, но какое-то уже хиреющее порывание (19—20), завершаемое скучными, логическими схемами и упорно останавливающими и неподвижными жестами аккордов 22—23-го тактов.

Эта преждевременная органичность, это свежее, но быстро хиреющее деревцо органического — не упорно-логического и фатального — устроения мира и жизни дано дальше в обстановке тяжелой увесистости, тяжелой, хотя и мягко-доброжелательной земной тяги триолей, сопровождающих в тактах 24 и слл. эту вступительную тему органического роста бытия. В пианиссимо 28—29 наивный росток детски трогательно тянется к солнцу, как бы тычется худенькой головкой,— чтобы его погладили и приласкали. И как будто уже выяснилась вполне возможность для него жить. Не проверив своих сил, а только убедившись, что жить можно, что жизнь может органически вырасти, не будучи сдавлена и уничтожена цепями и железом

Рока,— личность сразу ставит себе колоссальную задачу овладения миром: начинается торжественное, величественно-маршеобразное шествие вперед, к победе в тактах 32—35. Но уже такты 36—38 есть остановка на пути этого шествия и повторение прошлого, шаг на месте, а такты 39—41 — полнейшее недоумение и усталость, переходящие в новое наступление тактов 42 и слл., где, собственно, уже не наступление, а мирно-отвлеченное представление о нем, заглохшие остатки только что зародившейся отваги.

Вторая часть — вся изнеможение и преждевременная органичность. Проследите при слушании, как изнемогает эта торжественная и величественно-благородная, уверенная в себе тема. Проследите, как цепкие триоли не дают этой теме подняться в небеса и завоевать мир, как они опутывают смелую волю личности и зовут ее к илу земному, откуда она оформилась и где ей будет покойно и бесцельно. Обратите внимание на самый конец второй части, где несколько раз поднимаются ввысь остатки этой торжественной темы и бессильно обрываются, падая в родное, хаотическое лоно.

Что же надо для победы? Разве мало этой органической эволюции личности из бытия? Почему она так бледна и бессильна? Ведь ей никто не мешает расти и жить, завоевывать мир собственными силами.

На это отвечает третья часть симфонии. Вступительная тема allegro дает какое-то новое, уже более организованное наступление, не такое детски нежное, как во второй части. Что-то стальное есть в этом живом, окидывающем весь мир, быстром взоре первых тактов. И ослабевает сейчас же этот взор, теряет свою электрическую силу при созерцании безликого Хаоса. Надо ведь и Его втянуть в органический рост бытия. Этого как раз и не знала наивная вторая часть. И вот, с 20-го такта опять стуки Судьбы из холодных и страшных пространств первой части, но — стуки, втянутые в жизнь, подвергнутые влиянию ее живительного процессуализма. Странно увидеть здесь этих старых страшных знакомцев, вступивших в жизнь и как бы растворяющихся в ней. Но и еще одно дивное и чудное зрелище: закопошилось все мятущееся множество органического материала жизни, заговорили свою дикую и чудную волю к светлому солнцу и ко вселенской победе контрабасы во втором отделении третьей части. Что-то трогательное и колоссальное, неповоротливое и в то же время детски за-

улыбавшееся, почуявшее волю и небесный воздух, слышится в этом мутном и уходящем в вышину соло контрабасов. Уже слышатся победные звоны и зовы. Вон последние обрывки когда-то могучих ударов Судьбы, завертевшихся и закрутившихся в стихийно-вырастающей Жизни — уже без всякой самостоятельной силы и значения (от конца 76—56). Вон последний удар бесследно исчез в океане забурлившего бытия (56—59). Вот — преддверие, канун, последняя страшная тишина трех пиано в тактах 50 и дальше. Вот, вот сейчас начинается какой-то глухой стук в глубине, в бездне, приближается, нарастает, захватывает, пламенеет [5*], жжет, бьется, охватывает мир чудным пожаром. Вот уже осветилась половина неба, занялось все заревом, вот сейчас родится что-то чудное и великое, явится как мгновенное чудо, вылетит из глубин и спасет мир. И вот, свершается. Зазвучали, зазвенели, загудели колокола четвертой части. Мир во мгновение ока осветился новым Солнцем, радостно-всепобедным и божественно-ликующим.

Что это за чудное и дивное торжество! Уже с 7-го такта перед концом третьей части заколыхался мир заревом новой жизни. Здесь же — первые такты, это — Новая жизнь в ее полном явлении, форме и великолепии. Это все нарастающее и крепнущее бытие, растопившее в себе вечную Безликость, уничтожившее все перегородки и воссоединившее личность с Хаокосмосом. Титанически разорваны цепи. Мир, воссоединившийся до конца и в своем преображении приявший новое, уже абсолютное оформление, предстоит как вечная Радость и Свет. Вот эти пылающие верхушки мирового здания в 8-м, 10-м и т. д. тактах; вот она, радостно-божественная, веселая игра нового, молодого и свежего мира в тактах 18—21; вот эти великие ступени юного, воцарившегося бытия, спускающиеся из глубины небес на воскресшую землю в тактах 22—25; вот он, новый гимн благословенной религии, объявшей в радости всю Вселенную,— в тактах 26—27 и сл., вот эти дерзкие и смелые, теперь уже безопасные, восхождения в Высь и в Ширь — в тактах 34—40; вот невинный и мудрый, священный без трагического напряжения, простой — со знаками благодатных ознаменований, танец — в тактах 44—55, переходящий в чудное ликование и воздух, наполненный колокольным звоном и гимном, который поется всеми лазурными небесами,— в тактах 56—57. Как далек тот,

оставленный нами, мир судьбы и усталых, изнеможенных наступлений на нее! Да вот и он, этот оставленный, маленький мирок — о нем вспоминает Бетховен в Tempo 1, где опять знакомые нам стуки, расплавленные в море органически-растущего бытия (такты в Tempo 1 от 2-го до его конца, до нового allegro); тут видно, как колышутся эти удары, сами пришедшие в изнеможение и расплавленные теплом и светом! Но довольно! Никаких больше воспоминаний, никаких оглядок назад. Вперед к Радости, к Солнцу! В presto уже начинает захватывать дыхание. Все начинает спешить и волноваться. Грудь переполнена.

Чистая
Словно мир,
Вся лучистая
Золотая заря,
Мировая Душа.
За тобою бежишь,
Весь
Горя,
Как на пир,
Как на пир
Спеша.
Травой шелестишь:
Я здесь,
Где цветы...
Мир вам...

Больше нет сил. Все исчезло и все опасно, все вознесено в небо. Господи, велика Сила твоя. Прими нас в лоно Свое!

17

Под впечатлением пережитых восторгов мы начали свое извещение о музыке. Сила их клокотала и билась в минуты писания этих строк. Но если середина нашего исследования ушла в отвлеченную философию и психологию, то конец его должен быть подобен началу.

Как некогда великий Данте воспевал свои видения и жил осененный покровом и благодатными исхождениями Вечной Жены и Невесты Беатриче, так и в нашем малом сердце поют и трепещут звуки к Ней, давшей нам узрения музыкальные. Обращаюсь к вам, бедные и униженные братья мои. Ужели вас еще связывают путы логических аксиом, установившихся оценок, общечеловеческих и зем-

ных критериев? Воспоем и воздадим хвалу Ей, Великой. Я — буду корифей вашего хора.

Вижу я очи Твои, Безмерная,
Под взором Твоим душа расплавливается...—
О, не уходи, моя Единая и Верная,
Овитая радостями тающими,
Радостями знающими
Все.

Гиппиус

Сонная и вольная, грезящая и светлая, вижу очи Твои, беспокойные, силе Твоей клубящейся поклоняюсь.

Овеянная радостями тающими, скорбью миров зачатая, пресветлая Дева, муку миров взрастившая, тайную светлость Твою славословлю.

Единая и Великая, душа миров, сладостной муке Твоей, сладчайшим Страстям Твоим помолюся. Разбейте, братья мои, стены каменные, на зеленый Луг, на поле светозарное, выходите из недр счастья, из обязанностей. Светлой Безбрежности, вечному Восторгу, Деве страстной и огненной, пресветлому Лику Ее возмолимся.

Млеет душа и пенится, сладострастием Благодати вознесенная, первозданную силу Твою воспевает.

Вижу в огне миров очи Твои ласковые, из темных судеб и Времени возносится тело Твое прозрачное. О, сожги в себе, Сила мглистая, умру в объятиях Твоих испепеляющих!

Буду вечно юн и печален, узнавший близость к Тебе брачную, трепетанием тела своего воздаю Тебе жертву вселенскую.

Светлая, ясная, порхающая, теплая кровь моя, не оставь меня, Чистая! Душу Твою летающую, бездонную, овеянность Твою нежно-капризную, о, Ты, неуловимая, непостоянная, тающая и реющая Невеста моя, тело вечности пресветлое, девочка милая, одежды Твои брачные, ласку Твою материнскую, вовью в тело мое Всезнающее.

Снизойди дождем и молнией, окутай туманами Вечности, великая Мать-Наставница, Жена предвечная.

Упоения не лиши, касания Тела Твоего трепещущего не отвергни, вечно тающая и живая, всезнающая и всемерная, мать миров и душа Времени, Чистая!

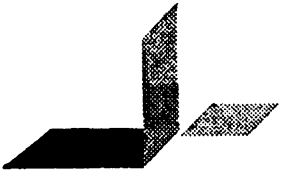
Память веков, красота существенная, милая и родная, младенец чистоплотный, Девочка-Царица, Невеста-Мать,

зоркая и высокая, теплой крови Твоей, трепещущей, приобщуся.

Завьюсь и вовьюсь в ожигающие тучи волос Твоих распущенных, исчезну во мгле ласки Твоей, умру у ног Твоих, и будешь вдыхать прах мой, развеянный по горнице Твоей, и буду с Тобой — одно, утро восторга моего, красота светлости Исступления моего, чистота подвига духовного!

Починок [6*], *19 августа 1920 г.*

ФИЛОСОФСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ДРАМАМ РИХАРДА ВАГНЕРА



I

В преддверии рассмотрения философских воззрений Рихарда Вагнера следует отмести те многочисленные предрассудки, которые еще до сих пор мешают правильно оценить это небывалое творчество и всю божественную мощь его достижений. К числу таких крепко засевших предрассудков относится почти всеобщее убеждение в том, что Вагнер всегда подчинялся прежде всего своим теоретическим построениям, что он искажал свое подлинное, интуитивное творчество надуманными теориями и предвзятыми отвлеченными намерениями, что без этих теорий его произведения были бы совершеннее и понятнее, что его ум, вообще говоря, несравненно ниже непосредственной одаренности и интуитивного творческого дара. Без разрушения этого предрассудка невозможно понять всей непосредственной глубины религиозно-философских прозрений Рих. Вагнера.

Внимательное изучение жизни и творчества Вагнера приводит к совершенно противоположному взгляду. Вагнер никогда не теоретизировал для того, чтобы потом подогнать под эту теорию свое творчество. Наоборот, *его теория всегда была правильным или неправильным осознанием* уже наличного творчества или внутренней и тайной жизни, ведущей рано или поздно к этому творчеству. Можно было бы загромоздить статью многочисленными примерами из наиболее значительных этапов творческого пути Вагнера, подтверждающими значение теорий как осознания творчества. Но мы ограничимся небольшим числом.

Говорят об увлечении Вагнера революцией 1830 г. и идеями «Молодой Германии». Лиштанберже говорит, что в статье «Немецкая опера», появившейся 10 июня 1834 г. в газете «Für die elegante Welt», № 111, Вагнер проводит в музыке те же идеи, что и Лобе, тогдашний представитель «Молодой Германии», в политике и морали.

Можно не спорить, что это так. «Ученость», в которой Вагнер упрекает немцев, приведших к тому, что теперь нет ни одной немецкой оперы, всяческий педантизм и профессионализм — это все темы, несомненно навеянные тогдашним духом времени. Но стоит только внимательнее отнестись к тому, что создавал или хотел создать Вагнер до 1834 г. (период, на который, ввиду юности Вагнера, мало обращается серьезного внимания), чтобы убедиться в полной необычности и даже демонстративной революционности его творчества, далеко оставляющей за собой бранчливые упреки статьи 1834 г. К сожалению, до нас не дошли соната 1828 г. и квартет того же года, а фортепьянная обработка Девятой симфонии Бетховена 1830 г., сохраняющаяся в Ванфриде в рукописи, кажется, не представляет особого психологического интереса. Но зато более известна его увертюра с ударами литавр (B-dur) 1830 г., исполненная в этом же году в Лейпцигском придворном театре, которая, по признанию самого Вагнера, была верхом безрассудства. Достаточно указать только на то, что удар литавр в фортиссимо употребляется здесь через каждые четыре такта. Как бы критики ни упрекали другие ранние произведения Вагнера, как, например, неизданную C-dur'ную симфонию 1832 г., «Польшу» — увертюру, наброски которой относятся тоже к началу 30-х годов, или даже первую большую оперу «Феи» (1834 г.), общее впечатление от этих годов говорит о тайно бурлящем и быстро назревающем революционном творчестве, и, что бы ни думала его голова, творчество это уводило далеко вперед.

Интересно отношение Вагнера к другой революции — 1848 г. В статье «Как относятся республиканские стремления к королевской власти», напечатанной в «Dresdener Anzeiger» 14 июня 1848 г., он не больше и не меньше как мечтает о присоединении короля к революционному движению и республиканскому строю для освобождения рода человеческого от власти золота, а в другой год, в статье «Революция» в «Volksblätter» от 8 апреля 1849 г., наивно раскрывает тайну своего романтического и ультраидеалистического отношения к революции: «Я хочу до основания уничтожить строй вещей, порожденный грехом»; «Я — революция, я — вечно созидающая жизнь, я — единственный Бог, которого признает все существующее и который объемлет, оживляет и осчастливливает все сущее!»

Говорят о Фейербахе и о его влиянии на Вагнера. Мало

того, что в самом Фейербахе еще не вполне перебродили черты немецкого идеализма и романтизма (обстоятельство, вообще мало учитываемое при обычных суждениях о влиянии Фейербаха на позднейший материализм и позитивизм), проникновение в душевную атмосферу Вагнера 1848—1854 гг. решительно говорит против огульного подчинения его антиметафизической природе фейербахианства. Правда, можно кое-что сказать о его работе с саксонскими социалистами, о его изгнании, о его ненависти к капитализму, даже об истолковании им своих драм 40—50-х гг., включая «Кольцо», в революционном духе, когда Зигфрид представлялся ему чуть ли не идеальным социалистом, а Бринхильда — образцом эмансипированной женщины, но все это, конечно, пустяки. Перед величием и мировой Революцией его драм меркнут жалкие человеческие делишки, построенные на злобе и зависти. И не в Фейербахе здесь дело, из которого до половины 1850 г. он был знаком только с «Мыслями о смерти и бессмертии», а книгу которого «О сущности религии» захлопнул тотчас же, как его приятель Гервег в первый раз раскрыл ее перед ним. С трудом прочел он и «Сущность христианства». «Беспомощная расплывчатость в развитии основной мысли, взгляды на религию с субъективно-психологической точки зрения — все это ощущалось при чтении,— пишет Вагнер в своих мемуарах,— как известный недостаток». Правда, Фейербах был для него несколько интереснее, чем Шеллинг, из которого он успел усвоить лишь несколько страниц сочинения «О трансцендентальном идеализме», «напрасно ломая голову» и «неизменно возвращаясь к Девятой симфонии», или чем Гегель, в котором ему «очень хотелось понять суть «Абсолюта» и всего, что с ним связано», но от которого его отвлекла революция. Однако исключительно «эстетические» впечатления от Фейербаха, заставившие его назвать «прекрасной и утешительной» ту «идею, что истинно бессмертным является лишь возвышенное деяние и одухотворенное произведение искусства», а также и конечный суровый отзыв об общем значении для него Фейербаха заставляют рассматривать влияние последнего как нечто поверхностное и в глубочайшей мере несущественное. «Меня,— пишет он в мемуарах,— в пользу Фейербаха настроили главным образом следующие его выводы, благодаря которым он и отпал от Гегеля. Во-первых, лучшая философия — это не иметь никакой философии (этим

он значительно мне облегчил задачу, ранее меня пугавшую), и, во-вторых, действительно лишь то, что дано в ощущении. В эстетическом вос〈приятии чувственного мира Фейербах видел лишь рефлекс духа. Вот мысли, которые вместе с признанием ничтожества философии оказали огромную поддержку моей собственной концепции искусства, всеобъемлющего и доступного самому простому ощущению человека, концепции совершенной драмы, «искусства будущего», дающего плоть нашим художественно-артистическим стремлениям». Ясно, что философия, приведшая к отрицанию всякой философии, может говорить лишь о свободе вагнеровского творчества от всякой философии, а учение об ощущении как основе для концепции совершенной драмы в существе своем ничего общего не имеет с каким-нибудь видом сенсуализма. Это — творчество Вагнера, и только оно, до теорий и без них.

Говорят о влиянии Шопенгауэра на «Кольцо Нибелунга». Но тут уже только простая невнимательность может быть причиной категорических суждений. Как бы близок Вагнер ни был к Шопенгауэру, ясные факты свидетельствуют сами за себя. А факты эти таковы, что текст «Кольца» весь целиком был закончен в 1853 г., тогда как первое знакомство с〉 Шопенгауэром произошло лишь в 1854 г., после окончания партитуры «Золото Рейна» и части «Валькирии», да и то произошло это при содействии все того же Гервега, самостоятельно обратившего свое внимание на сходство идей «Кольца» с философией Шопенгауэра. Что же касается «Тристана и Изольды», то надо согласиться, что Шопенгауэра в нем еще больше, чем в «Кольце», и одновременно — что эта драма еще свободнее от каких бы то ни было влияний, еще непосредственнее и чище. Он сам говорит: «К этому произведению я могу разрешить отнестись с самыми строгими, вытекающими из моих теоретических предпосылок требованиями: не потому, чтобы я творил его по своей системе,— ведь я забыл здесь всякую теорию,— но потому, что здесь наконец с полной свободой и совершенным неуважением ко всяким теоретическим умствованиям мне удалось творить так, что я при выполнении задания был только самим собою и как бы оставил далеко за собою всякую надуманную систему. Не может быть большего наслаждения, чем полная непосредственность художника во время творческого процесса, и эту непосредственность я ощущал при создании Тристана».

Мне кажется, можно на основании подобных наблюдений над творчеством Вагнера выставить такое общее положение о всех теоретических, и в том числе философских, взглядах Вагнера.

Философия Вагнера создавалась у него в процессе общего художественного творчества и есть не что иное, как дифференциация и осознание общего художническо-интуитивного опыта. Обычно указываемые «источники» философских воззрений Вагнера — «Молодая Германия» и Фейербах, Шопенгауэр и христианство — независимо от вопроса о фактической близости к ним подозрительны именно в качестве «источников».

II

Важно установить и еще одну предпосылку, без которой изложение философских воззрений Вагнера было бы недоразумением.

Именно, что́ понимать под философией Вагнера? Что это за «идеи» и что тут за «метод» философии? И на это возможен только один ответ. *Философия Вагнера не есть какая-нибудь система понятий, но прежде всего и после всего существенный мистический символизм.* Несколько слов о происхождении этого мистического символизма будут не лишни.

Детство и отрочество Вагнера полны мистическими переживаниями. «С самого раннего детства,— пишет Вагнер,— все необъяснимое, таинственное производило на меня чрезвычайное действие. Припоминаю, что даже неодушевленные предметы, как мебель, нередко пугали меня: если я долго оставался один в комнате и сосредоточивал на них свое внимание, то начинал вдруг кричать от страха, так как мне начинало казаться, что эти предметы оживают. До самой моей юности не проходило ни одной ночи, чтобы меня не посетили во сне привидения и чтобы я не просыпался с ужасным криком. Я не переставал кричать до тех пор, пока чей-нибудь человеческий голос меня не успокаивал. Самая жестокая брань и даже побои являлись для меня тогда лишь благодеянием, освобождая от невыразимого ужаса. Никто из моих сестер и братьев не хотел спать вблизи меня, и меня укладывали как можно дальше от других, не соображая, что крики о помощи становились от этого только громче и продолжительнее. В конце концов

к ночным скандалам все-таки привыкли». Было бы смешно наклеить на подобные переживания какой-нибудь латинский психиатрический термин и на этом успокоиться. В этих состояниях кроется вся мгла и бездна будущих вагнеровских откровений.

Как известно, первые увлечения Вагнера имели своим предметом не музыку, но драму. К драме и вообще к театру Вагнер с детства питал какие-то особенные, мистические чувства. Для него театр со всей мельчайшей обстановкой его жизни был носителем каких-то небывалых и грандиозных откровений. «Меня привлекало волнующее общение с элементом, ничего общего не имеющим с обыденной жизнью, соприкосновение с до ужаса интересным миром живой фантазии. Какая-нибудь декорация, или даже часть декорации, кулиса, изображающая куст, какой-нибудь костюм, или даже одна характерная деталь такого костюма производили на меня нередко впечатление чего-то, принадлежащего к иному миру, и казались мне, таким образом, привидениями». Все, что относилось к представлениям, было для него «окутано таинственной дымкой», «опьяняло дух». Весь этот «демонский мир очарований» был совершенно не похож на то, что искали и находили в театре обыкновенные его посетители. В этом для нас, конечно, разгадка всего синтетического искусства, горячим проповедником которого Вагнер был в сущности целую жизнь. Костюмы и декорации, различные детали туалета сестер-актрис производили, по его собственным словам, «тонкое, возбуждающее действие» на его фантазию. «Иногда такое прикосновение (к отдельным нежным частям театрального гардероба моих сестер) в состоянии было вызвать у меня сильнейшее, жуткое сердцебиение».

Отношение к поэтам и музыкантам тем более носило мистический смысл. Известны увлечения Вагнера Гофманом, Вебером, Бетховеном. Беря летом 1829 г. в Лейпциге секретные уроки музыки у одного лейпцигского оркестранта, Г. Мюллера, Вагнер скоро почувствовал их сухость и недостаточность для себя, причем единственным утешителем его является в это время Гофман. «Его (т. е. Мюллера) уроки и задачи скоро вызвали во мне неудовольствие, благодаря их, как мне казалось, сухости. Музыка была и оставалась для меня демонским царством, миром мистически возвышенных чудес: все правильное, мне казалось, только уродовало ее. Более соответствующих моим представле-

ниям указаний, чем поучения лейпцигского оркестрового музыканта, я искал в «Phantasiestücken» [1*] Гофмана. И тут-то наступило время, когда я по-настоящему погрузился в этот художественный мир видений и призраков и стал жить и творить в нем». В Вебере, который лично посещал семью Вагнера, последний увидел опять-таки свое, мистическое и сокровенное. «В противоположность скандальной фигуре Сассароли (итальянского певца, тоже посещавшего семью Вагнера) полный нежности, страдальческий и духовно просветленный облик Вебера возбуждал во мне экстатическое участие. Его узкое, тонкое лицо, с живым и тем не менее часто затуманенным взором, неудержимо влекли меня к себе. Я часто наблюдал его из окна, когда он, сильно прихрамывая, проходил в обеденную пору мимо нашего дома, возвращаясь домой с утомительных репетиций. Эта походка рисовала в моем воображении великого музыканта, существо необыкновенное, сверхчеловеческое».

Увлечение музыкой и ее тайнами принимало у Вагнера с ранних пор чудовищный характер. «Помню отчетливо и сейчас,— пишет Вагнер в своих записках,— волшебный, сладостный восторг, охвативший меня, когда я в непосредственной близости слушал звуки оркестра. Самое настраивание инструментов действовало на меня мистически: звуки скрипичной квинты, когда по ней проводили смычком, казались мне приветом из мира духов — и это отмечаю, между прочим, не в переносном, а в прямом, буквальном смысле. Еще когда я был совсем маленьким ребенком, звук квинты сливался для меня с таинственным миром призраков, который в то время меня волновал. Долго я не мог без жуткого чувства проходить мимо маленького дворца принца Антона в конце Osterallee в Дрездене. Здесь именно я впервые, а потом все чаще и чаще слышал совсем вблизи звуки настраиваемой скрипки, исходившие, мне казалось, от украшавших дворец каменных статуй, из которых некоторые были изображены с музыкальными инструментами в руках». Уже здесь музыка для Вагнера не просто искусство, но и какое-то волшебное, потрясающее откровение. Она — символ неизведанных глубин и сокровенных постижений. Музыка — сладострастное откровение и ни с чем не сравнимое высшее бытие. «Кто видел, как я, будучи уже взрослым мальчиком, обвеянный чарами, бродил ежедневно после обеда в «Большом Саду» вокруг Цильмановского

оркестра, тот не мог не замечать, как я ловил и впитывал в себя со сладострастным трепетом хаотические звуковые краски, долетавшие до меня из оркестра при настраивании инструментов: протяжное **А** гобоев, звучащее как напоминание из мира духов, как таинственный призыв ко всем другим инструментам,— это **А** приводило всякий раз мои нервы в лихорадочно-напряженное состояние. А нарастающее **С** в увертюре «Фрейшютца» как бы переносило меня непосредственно и прямо в царство сказочных ужасов».

Наконец, стоит отметить еще отношение Вагнера к Девятой симфонии Бетховена — может быть, лучший образец вагнеровского отношения в детстве и отрочестве к музыке вообще. «Эта Девятая симфония Бетховена,— читаем мы у Вагнера,— стала как бы мистическим средоточием всех моих фантастических музыкальных мыслей и планов. О ней сложилось тогда мнение — и, наверное, не в одном только Лейпциге,— что она написана Бетховеном уже в полубезумном состоянии,— и это меня особенно к ней и привлекло. Ее считали «non plus ultra» всего фантастического и непонятного: этого было довольно, чтобы заставить меня со страстью углубиться в это создание демонского творчества. Уже при первом взгляде на с таким трудом добытую партитуру меня как бы с роковой силой привлекли к себе протяжные чистые квинты, с которых начинается первая часть симфонии: эти звуки, которые, как я уже рассказывал, играли такую таинственную роль в моих юношеских музыкальных впечатлениях, здесь выступали для меня как призрачно-мистический основной тон моей собственной жизни. Эта симфония должна была заключать в себе тайну всех тайн, и я приложил самые напряженные усилия, чтобы списать для себя партитуру. Помню, как однажды, после целой ночи, проведенной за этой работой, серый предутренний свет так поразил меня и, при сильнейшем моем возбуждении, так на меня подействовал, что я громко вскрикнул, как бы увидев привидение, и спрятался в постель».

Все это вполне ясно рисует отношение Вагнера к музыке в детстве. Из этого детского музыкального мистицизма и развился тот тип философствования, который нам предстоит обрисовать.

III

Ни одна драма Вагнера не терпела столь плачевной судьбы непонимания и разнотолков, как тетралогия «Кольцо Нибелунга».

А между тем правильно понять ее — значит понять вообще самый центр вагнеровского философского миропонимания. Запутанные ситуации, сложнейшая и тончайшая символика, масса разнохарактерных действующих лиц делают эту тетралогию труднотолкуемой вообще, и, чтобы найти ясное и простое ее понимание, надо затратить буквально несколько лет, постепенно вживаясь в нее и роднясь с ее заветными идеями.

Ключом к пониманию всей тетралогии является *сцена с Норнами* в прологе «Гибели богов». Известно и биографически, что эту сцену сам Вагнер рассматривал как резюме всей своей мистической философии в «Кольце». Рассмотрим эту сцену.

При ближайшем анализе она обнаруживает трехчастное строение. Каждая часть состоит из трех партий каждой из Норн, причем заключение поется тремя вместе. Уже тут перед нами развертывается во всем своем величии грандиозная тема *мистической истории мира и богов*. Первая часть рисует историю *мира в аспекте знания и власти*; третья — *историю мира в аспекте власти и любви*. Средняя часть трактует о божественной Первооснове *до* этой истории отдельных богов и людей. Всмотримся в первую часть сцены.

И здесь царствует тройственная архитектоника. Первой Норне поручен рассказ о богах, второй — о людях, третья трактует общую трагическую судьбу богов и людей. Уже первая Норна вполне ясно обрисовывает ряд мифов, проходящих по тетралогии в довольно спутанном виде, и необходимо этот ряд твердо помнить. Вот первая мысль этой истории богов в аспекте знания и власти:

Раскинул мощно
ясень мира
благостный лес ветвей.
В тени прохладной
ключ журчал,
шепот мудрый
плыл по волнам;
Я пела святость рун.

Тут многое пока не понятно. Однако совершенно ясно, что здесь говорится о какой-то нетронутой, первобытной мировой мощи, о каком-то целомудренно-стихийном и непорочном бытии мира, вырастающем в мировой ясень. В нем скрытая мудрость, он сам — мудрость. Мудрость — его имманентная стихия. Не наша — дифференцированная, субъект-объектная мудрость, а мудрость как мощь, как стихия, растворенная во всем мире. Послушаем дальше — вторую мысль:

a) Отважный бог
выпил вещей воды:
за глоток он отдал
глаз свой, как вечную дань.
b) Отломил Вотан
ветвь живую от ствола;
из нее копье
могучий создал себе.

Понятной делается и эта вторая тема. Отважный бог хочет вместить в своей отъединенной индивидуальности вечную мудрость мира, вечное и всемощное мировое сознание. Из живой ветви живого мира он делает себе пространственно-временно́е копье, орудие его отъединенно-индивидуальной воли и — значит — насилия. Он — незаконно и греховно отпавшая от общего божественно-премудрого и стихийно-непорочного лона индивидуальность. И вот теряет свой глаз — свое великое зрение и мудрость ясеня. С этих пор он однобоко видит, отъединенно живет, он — существо с объект-субъектной границей, и уже нет в нем просторов всемирно-божественной свободы и мощи первобытно-единого бытия. Что же дальше? Дальше дается мысль этой истории богов в аспекте знания и власти:

Чреда веков текла,
раненый лес погибал:
в прах падали листья,
сох дерева ствол...
В скорбной тиши
иссякал родник.

Насилие, которое так рельефно изображается в знаменитом Speer-motiv [2*], сопровождающем конец второй мысли, сменяется Gotterdämmerung-mot.[3*] Оказывается, ясень, тронутый Вотаном, иссякает, уходит весь в качестве материала для его насильственных действий; иссякает и мудрость, нецеломудренно захваченная отдельной инди-

видуальностью. Такова история отважного бога, мечтающего о счастье силы и всемогущества, как о том повествует Walhall-mot. [4*], сопровождающий все эти слова об отважном боге.

Но далее идет история людей — песнь второй Норны:

1. a) Мудрость рун,
   b) договоров крепость
      бог врезал
      в свой могучий жезл:
   c) так взял он над миром власть.

Для этого, конечно, и брал Вотан копье. Эти

treu beratner
Verträge Runen [5*] —

есть не что иное, как *мир математически-механистического естествознания*: «мудрость» — законы, «договоры» — механистические законы. Это именно Вотан противопоставил вещей мудрости первобытно-единого слабость отъединенной индивидуальности. Грех индивидуальности противопоставил он сонным грезам и всеобще нераздельному царству извечного древнего Хаоса. Этим он только и мог взять власть над миром.

2. a) Бесстрашный герой
      разбил, сражаясь, копье:
   b) святой оплот договоров
      он расколол.

Тут суммарно указана величайшая трагедия человечества, символизированная в подвиге Зигфрида. Бог не может сохранить за собой насилием полученную власть. Он все время предчувствует свою гибель, свой неминуемый возврат в царство первобытно-единого Хаоса. И вот он рождает людей-героев: не сумеют ли они, свободные от «договоров» и не знающие их, удержать власть над миром? Мы, рассуждает Вотан, только и стали богами потому, что употребили насилие и оторвались от всесильной Бездны. Мы знаем, что наше бытие связано этим насилием. Или насилия нет — тогда нет и нас и только царствует одна Бездна; или мы существуем, но тогда — насилие и гордость отъединенного знания и — все-таки бессилие бороться с Бездной, требующей возврата к себе ее блудных сынов. Не спасут ли мира люди-герои, *не знающие* этой трагической тайны мира и сознательно никогда себя не связывавшие

«договорами»? Не спасет ли богов и мира свободный герой? Да, такой герой нашелся. Силой и мощью своего творческого экстаза он, юный богатырь Зигфрид, разбивает копье, проникает *за* пределы вечной скованности пространственно-временно́го мира, неудержимо и бесстрашно рвется к Бездне, зияющей за тюрьмой видимых оформлений. И что же?

3. Послал Вотан
героев в рощу,—
велел ясень
мертвый свалить
и рубить его на поленья...
И ясень пал...
Высох навеки родник...

Увы! Органическая выросшая мощь и мудрость бытия, мировой ясень, истощивший себя на пространственно-временну́ю историю богов и героев, уничтожается. Остатки его и его мудрости должны уйти в какую-то еще более первоначальную Бездну, откуда уже нет возврата ни к какому оформлению. Эту трагедию богов и людей, возжелавших знания и власти, и подготавливает третья Норна, а окончательно формирует вторая главная часть сцены, где каждая из трех Норн опять выскажет тайну своей матери — Ночи.

Третья Норна вещает:

1. a) Я вижу зал,
твердыню богов:
средь героев священных
в сонме бессмертных
молча Вотан сидит.

Это тот самый неудачный создатель мира, польстившийся на знание и власть, ждет своей роковой участи.

b) Стеной высокой
клети дров,
словно цепь,
зал окружают: то ясень когда-то был!

Мировой Ясень, сказали мы, пошел на устройство пространственно-временного мира и должен погибнуть вместе с ним.

2. a) Если костер
вспыхнет ярким огнем,
если пожар
пышный охватит дворец,—
b) бессмертные боги узрят
свой печальный закат.

Вот, наконец, выговорено имя последней и страшной Бездны, всепоглощающей и единственно торжествующей в «Кольце»,— Огонь. Это он поглотит блестящее создание, Вальгаллу, крепость богов (при этих словах музыка своим Speer-mot. как бы говорит, что́ именно уничтожится, когда сгорит Вальгалла,— уничтожится сила копья). Это Огонь поглотит все, приведя и самих богов к печальному закату (при том же взаимоотношении музыки и текста здесь — Walhall-mot., рисующий эту блаженную грезу Вотана о вечном и спокойном могуществе и высоком благородстве и величии Вальгаллы).

Далее выступает вторая триада Норн, уже подробно трактующая об этой самой божественной Первооснове, которая была *до* всякой истории и останется навеки после нее. Это — тот вечный Хаос, древнее лоно природы и истории, всеобщий Прародитель и исток всяческой жизни и всяческого оформления. Первая Норна рисует самое Бездну, Бездну и извечный Хаос в себе:

Брезжит ли день?
Или плещется пламя?
Ослаб острый мой взор:
я смутно вижу
святую Древность,
где Логе быстрый
красным пылал огнем
das Heilig Alte,
da Loge einst
entbrannte in lichter Glut.

Вторая Норна рисует эту бездну во власти копья, закона, насилия:

a) Острием копья
смирил его Вотан...
b) Логе шепчется с ним...
c) Чтобы стать свободным,
хитрый советчик
руны древка грызет...
d) Но, покорясь
Вотана воле,
ныне он светит,
Брингильды утес окружая...

Тут со всею яркостью дана та трагическая антиномия, на которой держится Вотан и его мир. Вотан взял власть и зачеркнул знание и хочет быть отъединенной индивидуальностью. Однако этого отъединения от Бездны он может

достигнуть исключительно средствами только самой же Бездны, ибо вне ее вообще нет никакой иной силы. И вот, льстивый Логе, этот всепроникающий и всезнающий, всесильный Огонь, яркую картину которого мы находим в расползающемся, пронырливом и льстивом Loge-mot., сопровождающем начальные слова второй Норны, является почти единственным помощником Вотана, как это мы увидим далее. Силою этого же Огня Вотан и сдерживает свое стремление к Огню и Бездне, когда он, временно усыпляя свою героическую волю, Брингильду, надеется на будущего свободного героя. Это — та трагическая антиномия, которая составляет собою сущность мира Вотана. Третья Норна говорит о восстановлении власти Бездны, временно отдавшейся воле героя и как будто бы смирившейся перед ним:

Вот обломки древка,
острые иглы,
в грудь Горящего
Вотан вонзит глубоко:
жаркий огонь
вспыхнет тогда,
то пламя бог
на костер бросит,
на ясень срубленный мира.

Вотан, убедившись в безысходности своей судьбы, сам зажжет созданный им мир, сам уйдет во всеобщее мировое пожарище.

Наконец, последняя триада возобновляет тему первой триады, специализируя ее, однако, на моментах власти и *любви*. Первобытно-единое не только сила, не только всемудрость, но и перво-любовь, та стихийная сила всеобъемлющего Эроса, которую знали древние греки именно в космическом аспекте. И если нарушение силы привело к насилию, а прикосновение к мудрости привело к «одному глазу» Вотана, к субъект-объектной ограниченности знания, то нарушение перво-любви ведет к похоти и вожделению, к преступлению Альбериха. Таким образом, вся вообще сцена с Норнами есть изображение трагических судеб мира, сначала — в аспекте знания и власти, потом — в аспекте власти и любви. Посредине вставлены слова о всеторжествующей Бездне, из лона которой и проистекает вся трагедия мира, как и сам мир.

Первая Норна (в третьей триаде):

Из Рейна клад
унес Нибелунг:
где этот светоч волн?

Это — грехопадение Альбериха, с которого начинается «Золото Рейна». Вторая Норна — о греховной жизни:

В кольце золотом
зависть и злоба дрожат:
отмщенья завет
пряжи сплетенья грызет...

Из похищенного Альберихом Золота Рейна — этой невинной мировой перво-любви и перво-силы — куется кольцо, из-за обладания которым (т. е. из-за власти над миром) и возникают зависть и злоба, изображению которых посвящено все «Кольцо». Но вот и роковой конец всей мировой трагедии. Третья Норна:

Ослабших волокн
не хватит мне!
Чтобы и север
нить охватила,
туго надо сплетать!..

Siegfrieds-Hornruf-mot. [6*], указывающий как бы ту степень напряжения героической воли, когда она преодолевает самое себя и экстатически сливается с самой Бездной, как раз сопровождает эти слова третьей Норны. Она «с силою натягивает нить; нить рвется». И вот ее заключение: «Конец», «Es riss» (т. е. «Das Seil» [7*]). Это повторяет вторая Норна, повторяет опять первая, и, наконец, в заключение всей сцены вообще все три Норны вещают языческий апокалипсис и печальный конец после мирового пожара: «Конец вечному знанью!» — Zu End'ewiges Willen! (весьма характерно, что при этом — Fluch-mot. [8*]). «Конец нашим вещим речам! О, мать! Прими нас! Прими!» — Hinab zu Mutter, hinab! (опять в высшей степени характерно сопровождение Schicksal-mot. [9*]).

Если б мы теперь захотели в немногих словах резюмировать содержание всей рассмотренной нами сцены, то нужно было бы сказать так.

Вагнер в эпоху «Кольца» — язычник. Сущность язычества — ощущение имманентности Бога и мира, безличный пантеизм. В единой Бездне слиты Бог и мир, сознание и бытие, закон и Хаос. Это — древний стихийный Хаос, всеобщая Праматерь, рождающее лоно всяческих оформле-

ний. Бездна эта — безлика, бессамостна, слепа; она — сплошное и нерасчлененное вожделение к самой себе, самовожделение, самосознание, перво-любовь. Она — за пределами добра и зла, за пределами разумных категорий, за пределами норм. Она вечно действует и рождает, сама не зная для чего и для кого. И она вечно пожирает рождаемое. Она — безумное влечение, анархический инстинкт жизни, мучительно-сладкое наслаждение бытия самим собою, вечно страстное и неугомонное самопорождение и самоуничтожение, мучительная радость непостоянства и вожделенное самодовление в хаотическом сладострастии непостоянства. И вот эта Бездна, играя и тешась, создает, между прочим, и наш светлый и стройный оформленный мир с его богами и людьми. Боги и люди, обретая себя на лоне всепоглощающей Бездны, героически борются за свою индивидуальность, убивают друг друга, желая остаться в индивидуальном оформлении. Но увы! Бездна ждет всех нас, и людей и богов, да и сама индивидуальная жизнь наша есть все та же мучительная и сладостная игра бытия с самим собою. Жизнь наша и мир — продолжение и этап все той же вечно играющей и вечно холодной Бездны. Бездна — Судьба. Где же правда, спасение? Почему индивидуальность — грех? Почему мир и жизнь — борьба и битва? Почему сущность мира — трагедия? Эти вопросы, можно сказать, только и задаются в «Кольце». Но Бездна молчит. Ответа нет. Сам мир и сам человек протестуют всею своею сущностью против такого миропорядка. Они взывают к Судьбе и героически, титанически хотят завоевать тайну. Но Бездна и Судьба безмолвствуют. Ответа нет.

Таково языческое мироощущение и таков Вагнер «Кольца».

Теперь в свете проанализированной сцены с Норнами рассмотрим детально идейное содержание тетралогии «Кольцо Нибелунга».

IV

О «Кольце» писано столько всякого вздору, а с другой стороны, мистически-философское содержание его настолько сложно и запутанно, что я предпочитаю помед-

лить несколько на первоначальных разъяснениях, прежде чем установить этапы самого содержания всех четырех драм.

Итак, общая концепция мира в «Кольце» указывает на следующие всемирно-божественные этапы.

1. До-мировое, до-логическое Ничто и Все, безликая и бессамостная Бездна. Это — Огонь (Логе) и Вода (Рейн). До всякой истории, до всяких норм и оформлений, в целомудренной нетронутости пребывает это единство всеосвещающего, всепожирающего и всесильного Огня с всенаполняющей тучной мощью бытия, Водою, в Золоте Рейна. Золото Рейна — до-мировое, в себе довлеющее бытие Всего и Ничто, свет зияющей Тьмы, живая и светлая идея безликой и вселикой Ночи Абсолюта, смысловая энергия бессмысленности, стихийных безумий. Оно вечно таится в глубине Рейна, и вечные дочери Рейна, кружась и рея вокруг него, поют ему свои вечные гимны (этим и начинается первая драма тетралогии «Золото Рейна»).

Воглинда. О, радость!
Заря улыбнулась волнам!
Вельгунда. Сквозь пучину вод
ласкает она колыбель...
Флосхильда. Вот сонное око
будит лобзаньем...
Вельгунда. Вот трепещет
лучистый взор...
Воглинда. Озаряя мглу,
льется свет золотой!

Все три вместе («грациозно плавая вокруг скалы», на вершине которой в глубине водной массы сияет Золото):

Heia jaheia!
Heia jacheia!
Wallala lalala heia jahei!
Радость Рейна!
Ласковый луч!
Прекрасен твой кроткий свет!
Благостный блеск
сверкает сияньем святым!
Heia jahei!
Heia jaheia!
Здравствуй, друг!
Бодрым будь!
Дивной игрою

греешь ты нас!
Пламенный плеск
к пляске влечет,—
и рады мы плавать
с пеньем любовным
вокруг колыбели твоей!
Радость Рейна!
Heia jaheia!
Heia jaheia!
Wallala lalala heia jahei!

Увертюра к «Золоту Рейна» и вся сцена «На дне Рейна» — удивительное музыкальное живописание космогонии. Это знаменитое вступление, которое состоит из одного Urzustand-mot. [10*], представляющего собою не что иное, как тянущийся на протяжении 136 тактов ми-бемоль-мажорный аккорд, дает постепенное нарастание, как бы выхождение из Бездны мирового бытия, завершающееся полным явлением этой всемирно-божественной безликости и бессамости — блеском Золота Рейна. Мне кажется, что в концепции «Золота Рейна» мы имеем как раз языческое, в частности платоническое, учение об «идеях». Выбросивши всю глупость и вялый вздор, который распространяют об этом учении различные профессора философии и филологии, мы найдем в нем именно явленный лик безликой сущности. Есть ведь лик и самой безликости. И вовсе нет никакого противоречия у Шопенгауэра между «безумной» волей и «разумными» идеями. Кто находит это у Шопенгауэра противоречивым, тот не понимает ничего в истории платонизма вплоть до учения Плотина об интеллигибельном мире. Как у Шопенгауэра «бессознательное» и «сознательное» вполне соединимо и совершенно отпадает традиционный вопрос «критиков» его о том, как это «бессознательная» воля порождает «сознание», так и у Вагнера — блеск Золота Рейна есть именно эта стихия и тьма до-мировой и до-логической Бездны и Хаоса. Об этом твердит вся сцена «На дне Рейна», состоящая из вольной и стихийной пляски дочерей тьмы. Напомним, что «мотив первобытного состояния», или «становления», родствен, во-первых, с мотивами Эрды (об этом ниже) и Норн, а с другой — с мотивом «гибели богов» (главная разница в том, что Urzustand-mot. есть восхождение, а Gotterdämmerung-mot.— ход вниз, как бы поникновение). Если же принять во внимание, что Rheintöchter-mot. (или, как еще говорят, das Wellenlied [11*]) родственно с «мотивом лесной

птицы», т. е. с зовом к героическим подвигам, к призыву к Зигфриду разбудить Брингильду, усыпленную волю Вотана, к самоутверждению, то станет ясным, что в мотивах сцены «На дне Рейна» — квинтэссенция всего музыкального содержания «Кольца». Другими словами, в Золоте Рейна, как явленном лике безликой Бездны, уже заключен весь мир, со своими богами и людьми, со своим бытием и трагедией, но заключен не фактически, а именно идеально, смысловым образом. Это — идея мира, эйдос Судьбы, поскольку фактический мир и есть Судьба в процессе становления.

То же самое имеем мы, далее, в мифе о мировом Ясене, хотя и в другом аспекте. Это — тоже первобытная мощь и безликость, явившая себя как таковую. «Мотив мирового Ясеня» родствен, во-первых, с «мотивом копья», из чего явствует, что Ясень прежде всего есть сила, в данном случае — перво-сила. Во-вторых, он родствен с Vertragstreuemot. [12*] Это значит, что мировой Ясень — символ верности Бездны самой себе, самодовления и независимости, свободы от подчинения чему бы то ни было. В-третьих, «мотив мирового Ясеня» родствен с Götternot-mot. [13*], что сильно подчеркивает самоудовлетворенность и самодовление этого перво-бытия. Однако если мировой Ясень есть явление безликости в аспекте как бы природы и истории, то Эрда — явление безликости в аспекте мирового сознания и мудрости мира. «Мотив Эрды» отличен от «мотива первобытного состояния» только минором; с другой стороны, он близок к «мотиву гибели богов». К ней обращается Вотан за прорицаниями. О ней в «Зигфриде» сильные слова Странника:

Всезнаньем (Urwissend)
некогда ты
иглу тревоги
вонзила в сердце мое...
Если ты всех
в мире мудрей,—
молви мне, как победил
тревогу бог?

В заключительном призыве Странник так рисует ее (в том ⟨же⟩ III акте «Зигфрида», сц. 1):

Вала, слушай!
Вала, проснись!
От долгих грез

я пробуждаю твой дух!
Услышь мой призыв!
Восстань! Восстань!
Из бездны ночной,
из глуби туманной восстань!
Эрда! Эрда!
Вечности сон!
Из лона родного
ныне всплыви!
Здесь песнь пою я,
чтоб ты проснулась!
От сонных мечтаний
снова очнись!
Всемудрая!
Первосущая (Urweltweise)
Эрда! Эрда!
Вечности сон!
Вала! Богиня!
Явись мне!

Это вечно грезящая, безликая мудрость Судьбы, свет «идей», сама говорит о себе:

Мой сон — виденья,
виденья — мысли,
мышленье — творчество знанья.
Грезам моим
внимают Норны:
они ткут нить
и тайны Эрды прядут;
тебе ответят Норны.

Ясно, таким образом, что Эрда — та же самая Бездна, но в аспекте миро-сознания. «Мир идей» — явление тайн Эрды. Сон ее нарушают лишь оформления пространственно-временно́го мира, правда слишком невечные и слишком немудрые. Она сама рождает этот мир, т. е. героев, и сама не знает зачем.

Мужей деянья
туманят мысль мою... —

признается она Страннику Вотану, она вещает им тайны, побуждая к героизму, т. е. к жизни, но сама же молит Вотана:

Дай мне снова заснуть!
Дай замкнуться всезнанью.

Эта безликая мудрость вся истощает себя на создание мира, богов и людей и — бесконечных миров, богов и людей. Она вечно иссякает и вечно юна. На слова Эрды:

Зачем ты, дикий упрямец,
нарушил всезнанья сон? —

Странник отвечает:

Сама ты — уже не та!
Всезнанье Валы
иссякает:
погаснет оно
моею волей!

И, рассказавши о подвигах Зигфрида, он прибавляет:

Да будет, что должно,—
пред Юным-Вечным
склонился радостно бог!

И далее:

Засни же, Эрда!
Первобоязнь! (Urmütterfurcht!)
Сон мира! (Ursorge!)
Прощай! Прощай!
Засни навек! (Zu evigem Schlaf hinab, hinab!)

Эта сцена (Зигфрид III 1) вообще дает богатейший материал для философского осознания мифа об Эрде.

Итак, Золото Рейна, мировой Ясень и Эрда — различные ипостаси первобытно-единой и сверх-сущей Бездны, откуда все, в существе своем представляющие одно и то же, но отличные друг от друга аспектами или оттенками.

II. Далее мы вступаем в царство пространственно-временных оформлений. Рассмотрим и тут мифологические воплощения общих мистических устремлений. Систематизируя и внося стройность в сложнейшие мифологические конструкции Вагнера, мы получаем *тройную* характеристику этого пространственно-временного плана. А именно, пространственно-временной план есть *результат распадения Первоосновы*: 1) появляется субъект-объектное познание, 2) появляется индивидуализированная власть-насилие, 3) появляется греховность пола, похоть. Носителями этой трагедии распадения являются в мире две основные фигуры «Кольца» — *Вотан* и *Альберих*, первый — в более благородном аспекте знания и муки о невозможности спасения, второй — в более низменном аспекте страсти и вожделения к похотливо преломляемому спасению. Собственно, вся мифологическая ткань «Кольца» вращается около этих двух фигур, и без точного философского уяснения их роли нечего и стараться понять «Кольцо» вообще.

Вотан, 1) как уже было сказано, испил воды мудрости у мирового Ясеня и 2) отдал за это один глаз, глаз инстинкта и интуиции. Тут мифологическое развитие философской темы о распадении субъекта и объекта и об ограничении субъект-объектной границей. Вотан говорит идущему на пробуждение Брингильды Зигфриду (Зигфр⟨ид⟩ III 2):

> Тем глазом, что я потерял,
> Ты сам видишь глаз тот единый,
> что мне освещает мой путь.

Ясно, что тут речь о том свободном инстинкте, который направляет Зигфрида к главному подвигу всей его жизни. Его-то и потерял Вотан, испивши воды мудрости. Другими словами, ставши тем Вотаном, которым он является, Вотан потерял слиянность субъекта и объекта в общей мудрости мира, которая есть «urwissend» [14*]. У него остался другой глаз, который он, по его словам к Зигфриду (в той же сцене), направляет «против ветра». «Мотив Валькирий», дочерей творческой воли Вотана, сопровождающий эти слова, указывает на то, что оставшийся глаз направляется *против экстатического выхода из пространственно-временно́й границы* понятий. Далее, Вотан 3) взял жену Фрикку, причем тут тоже повторяется, что «в залог» за это отдал свой глаз. Это прекрасно гармонирует с указанием на ясень. Как там знанию положена некая граница, знание распадается, так и здесь перво-любви кладется некая граница, рождается дифференцированный пол, укрепляется это разделение, и Фрикка — хранительница брачных договоров и чести, богиня семейной морали и связывающих обязанностей, исконный враг всяких экстазов, творческой любви и выхода за узкий предел семейной морали. К ней именно будут взывать «оскорбленные» супруги, и именно она будет им помогать против Валькирий, дочерей экстатической и творческой воли к перво-любви, к вожделенному воссоединению всяческих в первобытном Хаосе. Наконец, 4) Вотан вырубил из мирового Ясеня *копье, могущество* над пространственно-временны́м миром, и написал на нем Договоры — основоположения мира «математического естествознания».

Альберих находится в аналогичном отношении к Перво-основе. Он тоже нарушает ее нетронутое целомудрие. Он, как это изображено в первой сцене «Золота Рейна»,

крадет самое Золото Рейна. Подслушавши у Дочерей Рейна о том, что Золотом может завладеть только тот,

кто отвергнет
власть любви,
кто сладких ласк
лишит себя,—

что только проклявший любовь может

весь мир властно
в наследье добыть —

через это Золото, он, не смогший привлечь Дочерей Рейна в жертву своей похоти, крадет Золото Рейна, проклиная любовь на весь мир. «С ужасною силой он вырывает Золото из скалы и поспешно устремляется с ним в глубину, быстро исчезая в ней. Вся сцена внезапно заполняется непроницаемым мраком. Девушки вне себя ныряют в глубину вслед за похитителем». При отчаянных вскриках Дочерей Рейна «воды спускаются вместе с ними в глубину. Совсем внизу, из-под земли, раздается резкий насмешливый хохот Альбериха. Скалы исчезают в глубочайшем мраке. Вся сцена сверху донизу заполнена черной массой волнующихся вод, которые некоторое время все еще словно опускаются вниз» (ремарки Вагнера в конце сцены). В дальнейшем Альберих делает себе из Золота кольцо и шлем как средство для *чудесных превращений*, для своеобразного преодоления пространственно-временного мира, хотя ради все того же пространства и времени.

И вот эти две силы — Вотан и Альберих,— оторвавшись от всеобщего лона Единого, вступают теперь в борьбу за свое отъединенное существование, как против этого Единого, так и друг против друга. Начинается божественная комедия жизни, трагедия мирового бытия. Разумеется, в каждом из них продолжает жить эта Бездна, ибо, как установлено, без нее нет вообще ничего. Сами Вотан и Альберих не более как ее струи. Вотан, в котором преобладает познание, обращаясь к смутной мудрости мира, Эрде, *знает смертность бытия и свою гибель*, возвращение в Бездну; кроме того, в нем горит огонь Творчества и Мощи, откуда его дружба с Логе и упование на его силу, борьба с «верностью» Фрикке и пр. Альберих, в котором преобладает вожделение и смутная животная необходимость, *отрицательно* проявляет свое знание, желая не создать, а разру-

шить; отсюда его проклятие, о котором он подслушал у мудрых Дочерей Рейна.

Следовательно, вот основные силы, которые борются между собою в «Кольце»: 1) сила самоутверждающейся отъединенной индивидуальности, более в познании — «гнев» Вотана, более в вожделении — «злость» Альбериха; 2) сила первозданной Основы, Творчества, Бездны, неустанно зовущая эту индивидуальность к воссоединению с Первобытно-Единым, но и сама идущая, в *зависимости* от этого и *по мере* этого, к окончательному распадению; 3) сила Огня, сначала покорившегося пространственно-временному сознанию и разуму Вотана, но потом — волею самого Вотана отпущенного на его, ему присущую волю — мировой Пожар. Значит, сущность философии «Кольца» заключается в мировой диалектике Первобытно-Единого. Чтобы быть самим собою, это Единое распадается. Желая проявить себя именно как единое, оно рождает из себя разнообразные оформления. Но все эти оформления суть не что иное, как само это Единство. И потому они гибнут в глубине и мгле Первобытно-Единого. Так проявляет себя Единое, играя и тешась. Так являет свой скрытый лик в различных индивидуальных оформлениях вселикая и безликая Бездна, переходя от творчества мира к мировому пожару и обратно. Такова величественная и безнадежная трагедия мира. Только сознание человека чего-то требует иного, вопиет о другом, светлейшем и прекраснейшем. Однако все это — и вздохи, и стоны — тонет во всепоглощающей Бездне. Такова диалектика бытия.

Только теперь, рассмотревши основную концепцию «Кольца» и в понятии и в мифе, можно безбоязненно перейти к рассмотрению фактического идейного содержания четырех драм, входящих в «Кольцо». С точки зрения основной концепции это будет не чем иным, как рассмотрением *истории пространственно-временно́го мира* — от преступления Вотана и Альбериха до мирового пожара.

V

Эта история, излагаемая Вагнером на протяжении четырех громадных драм, имеет несколько стадий. В каждой стадии легко увидеть, согласно с общей концепцией, 1) самоутверждение отъединившихся индивидуальностей,

2) вытекающее отсюда их столкновение и 3) результат этого столкновения.

«Золото Рейна» — первая стадия.

Мы уже почти все знаем, что надо для понимания *самоутверждения* в этой начальной стадии. Прежде всего Альберих завладевает Золотом через проклятие любви. Этому посвящается первая сцена «Золота Рейна». Далее, Вотан строит себе и всем богам крепость и замок Вальгаллу, строит при помощи великанов Фазольта и Фафнера; другими словами, земная мощь, земля (великаны) обрабатываются по законам математического естествознания, или разума Вотана. Отсюда Договоры Вотана с великанами, дающие разуму Вотана реальную силу, а мощи великанов — стройную и осмысленную жизнь. Об этом выразительно говорит Вотану один из великанов — Фазольт (Золото Рейна, сц. 2):

Слушай мой совет:
договорам верен будь!
Что́ ты есть,
Тем ты стал лишь условно,
И власть твою только разум хранит!
Мудрее ты,
острее, чем мы,— *мирным господством*
связал ты нас;
но я кляну твой разум,
я бегу жизни мирной,
если открыто
ты перестал
свои договоры блюсти!

Если разум Вотана получает реальную силу в Вальгалле, то великаны должны тоже стать чем-то более просветленным и разумным, более молодым и красивым, чем простая, безóбразная мгла земли. И вот, по договору, великаны должны получить от богов Фрейю, богиню молодости. О ней, между прочим, говорит Логе (2-я сц.):

Обшарил я бурно
всю землю, весь мир —
искал достойное Фрейи,
чтоб великанам вручить...
Искал тщетно,
и вижу теперь:
в красоте миров
нет ничего,
что могло б мужам заменить
отраду женских чар!..

Где жизнь веет и реет,—
в воде, в лесу, в горах,—
там слушал,
там вопрошал я
цветение сил
и трепет дыханий:
что же мужей
влечет сильней,
чем ласки нежные жен?
Но где жизнь веет и реет,
осмеян был
мой лукавый вопрос:
в воде, в лесу, в горах
радости нет
сильней любви!

К этой вечной молодости и любви и тянется земная мощь. Фазольт обращается к Вотану со словами (там же):

Грубы мы?
Нет, неправда! —
Вам красота дана,
в ней лишь вся ваша мощь,—
но страшно жить вам
без башен и стен,—
замок вам нужней
нежной прелести жен!
Мы, дурни, мучились
грубым, тяжелым трудом,—
о деве мечтая,
о кротком луче
во тьме бедной жизни...

Итак, самоутверждение Вотана, применившего свой индивидуальный разум для упрочения в Вальгалле, и Альбериха, проклявшего любовь ради Золота, т. е. власти над миром, приводит к *столкновению* этих самоутвержденностей.

А именно, земная мощь требует Фрейю по договорам, ибо это — необходимость фактическая, раз из этой мощи уже выросла Вальгалла. Вторая сцена «Золота Рейна» и есть сцена требования великанами Фрейи у Вотана. Она открывает «привольную местность на горных вершинах». «Утренняя заря возрастающим сиянием освещает замок с блестящими зубцами, которыми увенчан высокий утес на заднем плане». «В стороне, на цветочной лужайке, лежат Вотан и рядом с ним Фрикка; оба спят» (ремарки Вагнера). Вотану чудится во сне блаженная мечта его жизни, величавое спокойствие всемогущества над миром. Он грезит во сне:

Ограды дивной врата
героев ведут в чертог:
слова мужа,
властная мощь —
светлый, вечный завет...

И далее, проснувшись:

Бессмертных мечтаний венец!
На горном гребне —
оплот богов:
гордо блещет
пышный дворец!
Как в видениях сна,
как в желаньях моих,
вот он встал,
радуя взор,—
замок властных надежд!

И вот появляются великаны:

Сон твой
сладок был;
а мы всю ночь
таскали груды скал.
Сон забыв и покой,
мы вздымали
толщу стен;
мощь ворот
дом хранит,
и увенчан
башней стройный зал.
Вот твой
крепкий замок,
светом дня
он озарен.
Властвуй в нем,—
нам — плату дай!

Что же Вотан? Вот его ответ:

С ума вы сошли
с договором своим?
Платы нет такой,—
Фрейю я не отдам!

Вотан хочет невозможного — сохранить юную и девственную чистоту и красоту и индивидуалистическую веру в свою власть и силу, в могущество своего разума. И вот он отказывается выдать Фрейю, тайно уповая на помощь Логе. «Логе все нейдет!» — говорит он про себя, когда великаны припирают его к стене. И когда Доннер, бог грома

и молнии, хочет порешить дело силою, набрасываясь на великанов со своим молотом, то Вотан, «*протягивая копье между противниками*», повелительно кричит:

Стой, безумец!
Насилье оставь!
Хранит договоры
Копье мое!
Тяжкий свой молот спрячь!

Так и должно быть. Здесь, повторяю, необходимость фактическая. В условиях реального мира раз воздвигнута крепость для отъединенного пребывания оторвавшейся от перво-лона личности, то эта крепость есть результат и непросветленной силы земли, и «научного» разума, ее обрабатывающего, и земные великаны в условиях *этого* мира *должны* получить то или иное вознаграждение от Вотана. В конце концов после многих колебаний Вотан решает при помощи Логе добыть рейнское Золото у Альбериха, чтобы отдать его великанам вместо Фрейи,— паллиатив и компромисс, на который Вотан пока еще идет, веря в свое спасение. А пока Фрейю великаны уводят, погружая богов в туман и старость. Хитрый Логе знает все:

Грезы ли дразнят?
Свет ли померк? —
В одно мгновенье
цвет ваш увял!
Где румяна ваших щек?
Где блеск ваших светлых очей? —
Ну, мой Фро!
Полно грустить!
У тебя, Доннер,
уж валится молот!
Что стало с Фриккой?
Ей, верно, скучно,
что Вотан вдруг поседел
и стал совсем стариком?

В дальнейшем он прибавляет:

Юность поблекнет,—
старость придет,
жалкая дряхлость,—
и, на всемирный позор,
зачахнет род богов...

Третья сцена — «глубокое подземное ущелье», где карлики куют золото для Альбериха и куда проникают Вотан и Логе, чтобы отнять кольцо у Альбериха; четвертая сцена

(и последняя) — возвращение Фрейи взамен отдаваемого великанам золота. Все полно обмана и насилия.

Вотан желает оставить у себя и Вальгаллу, и Фрейю, и, услышавши от Логе о рейнском Золоте, и самое Золото. Отдавая великанам награбленное богатство, он ни за что не хочет отдать Кольцо, ибо в нем тайна мирового могущества, и только явление Эрды, которая говорит про себя:

Все, что прошло, я знаю;
все, что грядет,
все, что свершится,
ясно мне

и которая грозно и мрачно вещает:

Все бытие — тленно!
Закат богов
в сумерках брезжит...
Совет мой — перстня беги! —

только это явление Эрды и ее прорицание заставляет Вотана в конце концов отдать Кольцо великанам. Альберих неумолимо жесток к своим Нибелунгам, заставляя побоями и руганью служить их себе. Его брат карлик Миме стонет от побоев, неустанно работая на своего грозного владыку. Вот Альберих кричит на своих подчиненных:

Бойко! Быстро!
Хе-хе! Хо-хо!
Жалкий скот!
В кучу там
складывай клад!
Эй, ты, ползи!
Живо влезай!
Гнусный народ!
В кучу кладите!
Или помочь вам?
Все, все сюда!
Народ покоренный,—
дрожи, бледней!
В страхе чувствуй
власть кольца! и т. д.

Логе, заставивший обратиться Альбериха в жабу, ловит ее и вместе с Вотаном тащит связанного Альбериха на поверхность земли, и благородный, все время философствующий Вотан, который при виде жадно набрасывающихся на золото великанов с презрением говорит:

Только скорей:
это противно!

и далее «отворачивается, удрученный», со словами:

Жгучим стыдом
сердце горит...

этот самый Вотан, невзирая на предостережения Альбериха о проклятии, «хватает Альбериха за руку и с большой силой срывает перстень с его пальца» (рем⟨арка⟩ Вагнера), говоря:

Дай сюда!
Тебе болтовня
прав не даст на него!

Но злоба развивается дальше. Альберих «с бешеным хохотом» кричит:

Свободным я стал?
Неужель? —
Так вот вам моей свободы
первый привет! —
Ты проклятьем был рожден,—
будь проклят,
перстень мой!
Ты давал
мне власть без границ,
неси отныне
смерть взявшим тебя!
Лихой бедой
радость сменяй;
не на счастье сверкай
золотым огнем!
Тот, чьим ты стал,
пусть чахнет в тревоге,
других же вечно
пусть зависть грызет!
Всех щедротой
своей мани,
но всем приноси
только тяжкий вред!
Без наживы владельца оставь,
но убийц введи в дом его!
На смерть обреченный,
будет несчастный дрожать
и день за днем
в страхе томиться всю жизнь
властитель твой —
и твой жалкий раб:
до тех пор, пока
ты опять ко мне не вернешься!
Так в страшной моей беде
кольцо мое я кляну! —
Владей же им!

И глубокомысленный вдруг делается легкомысленным и, «погруженный в созерцание кольца на своей руке», ⟨Вотан⟩ небрежно говорит ⟨об Альберихе⟩: «Пусть услаждает свой гнев!» Сила проклятия сказывается, однако, тотчас же. Великаны ведь тоже были жадны в своих требованиях. Требовать Фрейю было для них не только фактической необходимостью, но и актом тоже стремления к захвату власти. Еще во второй сцене Фафнер говорит:

В роще Фрейи
яблоки зреют златые;
холить их
только Фрейя умеет;
родня ее,
ими питаясь,
вкушает сок
юности вечной.
Но богам
грозит злая старость,
слабы вдруг
станут они,
если Фрейю утратят.

Великанам, следовательно, важно обессилить богов. Но земная мощь, приявши на себя «лучистый взор» Фрейи, не сумела успокоиться в мире и, продолжая метаться в борьбе и противоречии, уничтожает самое себя, и Фафнер тотчас же по присвоении богатства Вотана убивает Фазольта, присваивая себе и золото, и шлем, и самое кольцо, так что даже Вотан, «глубоко потрясенный», проговаривает:

Страшно вдруг
сказалась проклятая мощь!

Ясными отсюда делаются и *результаты* первой стадии мировой трагедии истории, зафиксированной в «Золоте Рейна». 1) Вальгалла куплена обманом. Другими словами, укрепление отъединенности куплено ценою опять-таки опоры на Огонь (Логе), на Хаос — что и есть хитрость и обман по отношению к пространственно-временно́му миру. Вальгалла куплена еще и насилием — силою того же Огня. Обман и насилие и есть основа всякого математического естествознания и всякой техники, нецеломудренно насилующей девственное тело природы. 2) Другая отъединенность, Альберих, кипит в злобе и шлет проклятия кольцу и его обладателям. 3) Мощь земная, захватившая богатство и власть, мечется в борьбе и противоречии; Фафнер

убивает Фазольта. 4) Разрушается и то бытие, исконное, которое как бы ушло на постройку пространственно-временно́го мира, и Эрда вещает, что «все бытие — тленно». 5) Торжествует только Огонь. Вотан знает его льстивый, вкрадчивый, неуловимый и лукавый характер.

Ты снова
вздумал вилять?
Речью лукавой
бойся меня обмануть! —

говорит ему Вотан при его появлении, а на его вопрос к Альбериху: «Так, значит, веришь ты мне?» — тот отвечает:

Твоему коварству,
но не тебе!

Он только мечтает о том, чтобы возвратить Золото Дочерям Рейна, и только и служит, следовательно, Бездне, кому бы фактически ни услуживал. Когда боги во главе с Вотаном и Фриккой идут по радужному мосту в Вальгаллу (в самом конце драмы), только он один знает все и только он торжествует:

На погибель сами спешат,—
эти гордые мнимою силой...
Мне с ними быть
едва ли не стыдно...
В скользящее пламя
опять обратиться
я желаньем томлюсь!
Огнем пожрать
властелинов моих —
лучше, чем с ними
гибель принять,—
хотя бы то были и боги!

Такова первая стадия мировой трагедии — *устроение Вальгаллы*. Драма кончается видимым благополучием. Но проклятие и грех индивидуальности требуют какого-то другого окончания. И последние слова драмы поручены тоскующим в глубине Рейна Дочерям Рейна:

Радость Рейна!
Ласковый луч!
О, если б волнам
улыбнулся твой чистый свет!
Только в глубинах
правда таится:
ложь и страх
там, на вершинах царят!

VI

Второй стадии трагедии посвящена «Валькирия».

В чем тут *самоутверждение*, если придерживаться принятой нами схемы? — Вотан понимает, что его личность отъединена *незакономерно* от Бездны и потому должна в ней погибнуть. Тем не менее он чувствует и знает, что в нем горит постоянный огонь творчества и воли, что в нем действует самая же Бездна. Мы можем сказать, что Вотан, как и весь его мир, и есть не что иное, как вечное самопротиворечие, т. е. самопорождение и самоуничтожение Бездны; Вотан и созданный им мир — лишь один из бесчисленных этапов этой описанной нами выше мистической диалектики Абсолютного и Бездны. Так вот Эрда и открывает знание этого Вотану. Узнавши тайну, он, естественно, не сразу ей подчиняется. Он замышляет новое соединение отъединенности и творчества, индивидуальной воли и всеобщего Хаоса и хочет родить *свободного героя*. Этот герой не должен обладать тем же знанием, которое открыто ему; он, кроме того, должен быть свободен от всяких Договоров. Вотан мечтает спасти Вальгаллу и весь мир, а также защититься от Альбериха силою этого свободного героя. Странствуя по земле под видом Вельзе, он рождает от смертной двух близнецов — Зигмунда и Зиглинду и — от Эрды — девять валькирий и среди них Брингильду — дочь знания Эрды, Творческой Воли Вотана, *помощницу героям*. Зигмунд должен исторгнуть меч Вотана из Ясеня — залог свободной творческой воли и творческого завоевания мира. Зигмунд — дикий волчонок, выросший в лесу. Ему чужды преграды узкой морали и долга. Таково новое *самоутверждение*. Вотан надеется, что рожденный им свободный герой Зигмунд спасет его и весь мир.

Прежде чем перейти к обрисованию *столкновения* самоутвержденностей в этом втором периоде, прочитаем резюме всей драмы, вложенное в уста Вотана во втором акте, в разговоре с Брингильдой:

Что в тайне скрывал я от мира,—
то да пребудет
скрытым навеки...
Но ты, Брингильда,—
то же, что я...
Утратив радость
юной любви,
стремиться я к власти стал:

мой дух горел
желаний огнем
и добыл мне весь мир:
но, заблуждаясь,
ложью прельщенный,
зло договорами
я скрепил:
в сети завлек меня Логе,
а сам, как вихрь, исчез.—
От любви же не мог я отвлечься:
бесконечно жаждал я страсти.
А темный враг,
трусливый Нибелунг,—
Альберих страсть одолел:
он проклял любовь
и проклятьем достал
из Рейна клад золотой
и с ним безмерную власть.
Сумел я отнять
им скованный перстень,
но я не Рейну
его вернул:
его я отдал
великанам
за блеск, за крепкий мой зáмок,
оплот вечный
власти моей.—
Провидя все
во тьме времен, Эрда,
священно-мудрая Вала,
страх мне внушила к кольцу,
вечный конец нам вещала...
О конце я хотел
все услышать,
но, смолкнув,
исчезла она...
Я утратил свой ясный дух,—
незнанье томило меня;
и проник я в глубь,
в лоно земли,
пленил богиню
чарами страсти,
гордость ее сломил
и заставил все сказать.
Знанье добыв у нее,
я сам ей любви дал залог;
и мудрость вещих снов
родила мне, Брингильда, тебя.
С восьмью сестрами
выросла ты;
чрез вас, валькирий,
я стал бороться
с ужасом диким,
грозящим мне:

с позорной кончиной бессмертных.
Чтоб мощной силой
встретить врага,
сбирать я героев велел вам:
всех тех, кого властно
закон наш держит, чья доблесть так
устрашает богов,
кто в цепях договоров,
в узах обманных,
покорно и слепо
к небу прикован,—
их всех подвигать
должны вы к сраженьям,
разжигать к лютой
войне их мощь,
чтоб смелых воинов сонмы
в Вальгалле моей стеклись!

Далее идет еще более интересное объяснение Вотаном смысла свободного героизма как выхода из той антиномии, в которой пребывает Вотан:

(чрез договоры мощь,—
договоров жалкий я раб)
Другой бедой —
слушай и знай —
мне угрожает судьба!
Ночь-Альберих нам
гибель готовит,
питая ко мне
злобную зависть;
но полчища гнома
меня не пугают,—
победят их сонмы мои!
Только если перстень
вновь он добудет,—
тогда Вальгалла погибнет:
кто любовь отринул,
тот один
сможет силой кольца
повергнуть всех нас, свободных,
в вечный позор;
героев он
отвратит от меня,
заставит смелых
мне изменить
и силой их
меня победит...
Я обдумывать стал,—
как вырвать перстень у гнома.
Проклятым кладом
некогда двум великанам
я заплатил за труд;

ныне, брата убив,
сокровище Фафнер хранит.
Могу ли отнять я перстень,
ему в уплату мной данный?
Заключив договор,
я связан в деяньях,
и пред врагом
безвластен мой дух...
Это мой рок,
мои оковы:
чрез договоры мощь,—
договоров жалкий я раб! —
Один лишь мог бы
вернуть кольцо...
герой, не знавший
немощи бога,
свободный от нас
и наших даров,—
без сознанья,
без понужденья,
сам себе
и своим мечом,—
властен свершить,
что страшит меня,
о чем мечтаю я,
втайне лелея мечту! —
Он, соперник богов,
мой спаситель,
враждебный мне друг,—
найдется ли он?
Где муж непокорный,
герой бесстрашный,
чья *свобода* воли
мне так дорога?
Создам ли *Другого,*
кто *вне меня*
творил бы то лишь,
что надо мне? —
О, горе богов!
Страшный позор!
Противно видеть
только себя
во всех своих начинаньях!
Другого страстно желая,—
Другого не вижу нигде!
Свободный в свободе родится,—
я же лишь рабство плодил!

И вот, первый акт «Валькирии» — самоутверждение героя. Рожденный Вотаном и оставленный им на свободе, Зигмунд вырос в лесу. Вот он, обессиленный преследованиями врагов, попадает в жилище Хундинга, насилием

женившегося на сестре Зигмунда Зиглинде и с враждой относящегося ко всему роду Вельзунгов. Брат и сестра узнают друг друга, будучи объяты страстью любви. Зигмунд исторгает меч, который когда-то воткнул в ясень Вотан и который не мог исторгнуть никто из героев. А завтра бой — смертельный бой с Хундингом. Рождается в обоих героях экстаз воли и действия. Охваченные вихрем любви, могучие и всесильные в обладании отцовым мечом,— неужели они не всесильны, неужели они не спасут мира? Вот это *самоутверждение* свободных героев (в конце первого акта).

З и г м у н д. Бури злые стихли
в лучах весны,—
сияньем кротким
светится Май,
на крыльях легких
рея тихо,
чудо он
земле несет;
его дыханье
веет лаской,
радость льют
его глаза!
В блаженном пенье птичек
Май звучит,
Маем дышит
запах трав;
от тепла его
цветут волшебно растенья,
жизнь дает он
слабым росткам.
Оружьем нежным Мая
мир покорен;
вьюги зимы
в страхе умчались прочь;
и властным ударом
вот он открыл
суровый затвор,
что упрямо его
к нам,— к нам не пускал! —
К своей сестре
влетел светлый Май,—
манила брата Любовь:
у нас в сердцах
скрывалась она,—
и рада свету теперь!
Невеста-сестра
спасена своим братом,
разлуки горькой

пала стена:
мир, смеясь
молодой чете,
венчает Май и Любовь!

И далее:

Зигмунд назван,—
я Зигмунд ныне!
И доблестный меч
бесстрашно я вырву!
Вельзе сказал мне, что в тяжкой беде
меч я найду:
он найден мною! —
Страсти священной
скорбный стон,—
муки любовной
жгучий огонь,—
в сердце ярко горя,
даст мне жизнь и смерть!
Нотунг! Нотунг! —
так меч я зову,—
Нотунг! Нотунг!
Жадная сталь!
Острый резец твой
мне покажи!
На свет выходи из ножен!

При этих словах «мощным напряжением силы он вырывает меч из ствола и показывает Зиглинде, охваченной изумлением и восторгом» (рем⟨арка⟩ Вагнера). Он восклицает:

Зигмунд, сын Вельзе, пред тобой!
Его брачный дар — этот меч!
Жену себе
сосватал герой
и с ней бежит
из дома врага! —
Вдаль скорей
следуй за мной,— в светлый дворец,
где царствует Май:
тебя там меч защитит,
когда твой Зигмунд падет!

«Он обнимает ее, чтоб увести с собою». Зиглинда, «в величайшем упоении вырываясь из его объятий и становясь против него», восклицает:

Если Зигмунд
здесь предо мною,
Зиглинду ты видишь,—

она твоя!
Сестру родную
вместе с мечом ты нашел!

«Она бросается к нему на грудь», и Зигмунд заключает этот акт словами:

Ты сестра мне,
ты и жена мне,—
цвети же Вельзунгов род!

«С бешеной страстью он привлекает ее к себе» (рем⟨арка⟩ Вагнера).

Переходим теперь к столкновению самоутвержденностей в разбираемом нами втором периоде мировой трагедии.

Зигмунд — всецело создание Вотана. Значит, столкновение самоутвержденностей на этот раз произойдет в душе самого Вотана. В самом деле, подлинно ли это есть выход — родить «свободного героя»? И вот впервые выступает со своими ужасными аргументами Фрикка, которой Вотан и подчиняется. Еще в «Золоте Рейна» Фрикка была охарактеризована краткими, но в высшей степени выразительными чертами. Фрикка — полная противоположность Брингильде. Последняя — творчество, свобода, экстаз и пламень страсти. Фрикка — мораль, семейная «верность» и «честь», узость, непоследовательность, каприз, трезвость, холодность и глупость. Так, во второй сцене «Золота Рейна», когда Вотан во сне мечтает о «славе мужей» и «властной мощи», она будит его прозаическими словами:

Прочь сновидений
сладкий обман!

Она пугливо напоминает Вотану об его «договорах», жалея, что они сделаны без нее:

О, если б знать я могла
обманный ваш договор!

Длинно упрекая Вотана в том, что он не сможет удержать Фрейю, она вдруг прельщается кольцом, узнавши от Логе, что

Живой игрою
золота блеск
и женской служит красоте,

и, «ласкаясь к Вотану», спрашивает его:

Быть может, достанет
Вотан кольцо?..

забывая уже о всем прочем — и о последствиях этого похищения кольца. Ее первый вопрос после похищения Вотаном кольца такой:

Удалось ли дело?

(«озабоченно к Вотану»),— хотя сама же в конце концов, чуя опасность, говорит Вотану:

Будь добрей!
Брось им кольцо!

Ей ничего не хочется знать, и, когда Вотан высказывает желание спуститься за прорицаниями к Эрде, она, боясь «измены» супруга, «прижимаясь к нему с нежной лаской», зовет идти в Вальгаллу, к которой раньше сама же старалась относиться скептически:

Ты грезишь, Вотан?
Разве не манит
замок тебя?
Он властелина
так приветливо ждет...

Эта-то Фрикка, оплот одного из указанных выше трех главных моментов грехопадения, и приезжает теперь на своих баранах к Вотану с аргументами против героической воли Зигмунда и Зиглинды. Этому посвящается первая сцена второго акта «Валькирии».

По ее словам, Вотан «укрывается в горах» от ее взоров. Она всюду искала Вотана сообщить ему, что Хундинг громко молит ее о мщенье за нарушение его семьи.

Союзы брачные
святы мне,
и мой долг — казнить беспощадно
грех дерзкой четы,
нанесшей мужу позор.

Иного мнения держится Вотан. Вспомним, как еще в «Золоте Рейна» он прекрасно формулировал разницу между ним и Фриккой:

Мужа в твердыне
пленить ты хотела,—
но должен бог быть свободен,
даже в стенах плененный,
мир безгранично
себе покоряет:
жаждет движенья
все, что живет,—
и жизни я не оставлю!

Еще тогда Фрикка отвечала ему на это со всей «женской нежностью»:

О, холодный,
жалкий супруг!
За господства тень,
за власти тщету
готов ты позорно отдать
честь и любовь жены?

Так и здесь, в разговоре о Зигмунде, Вотан остается верным себе, своей вечной жажде творчества и экстатического действия:

Чем греховен
их союз,
венчанный нежной весной?
Любви волшебство
в них страсть зажгло:
возможно ль Любовь казнить?

И далее:

Брака священного нет
в союзе без любви;
и ты тщетно
ждешь, чтобы я
укреплял насильно
устои брака:
где цветут силы свободно,
там я зову их к борьбе!

В ответ на это Фрикка только возмущается; кровосмешение для нее никогда не может быть священным:

Трепещет мой дух,
немеет мой мозг:
пала сестра
в объятия брата!
Где же и когда
меж кровными брак совершался?

Разумеется, этот брак героической четы для Вотана — факт. Не учитывая всей пошлой ограниченности Фрикки, он говорит:

Что страсть их связала,
видишь и ты;
и вот тебе мой совет:
изведай сама
упоенье восторга,
приняв с улыбкой привета
светлый союз двух сердец!

На что Фрикка обрушивается сценой ревности по поводу блужданий Вотана:

Жену всегда
обманывал ты:
в глуби долин,
на горных высотах,—
везде взор твой
страстно искал
новых чувств
и новых восторгов,
терзая сердце мое!

Ответ Вотана, как в «Золоте Рейна», прост, глубок и величествен:

Есть многое,
чего ты не знаешь,
чего не понять тебе,
но что свершиться должно.
Лишь обычное
ясно тебе;
но то, что ново всем,—
того жаждет мой дух!
Знай одно лишь:
нужен герой,
лишенный нашей защиты,
отвергший законы богов.
Только он
может дело свершить,
что спасло бы бессмертных,
но что богу свершить не дано.

Однако тут начинается второй аргумент Фрикки:

Кто в них вдохнул этот дух?
Кто взоры слепцов просветил?
В твоем щите
сила бойцов,
твое внушенье
движет мужей:
ты — сам их ведешь,
и ты смеешь мне их хвалить!
Нет, ты меня
больше не обманешь,
не извернешься хитростью новой,—
и этот Вельзунг
погиб для тебя:
лишь ты виден мне в нем,
лишь тобой стал он силен!

Начинается знаменитое место мук Вотана, где он сначала слабо возражает Фрикке, потом соглашается, чтобы Зигмунд «шел своим путем», потом старается стушевать по-

ложение тем, что у Брингильды, помощницы Зигмунда, «своя воля», чем, конечно, не может обмануть хитрой Фрикки; она говорит:

Нет же! *Лишь твою*
исполняет она:
в твоих руках
Зигмунда жизнь!

В конце концов, сраженный аргументами супруги, он клянется в том, что отнимет чудесную силу от меча Зигмунда и что Зигмунд погибнет. «В страшном унынии бросаясь на уступ скалы», он едва проговаривает: «Да, клянусь!» — Итак, аргументы Фрикки сводятся к запрету нарушения брака, к запрету кровосмешения и к констатированию полной зависимости Зигмунда от Вотана; Вотан, по ее мнению, придумавши выход при помощи «свободного героя»,— не более как хочет обмануть самого себя.

Разумеется, это аргументы решающие. Как и раньше, Вотан опять-таки хочет совместить несовместимое: отъединенное, индивидуальное, законное и нормированное бытие, с одной стороны, и страстное, экстатическое, свободнотворческое и героическое — с другой. Другими словами, он и здесь хочет совместить сладость индивидуальности с просторами Бездны. Раньше он кое-чего достиг: при помощи лжи и насилия он получил Вальгаллу. Но ему самому ясно, слишком ясно, что это — постройка на песке, на воде. И вот новый этап его самоутверждения — свободные герои. Однако, по диалектике Единого, это лишь дальнейшее дробление и распадение Единого, пребывающего тем не менее и именно по этому самому в абсолютном единстве. Как в системе Плотина, Единое, чтобы стать единым, делается многим, выходит из себя и проявляет себя в отдельных индивидуальностях, но все это, вся эта шумная и пестрая жизнь мира, есть не более как тишина и покой Абсолютного в себе самом. Зигмунд — это тот же Вотан, только менее значительный. Люди и их история — это те же боги с их зависимостью от Судьбы; на людях только виднее общемировая трагедия бытия; сущность их — героизм на лоне Бездны, или, точнее, сами они — вечно творческая Бездна в аспекте проявления ее и выхода из себя, в стадии «антитезиса». К этому и сводятся аргументы Фрикки. Раз отъединенная индивидуальность, то и жизнь ее, напр. любовь и героизм, не может иметь уже характера экстатиче-

ской перво-любви и перво-воли Бездны и Первоединого; значит, любовь — в пределах нормированной семьи, а героизм — в пределах пространственно-временны́х установок. И если Вотан уповает спасти мир через такого героя, то это лишь повторение обычной для Вотана антиномии — индивидуальности и извечного Хаоса. И вот почему Вотан подчиняется Фрикке. Это он сам прекрасно понимает, объявляя Брингильде в следующей сцене:

О, как хитро
себя обманул я!
Легко было Фрикке
вскрыть эту ложь:
мой низкий стыд
прозрела она! —

и далее:

Желанье Фрикки —
закон для меня:
что пользы мне в личной воле?
Мне нельзя мечтать о свободном,—
итак, за рабство
бейся и ты!

Вторая сцена второго акта — объявление Вотаном своего нового решения Брингильде, которую сам же он создал для «помощи героям». Встречает он ее мрачно:

В свои же сети
словлен я!
Всех меньше я свободен!

И на сожаления Брингильды:

Как мрачен ты стал!
Тебя не узнать! —

он отвечает величественно и скорбно:

Священный позор!
Позорнейший стон!
Скорбь богов!
Скорбь богов!
Гнев без границ!
Боль без конца!
Страданье мое беспримерно!

Конечно, нежное сожаленье и доводы Брингильды не могут помочь. Она сама говорит:

Ведь я же —
только воля твоя...

А Вотан эту-то волю и должен смирить. В конце концов Вотан, поправши свою заветную мечту о свободном герое, с надрывом и показным гневом (показным не только для Брингильды, своей экстатической воли, но и вообще для себя самого) кричит:

Ах, дерзкая!
Споришь со мной?
Да кто ж ты, как *не слепая*
тень воли моей?
Иль, тебе доверясь,
стал я так слаб,
что моя же дочь
презирает меня? —
Знаешь ли ты мой гнев?
Смотри берегись,
чтоб он, разящий,
не пал вдруг на тебя!
В груди моей
сокрытая буря
повергнуть в прах
может весь мир,
что был когда-то мне люб!
Горе жертвам ее!
Плакать будут они!
И мой совет —
меня не гневи,
верши веленье мое!
Зигмунд кончен —
вот что закон для тебя!

Короткая третья сцена второго акта рисует героев-беглецов, нежную и скорбную чету, Зигмунда и Зиглинду. Зиглинда в видении узнает трагическую гибель Зигмунда и, обессиленная, без чувств падает на руки своего супруга-героя. В таком положении героев начинается четвертая сцена. Интересна эта интродукция «Todverkündigung» [15*] к четвертой сцене. Она начинается знаменитым «мотивом судьбы», про который кто-то остроумно сказал, что три ноты, из которых он состоит, символизируют собою как бы начертание вопросительного знака. Это глубоко тонкое замечание прекрасно соответствует мистике судьбы в «Кольце». Мотив этот совпадает с появлением Брингильды, носительницы на этот раз велений судьбы. Далее — Todverkündigungs-mot., и, когда она, «держа щит и копье в одной руке, опирается другой на шею коня и в такой позе с серьезным выражением лица взирает на Зигмунда», проявляется опять блаженная явь и спокойное величие «моти-

ва Вальгаллы», как бы напоминание о том, ради какой мечты и какого спасения разыгрывается мировая трагедия и гибнут герои-люди. Четвертая сцена полна глубочайшего и захватывающего трагического лиризма. Брингильда, та самая, которая создана для помощи Зигмунду спасти богов и мир, она теперь принуждена вещать ему:

Я вещий вестник
светлой смерти:
кто встретил мой взор,
тот очи смежит навек...
Я — виденье бойцов
на поле брани:
видит меня герой,
избранный мной!

Она предвещает ему Вальгаллу, но он не хочет идти в нее без Зиглинды. Потом и сама Брингильда не в силах подчиняться Вотану, и она решает спасти во что бы то ни стало героев.

Пятая сцена второго акта — бой Зигмунда и Хундинга. Прочитаем интересные ремарки. Найдя друг друга, герои сходятся. Валькирия наводит сон на Зиглинду, чтобы спасти ее от ужаса. Когда Зиглинда с криком:

Я одна виновата!
Убейте меня! —

устремляется к горе, где должны встретиться герои, «яркий свет, прорвавшийся из мрака справа над бойцами, внезапно ослепляет ее, и она, ничего не видя, отшатывается в сторону. В сиянии этого света появляется Брингильда, парящая над Зигмундом и прикрывающая его своим щитом». Она ободряет героя:

Бейся, Зигмунд!
Смело ударь!

«В тот момент, когда Зигмунд замахивается мечом, намереваясь нанести смертельный удар Хундингу, *слева из туч прорывается красновато-огненный свет; в этом свете виден Вотан, стоящий над Хундингом и протянувший свое копье под удар Зигмунда*». Вот и грозный оклик Вотана:

Пади пред копьем!
В осколки твой меч!

«Брингильда со своим щитом в страхе отступает перед Вотаном. *Меч Зигмунда разбивается о протянутое копье.*

Хундинг ударом своего копья поражает в грудь оставшегося без оружия противника. Зигмунд падает мертвый. Зиглинда, слышавшая его смертный стон, с криком безжизненно опускается на землю. С падением Зигмунда свет с обеих сторон мгновенно исчезает; густая тьма туч окутывает сцену до переднего плана. Во мраке смутно видна Брингильда, вне себя спешащая к Зиглинде. Она быстро поднимает Зиглинду на своего коня, стоящего близ боковой расселины, и тотчас же исчезает с нею. Немедленно вслед за тем тучи разделяются посредине, так что ясно виден Хундинг, только вынувший свое копье из груди павшего Зигмунда. *Вотан, окруженный тучами, стоит на скале позади Хундинга*, опираясь на свое копье и *горестно глядя на тело Зигмунда*». «После некоторого молчания» он скорбно говорит Хундингу:

Ступай, раб!
Склонись к ногам Фрикки,—
скажи ей, что Вотан сам
ее обиду смыл...
Ступай! Ступай!

«*От его презрительного мановения руки Хундинг падает мертвый*». Но вот он «внезапно приходит в страшную ярость» и со словами:

Но Брингильда!
Горе преступнице!
Тяжко она
искупит вину! —
За нею, конь мой, вослед! —

«исчезает в громе и молнии».

Здесь перед нами вся вагнеровская философия жизни. Извечный Хаос и Бездна есть вечно неугомонное Творчество, Мощь и Экстаз. Таковы же и отдельные оформления, оттуда возникающие, и потому сущность человека — героизм. Но Бездна вся трепещет и живет противоречиями. И отдельный герой живет противоречием между творческим экстазом и тем пределом, который кладется ему его отъединенным бытием. Так и в душе Вотана — вся история человечества, мечущаяся от экстаза к закону и норме и от нормы к экстазу, вечно ищущая в порядке — нестройную бурю и страсть, а в самой страсти и преступлении вопиющая о норме и блаженном покое. Колебания и неустойчивость Вотана — это мы, бедные обитатели земли, и это на-

ша то великая и грозная, то мелкая и жалкая «история человечества». Брингильда, защищающая Зигмунда вопреки копью Вотана, это — сам Вотан, трагически раздвоенный между Хаосом и Законом, поскольку Валькирия — лишь его воля. Что же теперь Вотан-разум, Вотан-закон, Вотан-норма сделает с Брингильдой, т. е. с Вотаном-хаосом, Вотаном-экстазом, Вотаном-творческой мощью?

Этому посвящен третий акт «Валькирии».

Великолепна прежде всего первая сцена с ее знаменитым «Walkürenritt» [16*]. В смысле экстатических взлетов, божественной игры Хаоса с самим собою, красоты безумия и вселенских просторов страсти, силы, мощи, наслаждения и восторгов не было ничего подобного в предыдущей музыкальной литературе, да и в последующей Вагнер был превзойден разве только Скрябиным. В некоторой обработке это — всегдашнее наилучшее украшение концертной эстрады. В буре и громе приближается Вотан. Но не может же в самом деле Вотан всецело превратиться в «математическое естествознание» и внешний закон. И вот, его alter ego, Брингильда, спасает Зиглинду, предрекая ей рождение от нее нового героя. Она говорит ей:

Одно лишь знай,
одно запомни:
светлейший в мире герой
жизнью трепещет
в лоне твоем!

«*Она достает из-под панциря осколки меча Зигмунда и передает их Зиглинде*», продолжая:

Храни для него
меча осколки,
их на месте боя
поднять я успела:
кто вновь взмахнет
воскресшим мечом,
тому я имя даю
«*Зигфрид*» — *веселье побед*!

Таким образом, если помнить, что Брингильда — только желание Вотана, то надо сказать, что Вотан, одною рукою казня Зигмунда и наказывая Брингильду, другою спасает порождение Зигмунда, будущего «светлейшего героя», т. е. втайне все еще лелеет мечту о спасении мира. Для этого надо, однако, как-то сохранить и Брингильду. И если вторая сцена третьего акта — гнев Вотана к Брингильде, то

третья (и последняя) — усыпление ее, своего творческого экстаза, чтобы потом разбудил ее герой, сильнейший Зигмунда.

Ясно наперед, в какой форме Вотан может гневаться на Брингильду. Вот образ этого гнева:

Твой грех — твоя казнь:
ты сама казнила себя!
Моею волей
ты создана —
и отвергла волю мою;
ты вдохновляла
веленья мои —
и мои веленья презрела;
мой дух
был твоим —
и восстал он против меня;
твой щит
был моим —
и поднялся он на меня;
ты, знавшая
выбор мой,—
вопреки мне жребий решила;
ты, сзывавшая
мне бойцов,—
созвала их против меня же!
Чем ты была,—
сказал тебе Вотан,
чем стала ты,—
скажи себе сама! —
Мне ты больше не дочь!
Валькирией прежде была ты,
но впредь ты будешь
тем, что ты есть!

Это не обвинение, а просто лишь констатирование той антиномии, в которой живет сам Вотан, и последняя фраза указывает на то, что и в дальнейшем жизнь его будет та же, ибо творчество и экстаз Брингильды как раз и есть «то, что она есть».

В последней сцене — конец *столкновениям* самоутвержденностей второй стадии мира и таинственный залог будущих утверждений. Вотан не может вечно гневаться на Брингильду, т. е. на самого себя. Он сам вдруг признается:

Ты совершила то,
что свершить и сам я мечтал,
но что рок двойной
не дал мне свершить.
Ты просто и легко
там вкусила блаженство,

где грудь мою пожирал огонь,
где я принужден был
злой судьбой —
из любви к вселенной
родник любви
заглушить в измученном сердце.
И там, где в тоске
я с собою боролся,
в бессильном гневе
рвался и падал,
где безнадежной
жаждой порыв
внушил мне ужасную мысль —
уничтожить мной созданный мир
и мои страданья с ним вместе,
там радость сердца
ты познала,
там умиленья
сладкий восторг,
смеясь, ты в чаще
любви жила,—
чтоб я, страждущий бог,
горькую желчь лишь вкушал.

И Вотан усыпляет Брингильду на высоком утесе, с тем чтобы будущий герой разбудил ее, эту уснувшую мощь Вотана, ко спасению.

Если я должен,—

говорит он,—

сердца отраду,—
твой радостный образ утратить,—
пусть брачный огонь
для тебя загорится,
какой для других не горел!
Море огня,
скалу окружив,
преградою грозной
робкому встанет:
на утес Брингильды
трус не взойдет!
Невесту взять
может лишь тот,
кто свободней, чем бог, твой отец!

Вотан прощается со своей волей, со своей славой, втайне надеясь опять на великого героя. Знаменитое «прощание Вотана» — одно из классических мест концертного репертуара.

О, звезды светлых очей,
что я так часто ласкал,—
когда твой взор
пылал отвагой
и детским лепетом
уст твоих
хвала героям лилась!
Лучезарный блеск этих глаз
мне часто в буре сверкал,—
когда надежды
томили мне сердце
и мир блаженно
обнять я жаждал
в тоске злой и безмерной...
В последний раз
свет ваш я пью,
прощальной лаской
целую вас!
Сияйте счастливцу,
звезды очей,—
а мне, вечному богу,
вы навеки померкли!..

Вотан зовет Логе на помощь. «Из камня вырывается огненный луч, постепенно разгорающийся в светлое пламя: вспыхивают ярко колеблющиеся волны огня. Буйные языки пламени окружают Вотана. *Повелительным взмахом копья он указывает огненному морю крайнюю окружность горы*, где оно должно разлиться». Еще раз Огонь подчиняется вотановскому копью, чтобы быть материалом для подвигов героя. Наконец, Вотан в последних словах драмы формулирует всю сокровенную тайну героизма. Полным голосом раздается впервые в законченной форме Зигфридов «мотив меча», на котором будут построены последующие драмы:

Кто знает страх
пред этим копьем,—
тот не пройдет
огня никогда!

Тут наконец выговорена последняя истина. Вотан и его копье — неразлучимы. Зигмунд не смог сломить копье Вотана. Его экстаз и его свобода, его творчество и его героизм рассыпались перед «договорами» Вотана и всем механистическим устройством бытия. *Надо разбить самое копье*, надо уничтожить не преграды в механистически устроенном бытии, а надо уничтожить *самый этот мир*, самый принцип «закона основания». Вотан наконец и договари-

вает эту истину до последней ясности. *Надо разбить копье*; поэтому и вызваны опять Бездна и Огонь, ибо только тот, кто сам проникает в Бездну и через Огонь, может разбить копье Вотана и уничтожить «блестящее покрывало Майи» пространственно-временны́х оформлений бытия.

На этом кончается «Валькирия» и вместе с нею и второй период мировой трагедии. Раньше была воздвигнута Вальгалла на берегу бурного и безбрежного океана Огня и Хаоса. Потом выяснилось, что это строение будет разрушено, если не войти в соглашение с самим океаном Хаоса. Но Хаос не может терпеть никаких компромиссов. Созданный было заново мир и Вальгалла должны опять выбирать — или море Первобытно-Единого Хаоса, или строение на песчаном, размываемом берегу. Пока что выбран последний путь. Но ведь это же не решение вопроса. Это возвращает нас опять к исходному моменту мировой антиномии. Не испробовать ли первый путь? Это значило бы разбить копье Вотана. Однако что же за этим? За этим — выбор послушания Хаосу и слияние с ним, а Вальгалле — блаженному просветлению Хаоса в вечную плоть красоты и любви и воплощению отвлеченного разума в благоухающее сияние просветленной вечности,— этой Вальгалле все-таки не бывать.

И вот открывается третий и последний период всемирно-божественной трагедии — трагедии героя, разбивающего копье Вотана. Этому посвящены две последние драмы тетралогии — «Зигфрид» и «Гибель богов».

VII

На этот раз «самоутверждению» отведена целая драма «Зигфрид», равно как и трагедии этого «самоутверждения», и вместе последней стадии всей мировой трагедии тоже целая драма — «Гибель богов».

Вагнер затратил громадный первый акт целиком, чтобы изобразить величие и силу своего нового героя — Зигфрида. И то это еще не подвиги, а только подготовка к ним. В первой сцене, изображающей «скалистую пещеру в лесу», фигурирует Миме, бывший подневольный Альбериха, теперь тоже мечтающий о приобретении Кольца и власти над миром. У него некогда приютилась Зиглинда, умершая при родах. Оставшегося на его руках Зигфрида он воспитывает с целью использовать для борьбы с Фафнером, ве-

ликаном, теперь чудовищным змеем, лежащим на полученных им у Вотана богатствах. Зигфрид питает одно лишь презрение к Миме, несмотря на все старания хитрого урода-горбуна. В конце концов он выведывает у него, кто была его мать, и заставляет его сковать ему оставленные Зиглиндой осколки меча Нотунга.

Как я счастлив,
что свободен,
я не связан ничем!
Отцом ты не был мне,
я вдали найду свой дом;
мой кров тебя не крыл,
твой очаг мне вовсе чужд!
Я, как рыбка
на свободе,
я, как зяблик
беззаботный,—
прочь уплыву,
вдаль улечу,—
через лес унесусь я,
словно вихрь,—
ты, Миме, не встретишь меня!

Зигфрид весь — буря, порыв, мощь и сила. Он — «в диком лесном одеянии», он — в дружбе со зверями. Он в куски разбивает мечи, которые с громадным трудом кует ему Миме. Он не знает никаких законов и норм; он — светлое и стихийное дитя природы. Он весь — как сталь, он — сила и бодрость, героизм и свобода.

Во второй сцене появляется Странник (Вотан). «Он в длинном темно-синем плаще; в виде посоха он держит копье. На голове у него — широкополая круглая шляпа с низко надвинутым на недостающий глаз полем». Миме неохотно встречает его, узнавая из задаваемых им загадок ему, что он — Вотан. Вотан говорит ему о том, как Альберих замыслил завладеть миром, как золото и кольцо попали к Фафнеру, который, став змеем, ныне хранит клад, лежа на нем, как боги живут в Вальгалле и Вотан при помощи копья правит миром.

Из святой ветви
Ясеня мира
создал Вотан копье;
сохнет ствол,—
древка мощь не прейдет!
Копьем могучим
бог держит весь мир.

Руны святых
договоров веры
врезал он в древко сам.
Над миром власть
примет тот,
кто возьмет жезл,
что Вотан сжал в руке.
Пред ним склонился Нибелунгов род;
ему великаны
дань принесли.
Всех покорил себе властно
копья могучий царь!

Все это хорошо и давно знакомые нам мысли и концепции. С другой стороны, Вотан предсказывает Миме его близкую гибель, ибо он — трус:

Знай, змея храбрый противник,
знай, погибший гном:
тот лишь, кто страху
вовсе чужд,—
Нотунг вновь скует!

И далее:

Итак, мудрец, шкуру спасай: ее дарю я тому,
кто не знает, что значит страх!

В третьей сцене Зигфрид сам кует себе меч из осколков, завещанных матерью. Вагнер не пожалел здесь ни музыкальных, ни драматических средств для изображения юного богатыря. Смешон и жалок перед ним Миме. Вот эта дикая воля стихии-богатыря, кующего себе гигантский меч:

Нотунг! Нотунг!
Доблестный меч!
Зачем же ты разбился? —
В песок растер я
твой острый блеск,—
плавильник топит опилки.
Хо-хо! Хо-хо! Хо-хей!
Хо-хей! Хо-хо!
Мех, дыши!
Жар раскаляй! —
В дикой чаще
ясень рос,
его я в лесу свалил.
И сжег я в уголь
дерева ствол,—
в огне вот груда лежит.
Хо-хо! Хо-хо! Хо-хей!
Хо-хей! Хо-хо!

Мех, дыши!
Жар раскаляй! —
Как славно угли
горят и жгут,
как ярок красный жар!
Вот прыгают искры,
брызжут кругом!
Хо-хей, хо-хо, хо-хей!
Опилки мои текут!
Хо-хо! Хо-хо! Хо-хей!
Хо-хей! Хо-хо!
Мех, дыши!
Жар раскаляй!

Жалок и смешон тут Миме, карикатура героя, замышлявший навести на Зигфрида страх перед змеем. Ему остается только коварство и преступленье, и он варит отраву для Зигфрида, уже воображая себя властелином мира. Горбатый и отвратительный, урод по телу и душе, он уже весь во власти своей дикой мечты:

Перстенек золотой,
что брат мой сковал,—
тот перстенек, таящий
властную мощь,
кружок блестящий,
господства знак,—
мне, мне он достался,
я взял его!
Альберих сам,
мой гордый брат,
рабом дрожащим
будет моим;
спущусь я царем
в темные шахты,—
меня признает
весь народ.
И презреннейший гном
как будет почтен! —
К золотым струям
жмутся бог и герой!
Мой гнев внушает
трепет и дрожь,
к моим ногам
все падает ниц!

Второй акт содержит ряд основных моментов самоутверждения героя. В первой сцене Вотан подтверждает злому Альбериху, что ни он, Вотан, не добивается Кольца, ни юный герой о нем ничего еще не знает, так что единственным соперником Альбериха является Миме. Сцена эта

важна покорностью Вотана перед Судьбой. Теперь он уже понял:

Все идет
своим путем,—
судьбы ты не изменишь.

И победы героя уже не вернут ему веры в себя; его ждет все равно гибель. Во второй сцене Миме приводит Зигфрида с целью вызвать в нем «страх», вернее, чтобы в пылу подвигов надежнее напоить его ядом. Зигфрид без труда убивает змея Фафнера, причем последний, умирая, предупреждает его о грозящей опасности. Интересна в конце мистически-мифологическая деталь подготовки героя к дальнейшим подвигам. Слизывая с руки кровь, капавшую на нее после того, как он вынул меч из груди змея, он вдруг получает тайное знание и способность понимать лесных птиц.

Как пламя, жгуча кровь!
Может ли быть?
Ведь птички со мной говорят!..
Змея ли кровь
открыла мой слух?
Та птичка снова здесь,—
чу! Что поет она?

Герой приобщается к тайнам земли. Вкусивши крови змея, т. е. приобщившись к земной тяжести и мощи, к тайне всего плотного и плотского, материального, биологического, вкусивши гущи инстинкта и темной животной утробы, Зигфрид делается знающим. С ним говорит весь лес и природа. Лесные птицы говорят ему о тайнах бытия и о его героическом назначении. «Waldweben» Вагнера это — славословие эротическому инстинкту, зуд и щекотание надвигающейся тайны сладкого и страшного, ви́дение сквозь божественно-плотское одержание, мучительно-сладкое прозрение сквозь муть и Хаос животных экстазов. «Голос лесной птички» открывает ему его будущие подвиги, и отныне он всецело на лоне ликующей, свободной, экстатической божественной природы. Вот первое предуведомление:

Гей! Зигфрид властителем
золота стал!
О, если б в пещере
нашел он клад!

В шлеме волшебном он мог бы
блаженно творить чудеса;
но если кольцо изберет он,
то будет всем миром владеть!

Спуском Зигфрида в пещеру и кончается сцена. В третьей сцене — после смешной перебранки маленьких и злых созданий, Альбериха и Миме,— появляется Зигфрид, который, ведомый все тем же таинственным голосом птички, убивает наконец Миме, пришедшего было к нему со своим питьем. Теперь остается ему последний подвиг. О нем он тоже слышит зов все той же птицы:

Гей! Зигфрид убил уж
лихого врага!
Он друга найдет
в чудесной жене,
что спит на горной скале!
Пламя вершину хранит!
Пройди сквозь огонь,
деву буди,—
Брингильда будет твоя!

Уже тут Зигфрида начинает наполнять экстаз и восторг:

О, нежный вздох!
Сладкая песнь!
Как жжет она
истомой мне грудь!
Огнем чудесным
дух мой горит! —
Что в сердце и кровь
мне вдруг проникло?
Что это, что? — Скажи!

И он слышит свою новую тайну и свое последнее героическое восполнение:

Голос любви,
сладкие слезы:
дивная боль
в песне моей!
Кто любит, поймет мой призыв!

Так рождается герой — последняя мечта и надежда, которую, скрывая от себя и обманывая себя, продолжает питать Вотан. В первой сцене третьего акта явившаяся Эрда мало утешает Вотана. *Тут-то и вскрывается глубочайшая тайна мира и вместе разгадка его трагедии.* Вотану все хочется узнать, «как у пряльки сдержать колесо»,

как задержать веления Судьбы. Но один ответ возможен на основании этой сцены. *Сама Бездна есть противоречие, само Первоединое исходит в самопротиворечии, которое и есть его жизнь.* Результатом этого самопротиворечия и является мир, пестрый мир с его богами и людьми, с его радостями и горем, с его бесплодными надеждами и устремлениями, с его безысходной трагедией и бесцельностью. Эрда отвечает на зов Вотана:

Я слышу песнь...
Зов чарует властно...
От вещих грез
проснулся мой дух:
кто сон встревожил мой?

Это значит, что *сама Бездна вожделеет* к *оформлению*, как равно после самопорождения так же вожделеет к самоуничтожению. Вернее, мир, люди и боги, *все бытие* и его жизнь *и есть не что иное, как вечное самопорождение и самопожирание Бездны без цели и смысла.* И далее Эрда говорит о том же:

Мужей деянья
туманят мысль мою...

И вместо себя она велит Вотану спросить не кого иного, как Брингильду:

Всезнающий дух
пленен властителем был...
И дочь — радость
родила я богу:
героев сонм
набирать он велел ей.
Дочь Валы,—
она мудра.
Оставь меня —
совет подаст тебе
Эрды и Вотана дочь!

Это значит, что назначение Вотана — остаться самим собой до конца. Он пожелал отъединиться от Бездны, стремясь сохранить полноту ее бытия. Пусть же теперь для решения вопроса о том, «как у прялки (судьбы) сдержать колесо», обратится к Брингильде, т. е. пусть даст полную волю своему индивидуально оформленному героизму. Это и будет кратчайшим путем «избежания» Судьбы. В высшем смысле это значит, что Бездна, вожделевшая такими оформлениями, как Вотан в лице творческой, т. е. наиболее ин-

дивидуально оформленной, его стихии, должна прийти и к свершению своей диалектики противоречий, т. е. к самопожиранию. Вот эта диалектика Первоединого в двух словах:

Эрда. Зачем ты, дикий упрямец,
нарушил всезнанья сон?
Вотан. Сама ты — уже не та!
Всезнанье Валы
иссякает.
Погаснет оно
моею волей!

Сам Вотан решил стать индивидуальностью; это значит, что Первоединое само вожделеет такими оформлениями, как Вотан. Но и умереть он решил *сам*, предоставляя жизнь Зигфриду; это значит, что Первоединое, вечно творя, в судорогах противоречия умерщвляет себя самое по своей собственной воле: рождает, чтобы пожрать, и надеется на героя, т. е. на спасение, зная гибель всего и зная, что все само же поглотит. Эта антиномия прекрасно дана в последнем (в этой сцене) монологе Вотана. Но вторая сцена — встреча Зигфрида со странником — Вотаном — последнее напряжение этой антиномии. Здесь, около утеса, окруженного огнем, где спит Брингильда, встречаются тезис и антитезис антиномии — копье Вотана, смысл и закон оформленного мира, и меч Зигфрида — смысл и орудие экстатического самоутверждения отъединенной индивидуальности. Вотан — угрюм и величествен; Зигфрид — наивен, своеволен, стихиен и безразличен ко всему, кроме себя. У Вотана — страх перед подвигом Зигфрида. Он ему слабо противопоставляет свой «гнев», т. е. копье, механизм, удушивший когда-то свободу и жизнь Зигмунда. Он говорит Зигфриду:

Знай ты меня, мой герой,—
мне брани ты б не кидал...
Сердце мое
ты терзаешь так больно...
Но если мил мне
твой светлый род,—
все же страшит его
пылкий мой гнев! —
О, мой любимец!
Всепрекрасный!
Бойся вызвать мой гнев:
он погубит тебя и меня!

Конечно, наивному и дикому Зигфриду все это кажется пустяками. Сам Вотан ведь создал его «незнающим», «сво-

бодным от договоров». Не трогают, а, наоборот, озлобляют Зигфрида и такие слова Вотана:

Тот, кто от сна
невесту разбудит,—
власть мою уничтожит.

И вот, последнее напряжение антиномии и вместе — катастрофический переход ее в полное самоутверждение героя. А именно, Вотану, как раз и замыслившему героя более сильного, чем его копье, остается протянуть это копье навстречу мечу Зигфрида. Он говорит:

Пламя не страшно тебе,—
так путь твой копье преградит!
Еще в руке
всю власть держу:
об это копье
твой меч уж был разбит!
Разбейся он
еще раз о вечный жезл!

И Вотан простирает копье перед собой. Антиномия поставлена. Зигфрид, извлекая меч, высказывает эту антиномию:

Так отец мой пал
жертвой твоей?
Мщенью навстречу
ты вышел сам!
Злобу копья
сломи, мой мстительный меч!

И тут разрешает эту антиномию. «*Одним ударом он разрубает надвое копье странника: из его обломков вылетает молния, ударяясь в вершину утеса; с этого момента сияние на горе, дотоле слабое, начинает пылать огненными языками все ярче и ярче.* Удар молнии сопровождается сильным громом, быстро утихающим. Обломки копья катятся к ногам странника. Он спокойно подбирает их». Так свершается великое чудо. Нашелся герой, преодолевший пространство и время и экстазом творческой мощи сломивший механизм «принципа индивидуации» и «закона основания»! Вотан при звуках «мотива Эрды и гибели богов» исчезает со словами: «Иди! Я должен исчезнуть!» (в подлиннике: «Zieh' hin! Ich kann dich nicht halten!»).

И в третьей сцене — пробуждение Брингильды. Брингильда — спящее желание и сонная воля Вотана. Что значит спящая и сонная? Это значит, что Вотан держит себя

и мир механистическим отъединением от Первоединого и взаимным разъединением этих отъединенностей. В таком положении он только и может предвидеть свою погибель. Но как только загорается огонь подлинного творчества и экстаза,— Вотан, да и все живое забывает «договоры». Помнить «договоры» — значит не действовать, значит быть механизмом. А действовать — значит быть безумным и «свободным от договоров», быть Хаосом и страстью, как и само Первоединое. Зигфрид проходит Огонь. Само-то копье Вотана держалось только Огнем, или, вернее, копье — один из бесконечных капризов противоречивой стихии Огня, пожелавшего вдруг оформиться в механистическую индивидуальность. Вот почему когда копье было разбито, то из него вышел опять-таки Огонь, соединившись с тем, который окружал Брингильду. Зигфрид будит Брингильду. Но для этого надо преодолеть Огонь, т. е. надо стать самому Огнем. Им и становится Зигфрид:

Пламень волшебный
сердце мне жжет,
трепетный жар
мысли туманит:
в глазах все ходит кругом!..

И немного далее:

Сквозь жгучее пламя
шел я к тебе
и тела броней
себе не прикрыл:
и вот огонь
мне в сердце проник...
Цветущий пыл
бушует в крови,—
я весь загорелся
пламенем жадным:
тот жар, что твой
утес окружал,
пылает в моей груди!

Брингильда, просыпаясь, сначала еще таит и сонность, т. е. неспособность творить и, следовательно, знание о будущей гибели. Это — сам Вотан, воля которого, усыпленная механизмом и зная свою отъединенность, страшится действовать. Брингильда говорит Зигфриду:

Ты будешь мудр
знаньем моим,
но знанье мне дано —
только любовью!

О, Зигфрид, Зигфрид!
Жизни весна!
Тебя всегда я любила!
Ведь только мне
открылась Вотана греза,—
то светлое,
что назвать я не смела,
что я постигла
трепетом сердца,
за что я бога
волю отвергла,
за что страдала,
казнь понесла,—
не дерзая мыслить
и лишь любя!
Да, в этой грезе,—
о, если б ты понял! —
я только любила тебя!

И даже более того. Она еще не потеряла предвидения будущей гибели мира, и перед страстным героем, новым богом и новым миром она все еще помнит веление Судьбы:

Горестным мраком
взор мой смущен...
Мой день темнеет,
мой свет померк...
Ночь и туман!
Из черных глубин
вьется и близится
тайный страх...
Ужас дикий
встает и растет!

Но — такова жизнь язычества! — после этих предчувствий она «в величайшем возбуждении» бросается к Зигфриду. «Мотив проклятия», сопровождающий трагическое провйдение Брингильды, еще и еще раз подчеркивает, что мир и бытие — прокляты, что Бездна и Хаос — проклятие бытия. Но воля Зигфрида побеждает знание Брингильды, и она делается именно тою, какой замыслил ее Вотан, желавший огнем своего творчества спасти мир. Вот замкнутая индивидуальность, преодолевшая земную форму, пространственно-временно́е оформление, начинает приобщаться Хаосу и приобретает его свойства, становясь клокочущей Бездной экстаза и вечного самопорождения.

Брингильда. *Дивный покой*
бушует, как буря;

девственный свет
страстно пылает,
разум небесный
бросил меня,—
знанье изгнал
любовный восторг!
Твоя ль теперь?
Зигфрид! Зигфрид!
О, погляди!
Ты, мой взор увидав,
еще не ослеп?
Ты, коснувшись меня,
еще не сгорел?
Ведь вся кровь моя
устремилась к тебе,—
ты слышишь ли, Зигфрид,
этот огонь?
Разве не стало
страшно тебе
пред дико-страстной женой?!

Но тут же и последний аккорд самоутверждения, которому посвящена вся драма «Зигфрид». Вотан выбирает наконец в лице Зигфрида обручение с Бездной, подобно тому как раньше в лице Зигмунда предпочел копье и оформленный мир. В экстазе Зигфрида и Брингильды погибает и мир, и Вальгалла. Возвращение к Бездне, гибель мира, любовь и экстаз соединяются воедино. Таков новый герой. «Смеясь в дикой радости», Брингильда выкрикивает:

О, юный герой!
О, мальчик прекрасный!
Святых деяний
чистый родник!
Я смеюсь нашей страсти!
Я смеюсь ослепленью!
В смехе дай нам погибнуть,
со смехом в Ничто уйти!
Умри, светлый
Вальгаллы мир!
Пади во прах
твой надменный зал!
Прощайте, блеск
и краса богов!
Род бессмертных,
блаженно почий!
Порвите, норны,
священную нить!
Встань, заря
заката богов!
Гибели ночь,
на землю спустись!

Мне Зигфрида ныне светит звезда!
Он мой всегда,
он мой навек,
в нем свет и жизнь,—
Одно и Все:
страсти сияние,
смерти восторг!

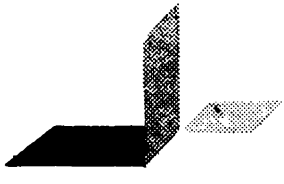
(В подлиннике:

Ein und All;
leuchtende Liebe,
lachender Todt.)

Через дикую волю и наслаждение инстинкта природы, через знание животных тайн божественной плоти при посредстве змеиной крови, через откровение голосов природного бытия и эротического восторга созерцания природы, через попрание и уничтожение слабейших, через творческий экстаз, выводящий за пределы пространственно-временных оформлений, через последнее напряжение любви и страсти и приобщение к Бездне и Первоединому, через узрение в любви и смерти — единства, в Бездне и Хаосе — вечной ночи противоречий, в любви, смерти, жизни и Хаосе — Ничто, Одного и Всего,— через все это родился новый, светлейший герой.

Какова его судьба? Неужели и он не спасет мира? Но тогда почему? Кто же вообще тогда может спасти? — На все эти вопросы отвечает последняя драма тетралогии — «Гибель богов».

МИРОВОЗЗРЕНИЕ СКРЯБИНА



I

Перед изложением философских воззрений Скрябина полезно наметить в абстрактной форме те основные тенденции его внутреннего опыта, которые определили собою и его музыку, и его философию. Абстрактное вскрытие этих основных тенденций сделает более раздельным и наше конкретное представление о творчестве его в обеих областях.

Таковых тенденций я нахожу три.

Во-первых, перед нами крайне напряженный и безудержный *индивидуализм*. Скрябин весь в переливах и бесконечных утончениях собственной субъективности. Что бы ни думалось или ни чувствовалось — все оставалось одним и тем же, а именно собственной его личностью и ее жизнью. Можно указать несколько видов такого индивидуализма у Скрябина. То это капризное утверждение минуты и обожествление мельчайшего субъективного зигзага. То это нахождение в субъективности каких-то неведомых объективных данностей и установление какой-то неожиданной бытийственной иерархии. То, наконец, этот индивидуализм доходит до растворения и потопления индивидуального «я» в мировой соборности, так что это «я» насыщает собою всю вселенную и дорастает до ее значения. Однако во всех этих и еще возможных видах скрябинского индивидуализма всегда и везде налично одно: ничто не воспринимается и даже не есть — без индивидуально-субъективного напряжения и, я бы сказал, без какого-то своеобразного деспотического анархизма в индивидуализме. Это первая тенденция — *анархический и деспотический индивидуализм*.

Во-вторых, Скрябин — всегда апологет мирового, великого, космического, универсального. Ничто частное не интересует его. Всякая частность — символ величайшего, вселенского. Его горизонт охватывает и отдельного чело-

века со всеми деталями его жизни, и всех людей с их всемирно-историческим бытием, и всю вселенную, и само божество. Перед взором скрябинской философии проходит Одно великое, в котором все и всякие виды бытия и вся его история. Это напряженнейших размеров универсализм. Однако в нем нет ничего абстрактно-обобщенного, отвлеченно сведенного в одно родовое. Здесь все живет своей упорной конкретностью и несводимостью; здесь все полно, полнокровно, густо; здесь самая бытийственная гуща и тяжелое обилие пантеистического универсализма. Это — *мистический универсализм.*

В-третьих, наконец, Скрябину органически врождено видение вселенной в процессе, в тяжелой, сплошной историчности. Ему непонятно ничто устойчивое. Он бесконечно далек от былых форм созерцательного искусства. Не только все движется, но и все вожделеет движением. Стремясь и испытывая непрестанное и безраздельное влечение, мир проходит существенно разные стадии развития. Он вожделеет к преображению, он в глубочайшей степени историчен. И Скрябин знает имя силы этой историчности. Имя ей — эротический экстаз и безумие. Вселенная исторична и вожделеет. Эрос — ее скрытая причина, вечно движущая сила и вожделенная цель. Третья тенденция, таким образом,— *эротический историзм.*

Эти три абстрактно вскрытые тенденции необходимо охватить одной живой идеей, чтобы ясно обнаружился цельный лик философствования Скрябина. Попробуем соединить в одно первые две тенденции: индивидуализм и универсализм. Попробуем представить себе, что все есть и возможно только через *Я*, что на это *Я* надо перенести все категории универсализма и вселенскости, что это универсальное *Я* только и есть, а все остальное — от него зависит, и даже его создание. Получается уже от одного этого весьма своеобразная концепция единства и безразличия Бога и мира в одном вселенском *Я*. Но прибавим к этому третью тенденцию скрябинского мироощущения. Прибавим весь этот мучительный и сладостный эротизм, рождающий из себя различные стадии мирового развития, всю эту последнюю исступленную напряженность и своеобразную апокалиптичность, присущую всякому эротическому томлению на его глубине. И мы получим в результате знаменитую скрябинскую *идею мистерии и мира как мистерии.* В этом фокусе сходятся все излучения его напряжен-

ного творчества. Здесь с предельной ясностью и осознанностью синтезируется все диссонирующее многообразие этого апокалиптического мироощущения. Философия Скрябина есть философия мистерии. Изложить философию Скрябина — значит изложить содержание мировой мистерии, как она ему представлялась, т. е. изложить его взгляды на различные этапы общемировой универсально-божественной драмы. Для Скрябина нет отвлеченных законов бытия и мира, формулируемых точной наукой философа. Для него существует только *история*, а именно — мистическая история. И поэтому можно лишь описать различные стадии мира, но нельзя дать его статическую картину. Все устойчивое, механическое, правильно повторяющееся, природа, если все это и есть, то только в качестве этапа общей мистериальной истории мирового и божественного Целого.

Всмотримся в темную глубину этой истории.

II

Для меня очевидно, что всякая философия есть не что иное, как осознание какого-нибудь опыта, все равно, чувственно-эмпирического, отвлеченно-рассудочного, мистического или какого-нибудь иного. Имея опыт, мы ищем логические формулировки, желая сделать из нашего опыта нечто более опосредствованное и потому более легкое, легче передаваемое другому и быстрее обсуждаемое. Эту противоположность и одновременно связанность алогического опыта и логических формулировок в особенности необходимо иметь в виду в том случае, когда опыт является столь глубоким и богатым, как у Скрябина. Такой опыт легче рискует не быть зафиксированным в понятии, ему легче ускользнуть от мысленного охвата. Интересна эта проблема у Скрябина.

Мы видели, откуда берет свое происхождение мистический опыт Скрябина. Мы видели, насколько он хотел быть глубоким и всеохватывающим. Люди, знающие музыку Скрябина, понимают глубину и всемогущество этого опыта. Но что привлек Скрябин для формулировки этого опыта мистерии в понятии? Какой порядок мыслей был привлечен для того, чтобы дать философскую конструкцию понятий на основе столь красочного и прямо волшебного музыкально-мистического мироощущения?

Вот наиболее типичный для Скрябина ход мыслей, открывающий его философствования о мире. «Приступ к анализу действительности. Рассматривая те из ее элементов, которые нам даны непосредственно, я утверждаю *прежде всего* мое хотение жить и то чувство, те мысли, которые переживаю в настоящий момент. Это *первее* всего мне дано. Затем я утверждаю мир (вселенную) как ряд состояний моего сознания (моей деятельности (творчества))... Производить анализ действительности — значит изучить природу моего деятельного сознания, моего творчества. *Я должен буду прибегать к так называемому психологическому опыту* для выяснения некоторых вопросов, так как процесс изучения свободного творчества есть процесс самонаблюдения» (160) [1*] Ссылаясь на «Очерк психологии» Вундта, Скрябин пытается из чисто психологического и эмпирического утверждения Вундтом единства непосредственного (внешнего и внутреннего) опыта вывести гносеологическую и даже метафизическую концепцию. «1) Внутренний, или психологический, опыт не составляет особой области опыта рядом с другими: это вообще непосредственный опыт. 2) Этот непосредственный опыт представляет не покойное содержание, но *связь процессов*. Он состоит не из объектов, но из процессов. 3) Всякий такой процесс имеет, с одной стороны, *объективное содержание*, с другой — представляет субъективное событие. Вот точка отправления современной психологии. Эти три положения принимаются как аксиома, и на них строится все здание психологии» (132). Уже здесь заметна наивность философа, не представляющего, очевидно, себе в полной мере ту область, в которой он начинает рассуждать. Выведение солипсизма из психологической методологии Вундта, конечно, носит несколько комический характер, а утверждение имманентизма субъективного и объективного опыта не только не есть «аксиома» и «точка отправления» «современной психологии», но даже не вмещается в философию и психологию самого Вундта. Тем не менее Скрябин несколько раз упорно повторяет мысль о выводе из субъективного опыта всей окружающей нас действительности. «В психологическом опыте нам даны *процессы*, нам (даны?) объекты, и мы их *воспринимаем*, как субъективные события. Но каким образом нам эти процессы даны? Каким образом от *субъективных* событий, которые мы только и можем утверждать, мы заключаем

к этим процессам вне нас? Где основание к такому заключению, где мост? Мне кажется очевидным *тождество* объекта и субъекта в психологическом *опыте*. При таком взгляде опыт перестает быть опытом. Если мы *все* можем утверждать только как субъективное событие, то оно может быть *только* результатом нашей деятельности. Нашей единой и потому свободной и абсолютной деятельности. Итак, мир есть результат моей деятельности, моего творчества, *моего хотения* (свободного)» (132—133).

Ясно, что перед нами *концепция крайнего психологического солипсизма*. Вот, значит, откуда Скрябин черпает формулировку для своей мистической диалектики мирового *Я*. Нельзя, конечно, сказать, чтобы выбор был сделан правильно и умело. Во всех этих солипсических рассуждениях и терминологии Скрябина кроется какая-то наивная и по существу рабская зависимость от некоторых односторонних философских школ современности. Имея такой колоссально своеобразный и могучий музыкально-мистический опыт и чувствуя мировую роль своего *Я*, Скрябин формулировал это *Я* как какую-то капризную и субъективную частность, состояние которой, выходило, более достоверно, чем сама объективная действительность. В этих рассуждениях Скрябина самая могучая опытная уверенность в бытии абсолютном соединилась с самой слабенькой и релятивистической философией сомнения, боящегося утвердить вообще что-нибудь иное, помимо внутренних, субъективных состояний хотения. И здесь Скрябин почти неумолим. С предельной строгостью и лаконизмом формулирует он свою позицию солипсиста: «Я могу утверждать: 1) мир, как мое сознание, как мой творческий акт, 2) мое хотение жить, 3) мое хотение полного расцвета индивидуального» (156).

Однако было бы несправедливо вполне поверить этому солипсизму. Конечно, его нельзя свести на недостаток философской дисциплины ума у Скрябина или на «случайность» повлиявшей философской школы. Тут была какая-то своеобразная интеллигентски-болезненная и капризная щепетильность, нервно и наивно мнившая сравниться со всей вселенной. Но как бы ни оправдывать скрябинский теоретический солипсизм элементами самого опыта у него,— ясно, что глубина опыта громко вещала совершенно о другом, да и концепция солипсизма не была у него единственной гносеолого-метафизической позицией. Прав-

да, другие позиции возникали у него, несомненно, на почве философской сбивчивости и неясности мышления, и едва ли он отдавал себе в них какой-нибудь отчет. Однако указать на них стоит. Впрочем, просмотрим сначала места с абсолютным солипсизмом.

«Все есть мое творчество... Все, что существует, существует в моем сознании. Все есть моя деятельность, которая в свою очередь есть только то, что она производит. Потому нельзя сказать, что мир *существует*. Вообще понятия «существование», «сущность» совершенно не выражают того, что представляет из себя мир. Мир (время и пространство) есть процесс моего творчества, причем слово «процесс» (как понятие временное) тоже не выражает того, что нужно. Мир — мое творчество, которое есть только мир» (136—137).

«Мы можем утверждать только наши ощущения (состояния сознания), которые суть деятельность нашего сознания, его творчество; само же сознание в каждый данный момент есть только переживаемое им ощущение. Сознание без создаваемого им ощущения пусто. Сознание того, что оно без ощущения пусто, есть тоже явление, как и всякое состояние сознания; сознание прерывается сознаваемым. Итак, *все*, весь чувственный мир есть творческий акт. Он есть мой творческий акт, *единый*, *свободный*, *мое хотение*». «Мы можем утверждать только деятельность (нашего сознания), которая производит (творит) мир» (146—147).

«Ты существуешь *только* потому, что я существую, я тебя создаю» (150).

«Есть только одно сознание — есть мое сознание» (155).

«Познать можно только переживания (свои)».

«Анализ действительности. 1) Действительность есть сфера наших ощущений, сфера наших переживаний, нашего сознания. В нем она есть наша непосредственная жизнь, наша деятельность, наше творчество. Это единственное положение, которое можно утверждать непогрешимо. Другими словами: действительность нам дана непосредственно только в сфере наших ощущений, психических состояний, и никакой другой действительности мы утверждать не можем. Выражение «мы познаем все *через призму* нашего сознания» — неверно, ибо ничего, кроме моего сознания, нет и не может быть. 2) Нельзя выйти из

сферы сознания. Нельзя ничего утверждать, ни предполагать вне сферы сознания. Возражение, что есть другие люди, которые также имеют сознания, являющиеся для нас замкнутыми, непроницаемыми сферами,— неверно. Для меня другой человек есть комплекс моих же ощущений и только в этих моих переживаниях для меня и существует» (159).

«Вселенная тождественна его [т. е. сознания] хотению; она — его создание» (174). «Все — мое творчество»... «Все — феномены, рожденные в лучах моего сознания» (175). *«Я познаю мир как ряд состояний моего сознания, из сферы которого не могу выйти»* (176). *«Я познаю мир как ряд состояний моего сознания, из сферы которого не могу выйти.* Я утверждаю факт моего сознания, а также мою активность, с прекращением которой для меня исчезает все» (184).

В конце концов Скрябин договаривается прямо до материалистического феноменализма, указывая на мозг как на «носителя» сознания, а следовательно, и всего мира. «Я сознаю. Это мое сознание представляется мне результатом пребывающей в моем мозгу способности сознавать. Благодаря этой способности (возможности) я сознаю как окружающий меня мир, так и мое тело, и ту голову, в которой кажется мне пребывающим мое сознание. В этом моем сознании пребывают как окружающий мир, так и мое тело с головой, в которую оно включено... Так как я не могу выйти из сферы моего, включенного в мой мозг, сознания, то весь воспринимаемый мною мир может быть творческою деятельностью этого сознания. Все, что ни происходит, есть моя деятельность, моя фантазия» (189—190). «Мой мозг и является носителем высшего принципа единства вселенной, а мое тело носителем (индивидуальной) личной воли» (191).

Все эти крайности солипсизма не могли, конечно, целиком выразить то, что переживал Скрябин в глубине своего опыта. И вот вполне понятно, что сквозь эти субъективистические и феноменалистические предрассудки, вполне оправданные исторически в кабинетно-мертвом философствовании современного антимистического сознания, но неуместные при наличии живого и яркого мистического опыта, пробиваются там и здесь иные способы осознания опыта, правда тонущие в общем упорном солипсизме.

Именно, прежде всего мы находим некоторую вариа-

цию этого солипсизма. Из метафизического этот солипсизм кое-где превращается в чисто *гносеологический*, примыкая к заключениям имманентной школы о тождестве бытия и мышления и наличии общего, родового сознания наряду с индивидуальным. Индивидуальные сознания отличаются только своим содержанием, носитель же их — совершенно один; он не вмещается в пространство и время и с их точки зрения есть настоящее и полное ничто. «Если индивидуальным сознанием называть не известный комплекс явлений, составляющих меня каждое мгновение, а их носителя, который есть совершенное ничто, ибо наше сознание и есть постольку сознание, поскольку оно что-нибудь сознает, т. е. сознание есть только его содержание. Можно сказать, что вселенная представляется нам рядом состояний сознания плюс постоянное сознание о том, что все это я переживаю. Это «я переживаю» является единством индивидуального сознания. Само по себе *я* только сознает, что оно переживает, и в смысле времени и пространства есть *абсолютное ничто*. Оно совершенно совпадает с тем же сознанием у другого лица, в котором неизменная постоянная часть его есть также — «я переживаю» — есть ничто в смысле пространства и времени. Отсюда уже явствует до некоторой степени природа множественности, природа множества индивидуальных сознаний. Они отличаются только своим содержанием, как носители из этого сознания они совершенно тождественны, они вне пространства и времени. Ясно, что дело идет не о множественности сознаний, а об одном и *том же* сознании, т. е. вообще о сознании, переживающем множество состояний вертикально (во времени) и горизонтально (в пространстве). Нас нисколько не удивило бы такое положение вещей, при котором одно и то же сознание переживало бы *сначала* одно, *потом* другое. Гораздо более для нас таинственно, что одно и то же сознание переживает *здесь* Ивана, а *подальше* Петра. С одной стороны, время как будто глубже и труднее доступно пониманию, а с другой — пространство, как очевидная форма множественности, более сбивает с толку. Итак, выражение «индивидуальное сознание» условно. Существует одно сознание, индивидуальное же сознание есть его кличка по тому содержанию, которое оно в данный момент и в данном месте переживает. Как творящее начало, оно есть ничто и возможность всего, «индивидуально» же оно только в формах пространства и времени,

которые суть единственно возможные формы переживания чего бы то ни было и которые сами создаются этими переживаниями. «Индивидуальностью», т. е. переживанием чего бы то ни было, я создаю не воображаемую, а действительную множественность центров, которая суть игра одного и того же творящего начала, одинаково переживающего все индивидуальности» (166—167).

Вся эта концепция почти противоположна предыдущей. Там мир творился моим субъективным и эмпирико-психологическим «я»; все — это мое хотение и мои состояния; гибнет мое «я» — гибнет и вся вселенная. Это — *метафизический* солипсизм. Здесь же мое «я», эмпирико-психологическое и субъективное, есть не что-нибудь самостоятельное и творящее мир как свое состояние, но — производное от другого сознания, «сознания вообще». Если разрушится мое субъективное «я», то вселенная тем самым еще не разрушится. Она будет пребывать в «сознании вообще», будет составлять с ним нечто единое. Это — *гносеологический* солипсизм, существенно отличный от солипсической метафизики, утверждающий только то, что постижение возможно лишь через призму собственного субъективного творчества. Скрябин, следовательно, знает два «я», или две стадии одного «я», общемировую и эмпирико-субъективную. Это уже значительно облегчает применение формул солипсизма к скрябинскому музыкально-мистическому опыту.

И это не единственное место. На странице 185 Скрябин пишет: «Когда я говорю, что человек находит свою связь со вселенной в состояниях сознания не-я, пребывающих в «его» сознании, я делаю ошибку. Как только сознание созерцает мир безотносительно к тому, что делает это сознание его личным, *оно и перестает быть личным.* Оно становится тем высшим принципом, который связывает отдельные факты опыта в единый мир. Этот высший принцип есть *вообще сознание*, которое одно и то же в каждом человеке. Мир есть ряд состояний одного и того же универсального сознания». На стр. 188 человек определяется как «одно из состояний универсального сознания», причем «универсальное сознание как таковое ничего *не переживает*; оно есть сама жизнь, оно ничего не мыслит, оно сама мысль, оно ничего не делает, оно сама деятельность». Скрябин идет еще дальше в описании этого универсального сознания. Оно уже теряет то гносеологическое зна-

чение, которое приписывается ему в имманентной школе. Оно местами сразу получает религиозно-метафизический смысл. Оно есть Бог, Бог-человек, личность. «Человек-Бог является носителем универсального сознания» (189).

Итак, вариация метафизически-психологистического солипсизма на гносеологический аргумент об универсальном сознании и некоторые черты новой метафизики, уже не психологической, а религиозно-объективной, на основе этого аргумента — первое нарушение первоначально принятой терминологии и философии. Не менее существенно изменение, допускаемое Скрябиным в солипсической философии и в другом направлении.

Именно, кое-где промелькивает взгляд, принимающий все значение сознания лишь в форме *осознания и различения* неопознанного Хаоса и Бездны бытия. *Создание* мира сознанием трактуется в этих местах лишь как *осознание* мира. До сознания мир не существует не в абсолютном смысле, а лишь не существует *как различенный.* Его нет, т. е. его никто не знает и не понимает. И в этом смысле сознать мир и значит его создать. «Ты, познание, первый луч света моего божественного сознания, осветивший дотоле слепое блуждание (порывы) и тем создавший его» (158). «Я создаю пространство и время тем, что я различаю» (136). В связи с таким воззрением вполне объективистично звучат и такие мысли: «Состояния сознания существуют. Иметь одно я могу только рядом с другим, и не только рядом с окружающими его, но со всеми возможными, которые заключены в каждой психике, как возможность, как бессознательный процесс, свершающийся вне горизонта сознания. В этом смысле в каждом человеке заключена вселенная, как процесс *вне горизонта сознания*» (157). Или: «Итак, бытие для меня есть, с одной стороны, мое переживание, а с другой — внешний этому переживанию мир (в том числе мое тело)» (172). Здесь словоупотребление, предполагающее как будто трансцендентный психике «внешний мир». Такое же предположение, по-видимому, содержится и в такой мысли: «Чувство, переживаемое в каждый данный момент, есть равнодействующая всей системы отношений в тот же момент его индивидуальности к внешнему миру» (174). «История вселенной есть эволюция постепенно дифференцирующего сознания» (186). Та же фраза и на стр. 187: «Порыв нарушает божественную гармонию и *этим создает* материал, на котором

будет потом запечатлена божественная мысль» (143). Все это в смутной форме, несомненно, указывает на элементы объективизма в философской системе Скрябина.

Однако, быть может, ярче всего отразилось на философском миросозерцании Скрябина еще *четвертое* понимание взаимоотношений мышления и бытия; это — *немецкий идеализм*, и в первую очередь Фихте. Здесь нашли себе известное место все три предыдущие концепции. И поскольку Скрябин был не очень требователен и академичен в философской терминологии, немецко-идеалистическая концепция у него поглощала в себя все эти три далеко не всегда совместимые с нею построения, будучи, конечно, и на самом деле гораздо более широким и полным миросозерцанием. Психологистический солипсизм, трансцендентально-логический имманентизм (с проблесками религиозно-метафизической мысли) и, наконец, философия дифференцированного сознания — эти три концепции растворились в мистическом фихтеанстве, и, пожалуй, последнее является наиболее для него показательным, несмотря на то что почти в каждой строке у него — кричащий солипсизм и изложенная выше путаница понятий.

III

Сущностью этой наиболее, я бы сказал, скрябинской философии *Я* является именно *мистериальный* характер этого *Я* с необходимым привхождением мистического историзма, охватывающего сокровенные судьбы мира и Бога. Только здесь мы находим полное (т. е. самое полное из того, что есть у Скрябина) осуществление тех трех скрытых тенденций, которые были абстрактно формулированы нами вначале. Это *Я* — мировое и Божественное, и вот — жизнь его есть мистерия.

Скрябин несколько раз и с разной степенью отчетливости формулирует главные стадии этой всемирно-божественной мистерии *Я*.

Вот его — сначала малоконкретная — формула: «...жизнь есть вечно другое, вечно новое. Значит, процесс жизни (творческой) имеет три фазы: 1) переживание чего-нибудь, как точка отправления; 2) недовольство переживаемым, жажда новых переживаний и стремление к достижению цели; это и составляет сущность творчества; 3) достижение идеала и новое переживание» (169). Далее

даются им более детальные определения. Он берет понятие *абсолютного бытия* и наблюдает его эволюцию. Из небытия, покоя, оно, движимое вечным недовольством и вечной страстью, переходит к бытию, к дифференциации Хаоса, к различению и оформлению, с тем чтобы в последнем осознании всего, когда все делается опять единым (ибо осознание всего есть опять осознание всего как нераздельного единства), прийти к новой потере сознания, к покою, как вершине экстаза.

«Бытье в целом, т. е. вся история вселенной, которая может быть рассматриваема как стремление к *абсолютному бытью*, т. е. к экстазу, граничащему с небытьем и представляющему, так сказать, *потерю сознания*, т. е. возвращение к небытью,— выраженная в форме мышления история вселенной есть рост человеческого сознания до всеобъемлющего божественного сознания — она есть эволюция Бога... Бытье, как противоположность небытью или покою, есть деятельность, т. е. различение. Оно есть множественность по самой своей природе. Вечное недовольство, вечное стремление, вечное отрицание прошлого. *Минутные пребывания на известных высотах* служат гранями, создающими ритм жизни. Всегда иное, всегда новое, всегда вперед» (170). «Я хочу пережить высоту всеобъемлющего сознания, хочу пережить экстаз. Это мое желание создает историю вселенной, как рост человеческого сознания до моего сознания. Нельзя проследить последовательно всю эволюцию, так как это потребовало бы столько жизней, сколько их было до сих пор прожито. Главные же фазы развития можно, конечно, указать. В своем стремлении к *абсолютному бытью* дух должен пережить полный расцвет деятельности, т. е. процесс дифференцирования. Океан творчества должен раскрасить все свои капли в разные цвета. Он сам должен пережить все эти цвета. *Последняя цель — абсолютное бытье — есть общий расцвет.* Это последний момент, в который свершится божественный синтез. Это расцвет моей всеобъемлющей индивидуальности, это восстановление мировой гармонии, экстаз, возвращающий меня к покою. Все другие моменты бытья суть последовательное развитие той же идеи, рост сознания до моего». Еще более красноречиво непосредственное продолжение этих мыслей. «Я говорил о том, что всякое стремление создает необходимое орудие для достижения своей цели (человека, например). До сих пор

высшим синтезом в смысле такого орудия был человек и человеческое общество, а целью — главным образом сохранение жизни и расцвет индивидуальности. Высший же синтез есть тот божественный синтез, который в последний момент бытья включит в себя вселенную и даст ей пережить гармонический расцвет (экстаз) и таким образом вернет ее к состоянию покоя, небытию. Такой синтез может быть свершен только человеческим сознанием, высшей индивидуальностью, которая явится центральным мировым сознанием, освободит дух от оков прошлого и увлечет в свой божественный творческий полет все живущее. Я говорю о последнем экстазе, который уже близок» (171).

Абсолютное *Я*, следовательно, от нерасчлененной Бездны идет через расчленение и оформление к новому Единству, т. е. опять к небытию. В общей форме этот процесс изображен также и в следующих выразительных словах: «Дана вселенная — процесс; дана возможность ее, возможность этого процесса — в себе и чрез себя; дана творческая сила; дана любовь к жизни; дано единство; дана свобода; процесс есть синтез *различных* моментов времени, которые обусловливаются *различным* пространственным содержанием; процесс есть ряд изменений в его носителе; процесс как таковой есть отрицание его возможности (растение — отрицание семени); бытье — отрицание небытия; завершение процесса есть возвращение к ничто; семя есть возможность растения; ничто есть возможность всего, вселенной; растительный процесс завершается образованием семени (возможность растения); абсолютный процесс (процесс жизни) завершает «ничто» (возможность всего); абсолютный процесс есть; процесс есть множество; процесс возможен *только как вселенная*. Нельзя мыслить одного состояния сознания, чередующегося с бессознательным состоянием. Процесс как деятельность есть *различение* и потому предполагает многое. Многое есть форма времени и пространства и потому есть *бесконечномногое*. Процесс может быть только *вселенной*. Вселенная — процесс. Вселенная — движение, ничто — покой. Как процесс, история вселенной есть эволюция постепенно дифференцирующегося сознания; абсолютная дифференциация есть впадение в ничто» (186—187).

Этот абсолютный процесс *Я* кончается, следовательно, тем, что надо назвать «ничто». История вселенной есть

«постепенное пробуждение до абсолютного бодрствования, или, что то же, до абсолютного сна. Абсолютная дифференциация есть смешение, есть возвращение к хаосу. Время и пространство не суть *вместилища*, исперва существующие, в которых свершается эволюция вселенной. Они сами эволюционируют, составляя с эволюцией вселенной одно» (183). «Последний момент — абсолютная дифференциация и абсолютное единство — экстаз. История — стремление к абсолютной дифференциации и к абсолютному единству, т. е. стремление к абсолютной оригинальности и абсолютной простоте» (181).

Итак, всемирно-божественная мистерия *Я* свершается в трех актах — неразличенное стремление и хаос страсти, различенное множество и стремление охватить все и, наконец, последний экстаз, как охват всего и возвращение в ничто, к покою. Такова краткая формула мистерии мира и Бога.

Скрябин указывает и на *форму* протекания этой божественно-всемирной мистерии. По форме она *ритм*. «Акт дифференциации есть акт самоозарения. Все — есть единая деятельность духа, проявляющаяся в ритме» (143). «Человеческая жизнь есть одна ритмическая фигура времени, один толчок сознания» (155). «После достижения поставленной цели человек, если он имеет еще желание жить, ставит себе другую и ритмически повторяет то же самое, т. е. те же три состояния. Итак, второй признак жизни есть ее ритм» (169). «Каждый человек создает себе мир сам (бессознательно). Мир столько раз создавался, сколько раз сознание человека его творило. Каждая жизнь ритмически повторяет его творение. Человек — ритмическая фигура (единич.). Я создал себя так же, как и *не-себя*. Я создал себя, как единицу ритма во времени и пространстве» (175). На этой же странице: «Род — одна из форм жизни. Рождение — смерть — рождение — ритм ее». Вибрацией объясняется смена и сосуществование всех и всяких переживаний, а также и вещей. «Вещи разнятся подъемом деятельности, так сказать, количеством вибраций в единицу времени» (181). «Каждое из состояний сознания есть предельная точка в вибрационном движении. Вибрация есть связь состояний сознания и есть единственный матерьял. Их кажущееся колебание дает нам схему противоположностей и их тождества в вибрации» (там же).

Теперь нам следует рассмотреть подробнее установленные три стадии ритмически данной всемирно-божественной мистерии.

IV

Первая стадия — мятущееся, нерасчлененное единство *Я*.

а) *Оно менее всего индивидуальность.* «Не нужно забывать, что человек *носит* свою индивидуальность, как и тело (одежда). Некоторые философы смешивают индивидуальность с духом. Изучая *индивидуальность*, т. е., например, способность поступать так или иначе при известных обстоятельствах, они думают, что изучают способности душ, которые различны *по своей сущности.* Они забывают, что индивидуальность есть *отношение* к другим индивидуальностям; она есть краска, явление одного и того же духа в форме времени и пространства. Сущность духа, воли, жизни у всех и у всего безусловно *одна и та же*, ибо *различное* всегда есть *явление*, тогда как дух есть безусловно нечто вне времени и пространства. Эта сущность творческая, это хотение деятельности и покоя, вечной смены, производящей равновесие, гармонию, справедливость. Бытье есть отношение к небытью, его противоположность» (173). Скрябин различает большое и малое «я». «Мне *кажется*, что происходит не *то, что я хочу*, только потому, что я имею в виду мое маленькое *я*, которое *должно* подчиняться законам времени и пространства — созданиям моего большого *Я*» (175). И даже прямо он говорит: «Личное сознание есть иллюзия, происходящая, когда универсальное или индивидуальное сознание отождествляет себя с низшими принципами, с телом и со всем, что связано с ним, т. е. *с орудием деятельности* (тело есть орудие деятельности)» (191).

Итак, начало и глубина исследуемого *Я* — не индивидуальна, она глубже и выше индивидуальности. Что же она?

b) *Это Я — Ничто и Все, пребывающее как вечное стремление и желание.* «Я начинаю свою повесть, повесть мира, повесть вселенной. Я есмь, и ничего вне меня. Я ничто, я все, я единое и в нем единообразное множество. Я жить хочу. Я трепет жизни, я желанье, я мечта. О мой мир излученный, мое пробуждение, моя игра, мой расцвет

(мое исчезновение), чувств неизведанных играющий поток. Еще, всегда еще, другого, нового, более сильного, более нежного, новой неги, новых терзаний, новой игры. Пока не исчезну, пока не сгорю. Я пожар. Я хаос» (137—138). Однако это не просто хаос, данный как объект. «Может быть сделано предположение, что начинает он с хаоса [т. е. дух при переходе из небытия в бытие] и затем постепенно осуществляет тот мир, который мы теперь созерцаем. Это совершеннейший абсурд. Хаос, как и всякое явление, есть одно из состояний сознания, а следовательно, может существовать только наряду со всеми остальными» (161). Это хаос не бытия, не объектов в бытии, а того до-объектного и до-субъектного состояния Божества-Мира, о котором еще даже нельзя говорить как о бытии. Это еще только рождающееся бытие, мировое и божественное лоно всех и всяческих возможностей. «Она [вселенная] существует в себе и чрез себя. Она есть (имеет в себе) возможность всего и все. Возможность всего есть ничто (в смысле времени и пространства), есть творческая сила, свободная деятельность, хотенье жить» (180). «Все есть мое творчество. Но и само оно существует только в своих творениях, оно совершенно *тождественно с ними.* Я ничто. Я только то, что я создаю» (136). «*Ничто* есть возможность всего, вселенной» (186).

Итак, *Я* — это вечно творящее и движущееся, вечно страстно желающее единство всего и — ничто.

c) *Но такая жизнь Я есть игра*, божественная игра Абсолюта с самим собою. «Я создаю мир игрою моего настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, надеждой, сомненьем» (139). «Я хочу,— пишет Скрябин,—

В полет Божественный, бесцельный,
В мою свободную игру,
Тебя вовлечь, прекрасный мир» (146).

Я — это играющий хаос, танцующая бездна. Если пробуждение к жизни — хаос (175), то сама жизнь — безумная и ласкающая нега игры. «Вселенная, моя игра, игра лучей моей мечты» (139). Это Ничто и Все, вечный Хаос и Огонь, «Бог, танцующий во мне» (Ницше), создает миры, и в этом его вечная игра с самим собою.

Я миг, излучающий вечность.
Я играющая свобода.
Я играющая жизнь.
Я чувств неизведанных играющий поток (140).

d) *Далее, эта танцующая Бездна есть вечное наслаждение и страдание*, вечная сладость вожделений и неумолкаемая поэма страсти. «О жизнь, о творческий порыв, всесоздающее хотенье: Ты все. Ты блаженство скорби (страданья), как и блаженство радости, и я одинаково люблю вас. Ты океан страстей, то бушующий, то спокойный. Я люблю твои стоны, люблю твою радость (не люблю только отчаяния)» (139). «Внимай! Моя радость так велика, что мириады вселенных погрузились бы в нее, не поколебав даже ее поверхности. Мир мой, упейся моей свободой и моим блаженством. Возьми и не бойся меня. Я не грозное Божество, а только любящее. Не поклоняйся мне, а только возьми. Я вырываю из твоего наболевшего сердца страх вечных мучений. Я снимаю с тебя гнет сомнения и обязательства и приношу тебе полный расцвет. Ты свободен, и если можешь, то свободен, как я. Если дерзаешь, будь мне равным. Ты возможность всего, что Ты хочешь, а твоя деятельность — осуществление. В твоем сердце не будет более ни зла, ни зависти. Взамен минутной сладости греха и ужаса вечного мученья я дарю тебе вечную сладость деятельности, неиссякаемый источник радости, жизни» (145—146). «Желание есть страдание»,— повторяет несколько раз Скрябин, но это не только не удерживает его от самоотдания этому страданию, а, наоборот, тянет к нему. В этом сладострастье Скрябин доходит до несомненного садизма и мазохизма. «Ласкать» у него часто равносильно «терзать», и одно поясняется другим. Ярче всего в этом отношении, может быть, конец «Поэмы экстаза»:

Что угрожало —
Теперь возбужденье,
Что ужасало —
Теперь наслажденье,
И стали укусы пантер и гиен
Лишь новою лаской,
Новым терзаньем,
А жало змеи
Лишь лобзаньем сжигающим (201).

e) Наконец, *это Я, Все и Ничто, вечная Игра и Страсть и есть Божество, единственно мыслимая божественная*

жизнь. Это божество мыслится Скрябиным далеко за пределами того старого Бога и старых богов, которым до сих пор поклонялось человечество. Старый Бог — свобода и страсть, возликовавшая бездна. Подобно Ницше, Скрябин пишет: «Восстаньте на меня, Бог, пророки и стихии. Как ты создал меня силою своего слова, Саваоф, если ты не лжешь, так я уничтожаю тебя несокрушимою силою моего желанья и моей мысли. Тебя нет, и я свободен. Улыбка моей блаженной радости, безмерной и свободной, своим сиянием затмила боязливый и осторожный блеск твоих солнц. Ты страх хотел породить во мне, обрезать крылья ты мне хотел. Ты любовь убить хотел во мне — к жизни, т. е. и к людям. Но я не дам тебе это сделать ни в себе, ни в других. Если я одну крупицу моего блаженства сообщу миру, то он воздвигнут навеки. Бог, которому нужно поклонение,— не Бог» (145). «Вы будете Боги, ибо я бог, я вас создал; я ничто и я — то, что я создал» (152). «Я Бог» (153), ибо «я изласкаю, я истерзаю Тебя, истомившийся мир, и потом возьму Тебя. И в этом Божественном акте я познаю Тебя единым со мною. Я дам Тебе познать блаженство» (там же). «Я Бог. Я ничто — я хочу быть всем» (154). «Человек — Бог» — выражение, несколько раз выступающее в Poème Orgiaque [2*] (183). Правда, другой тоже может сказать, что он — Бог. Скрябин слишком горд, чтобы признать независимую от него божественность другого. Он с гордостью и сознанием величия отбрасывает эти слабые для него аргументы другого. «Ты скажешь мне: и я — Бог, потому что и я переживу то же; нет, потому что *это твое сознанье я создал* силой своего свободного творчества (то, что в твоем сознании, не в себе ты почерпнул его). Тем, что ты скажешь, что ты Бог, *ты меня исповедуешь*. Но ты не будешь Бог, ты будешь только *как Бог*, будешь моим отраженьем. *Я породил тебя*» (156). Значит, единственное возражение Скрябина в этом вопросе — это указание на безусловность его силы и могущества.

Такова эта *первая* стадия мирового *Я*. Это — неисповедимая Бездна, более глубокая, чем человеческое «я» и эмпирическая индивидуальность (a), извечный хаос и всеобъемлющее Все и Ничто (b); оно — вечная игра Абсолюта с самим собою (c), вселенское сладострастие и хотение (d), единственное и всемогущее, свободное Божество (e).

Если бы мы захотели это расчленяющее резюме заменить мистически цельным резюме, то лучше всего в этом отношении послужат страницы 140—144:

Я миг, излучающий вечность.
Я играющая свобода.
Я играющая жизнь.
Я чувств неизведанных играющий поток.
Я свобода
Я жизнь
Я мечта
Я томленье
Я бесконечное жгучее желанье
Я блаженство
Я безумная страсть
Я ничто, я трепет
Я игра, я свобода, я жизнь, я мечта
Я томленье, я чувство
Я мир
Я безумная страсть
Я безумный полет
Я желанье
Я свет
Я творческий порыв,
То нежно ласкающий,
То ослепляющий,
То сжигающий,
Убивающий,
Оживляющий.
Я чувств неизведанных бушующий поток,
Я предел. Я вершина
Я ничто
Я чувство
Я мир, я блаженство.
Я жажда блаженства
Сознание гордое
Силы божественной.
Этим сознанием
Я порождаю
Рост его в прошлом.
Я ничто, я игра, я свобода, я жизнь
Я томленье, Я чувство
Я мир
Воспоминанье и мечта.
. . . . . .
Я Бог!
Я ничто, я игра, я свобода, я жизнь
Я предел, я вершина
Я Бог
Я расцвет, я блаженство
Я страсть всесжигающая,
все поглощающая

Я пожар, охвативший вселенную
и ввергший ее в бездны хаоса
(Я покой) я хаос
Я слепая игра разошедшихся сил
Я сознанье уснувшее, Разум угасший.

V

Вторая стадия всемирно-божественной мистерии — расчленение и оформление Бездны.

а) Прежде всего *деятельность и порыв нарушают нерасчлененную Бездну и тем приводят ее в движение.* Если «жизнь — деятельность, стремленье, борьба» (138), то именно вторая стадия мистерии полна этих порывов и деятельности. «Порыв нарушает божественную гармонию и этим создает материал, на котором будет потом запечатлена божественная мысль» (143). «Покой рождает хотение деятельности, деятельность рождает желание покоя» (149). И вот, нарушается покой гигантской силой призыва. «Вы услышали мой таинственный призыв, скрытые силы жизни, и зашевелились; мир охватила легкая, как призрак мечты, волна моего существования. К жизни, к расцвету! Я возбуждаю вас к жизни своею лаской, таинственной прелестью моих обещаний. Я к жизни призываю вас, скрытые стремления, исчезающие в хаосе ощущений. Поднимайтесь из таинственных глубин творческого духа» (151). И много раз Скрябин употребляет такие заклинания. «О вы, мои слепые порывы и исканья, сильные и нежные, и их страшная борьба» (158). Это — вечное творчество. «Принцип его: хотение нового. Меня нет, *я ничто*, я хочу жить, я все. Я бытье вообще» (161). И получившая начало жизнь так в виде Волн ответствует своему повелителю:

Мы рождены твоим хотением различий
Нас будят отблески бессмертного луча
Мы знаменуем мир обманов и обличий
Ты в нас играешь многопенностью ключа.

И тут же, далее, эта новорожденная жизнь бурлит и пенится:

Мы волны жизни,
Волны
Первые
Волны
Робкие
Первые

Рокоты
Робкие
Шепоты
Первые
Трепеты
Робкие
Лепеты.
Волны
Нежные
Волны
Взбежные
Нежные
Сменности
Взбежные
Вспенности
Нежные
Вскрыльности
Взбежные
Вспыльности (206—207).

b) Однако «создать что-нибудь — значит создать все» (158). Что же получается из этого создания и что такое это все?

c) *Творчество есть прежде всего различение, ограничение и, следовательно, оформление.* Мир всегда необходимо множествен: «если бы что-нибудь было только одно, то оно было бы ничем» (147); «понятия единства и множества существуют только рядом, и единое понимается только как *отличие* от множества. Но и единое без множества есть понятие безразличия — *ничто*» (150); «если бы что-нибудь (простое или сложное) было только одно или было всегда одно и то же, то оно было бы ничем, так же как и известный *комплекс явлений* в известном отношении существует только потому, что существует другой комплекс явлений в другом отношении» (там же, ср. о едином и множестве на стр. 151). «Я говорю, что творчество есть различение; создать что-нибудь — значит ограничить одно другим» (136). В самой «первой ступени», в Едином заложено стремление к множеству. «Единое, дав толчок, сообщило множеству движенье и само стало центром». «Единое может воздействовать только на множество» (151). «Создать — значит *ограничить* одно другим. Творчество — различение. Создать можно только множество» (149). В этом Скрябин видит даже «условия возможности переживания чего бы то ни было»; это условие формулируется им так: «1) *обособленность* ото всего другого, 2) *связь* со всем другим, т. е. 1) индивидуальное

(множество), 2) божественное (единство)» (156—157). «Природа — разбрызги того же сознания»... (155). Волна — рождение различия и созерцание его.

И в этом вихре, в этом творческом возлете
Сознанья чарами так сладко пленена
Волна в дотоле ей неведомой дремоте
Вся созерцанию различий отдана (214, ср. 246).

d) *Это различение и оформление Первоединого рождает из себя пространство и время*, которые суть «формы творчества», а «ощущения — его содержание» (147). «Я создаю пространство и время *тем*, что я *различаю*. При этом нельзя спросить, с чего я начал различать. Ибо что-нибудь существует в процессе различения только *относительно другого*. Значит, создавая какое-нибудь представление, какое-нибудь *я*, я одновременно создаю *не-я*, его ограничивающее, и всю историю его. Я создаю время *различением* ощущений и пространство различением в себе субъекта и объекта... Я уничтожаю пространство и время, когда перестаю *различать*. Выражения *создаю и уничтожаю* не означают создания и уничтожения времени и пространства во времени же и пространстве. Они лишь намекают на тот процесс творчества, который не может быть до конца выражен понятиями, которые сами только его продукт» (136). Пространство и время неотделимы от ощущений (147). Различение в последних и есть создание пространства и времени. И потому «бессмысленно спрашивать, *как начался мир*» (147). «Мир, который в пространстве и времени, *никогда не начинался* и *никогда не пройдет*. В пространстве и времени *нельзя дойти до причины всех причин*. Бесконечность и вечность содержат в себе *все* возможное в формах пространства и времени» (148).

К мгновенью устремилось
Безличное «везде»
Из времени родилось
Страдательное «где» (211).

Но создание пространства и времени есть создание и всей их полноты. И Скрябин резко говорит о создании прошлого и будущего. «То, чего я желаю, я желаю *здесь и теперь*, а для этого момента нужна вся история вселенной, человечества. И этим моим капризом, мимолетным желанием я создаю эту историю, как создаю все будущее. Все —

мое желание, моя мечта, и все это я сознаю» (140). «Я создаю тебя, (мое) прошлое, чтобы отрицать в настоящем и жить будущим» (152). «*Я жить хочу.* В этом желании все. Прошедшее и будущее» (156). «*Мне нужен мир.* Я весь — переживаемые мною чувства, и этими чувствами я создаю мир. Я создаю тебя, бесконечное прошлое, рост моего сознания, искание меня и бесконечное будущее, успокоение во мне, печаль и радость обо мне. И как играет мое чувство, изменчивое, как мечта, как каприз, так играет все прошлое и будущее... Для каждого изгиба моей фантазии нужно иное прошлое, как иное будущее» (139). «Вы нужны мне, темные глубины прошлого!» (140).

е) Но далее! *Пространство и время рождают далее индивидуальность*; они — единораздельная единомножественность. «Раз нет *действительной множественности*, нет индивидуального сознания, которое есть отношение к другим индивидуальным сознаниям и только и существует как отношение к ним. Другими словами, без действительной множественности нет жизни. Условия жизни суть: единство и множество (действительное). Итак, выходит, что я не только не могу отрицать внешнего мира, но я не мог бы существовать без этого внешнего мира. Мое индивидуальное сознание, которое есть отношение к другим индивидуальным сознаниям, перестало бы существовать» (166). «Не нужно забывать, что человек *носит* свою индивидуальность, как и тело (одежда). Некоторые философы смешивают индивидуальность с духом. Изучая *индивидуальность*, т. е., например, способность поступать так или иначе при известных обстоятельствах, они думают, что изучают способности душ, которые различны *по своей сущности.* Они забывают, что индивидуальность есть отношение к другим индивидуальностям; она есть краска, явление одного и того же духа в форме времени и пространства» (173).

f) Так рождаются «я» и «не-я», *взаимно предполагающие друг друга.* «Создать что-нибудь — значит ограничить одно другим. Творить — значит отделяться, значит желать нового, другого. Для этого необходимо то, от чего можно произойти (отделиться), множество, не-я, и то, что отделяется,— индивидуальность, я. Это единственное условие возможности деятельности, переживания ощущений, это свободная игра» (148). «Итак, необходимо не-я, чтобы *Я* в *я* могло творить. *Я* и *не-я* — форма деятельно-

сти. Но это не значит, что эта форма предшествует самой деятельности; она, как и все, есть единое свободное творчество» (148—149). «Я хочу деятельности, я хочу насытиться деятельностью. Деятельность — творчество — создание нового — различение — индивидуализация. Я отделяюсь от чего-нибудь, как ему противостремление — как различение, как новая индивидуальность,— насыщаюсь этой деятельностью, испытываю блаженство и снова впадаю в безразличие. Не-я — представляет в данный момент из себя *а*. Если бы *я* остановился на этом, то *а* сделалось бы для меня *безразличием*. Я хочу действовать. *Я различаю* в *а* х и у, и для меня теперь $a = y + x$. Причем у и х существуют так же, как и я. Или — я отрицаю *а* и создаю *b*, как противостремление *а*» (150). Из этого различения — *Я*. «Я — я и не-я. Я — единое из множества и множество без единого вне меня» (151).

g) *И тогда Я становится в центре мира.* «В прошлом все — искание меня (тоска обо мне), и *я сам* в юности — искание того, чем я потом сам стал (что потом *я сам создал*). Моя юность — это высшая точка напряжения, томления мировой скорби (мира). Мое настоящее — это высшая точка блаженства и свободы, победа над скорбью. Будущее — успокоение в деятельности. Прошлое, кроме того,— предчувствие меня» (144—145). «Для того чтобы пространство и время были для меня *возможны, я должен включить себя в настоящий момент и центр вселенной. Я* должен существовать в настоящий момент, чтобы строить прошлое и будущее. Другими словами, для меня прошлое и будущее возможны только *от настоящего момента моего существования*» (149). «И лишь мой отблеск в виде солнца сияет» (140). «Истинный центр вселенной — сознание, ее обнявшее. Лишь в этом сознании живет все прошлое, себя не сознававшее, и все будущее» (174).

h) *Мир тогда, или сознание, есть известная система отношений.* Выйдя из бездны и Первоединого, он — стройное, хотя и текучее, единство отношений. «Мир может быть рассматриваем как *неподвижная* система отношений в каждый момент и как вечно изменяющаяся система во времени, причем она подвижна тогда во всех своих точках. Если одно состояние сознания переходит в другое, то про это первое можно сказать *условно*, что оно изменилось и что эта перемена влечет за собою изменение во всей системе отношений. *Вообще понятие изменения связано*

с понятием психологического синтеза различных моментов, из которых каждый есть особое, замкнутое в себе и недоступное *для наших перемен как таковое* состояние сознания» (179). Здесь все раздельно и отграничено. Одно здесь всегда отрицание другого. «Каждое состояние сознания *как таковое* есть замкнутая сфера, не проникаемая другим состоянием сознания, которое также есть замкнутая сфера. В этом факте замкнутости сферы каждого состояния кроется факт размножения единого сознания, в котором пребывают все его состояния. В вибрационном движении предельные точки каждого колебания суть моменты и могут быть восприняты только как границы колебательного движения. Сами по себе, будучи моментами, они восприняты быть не могут — этим и объясняется то обстоятельство, что каждое из состояний сознания существует только *в системе отношений* и вне ее немыслимо. Различение в вибрации предельных точек каждого колебания содержит в себе идею времени и пространства. Каждое из состояний сознания есть *отрицание* всякого другого» (181—182).

i) На почве этого «отрицания», этой «любви к врагам» (144) и зарождается главная характеристика оформившегося мира. «Я что-то чувствую, чего-то хочу. И события в стройном порядке окружают этот мой порыв со всех сторон. Чувство мое играет, меняется, и вселенная вибрирует вместе с ним, всегда оправдывая, объясняя и утверждая его. Я создаю каждый миг, чтобы отрицать его в следующий. Я всегда протест, всегда желание нового, другого. Я вечное отрицание прошлого, я вечная любовь, вечный расцвет. А многие не угадают любви в моем отрицании» (158—159). «Я познать хочу сопротивление. Я хочу создать сопротивление. Я — сопротивление (страдание)» (151). Все это — игра, сопротивление, страдание, наслаждение, жизнь в отрицании и самопротиворечии — и *заставляет* Скрябина *характеризовать всю вторую стадию Бога-Мира одновременно и как чистую логику, и как чистый эрос*. Как для настоящего идеалиста, для него нет различия между мыслью и бытием — жизнью. Все — исступленное ликование и самовлюбленность и все же — железная и вечная логика вещей.

j) Когда «индивидуальное стремление создает *все другие*» и «само оно есть только отношение ко всем другим», то «вселенная построится вокруг этого переживания,

как логический вывод из него» (170). «Еще раз повторю, что для сделанного мной вывода мне необходима вся история человеческого духа, или, иначе, из моего положения, которое есть высота всеобъемлющего сознания, можно путем логического построения вывести всю историю вселенной во всех ее деталях» (171). Скрябин часто говорит об этом логическом конструировании вселенной. «Прошлое всегда есть то, из чего логически выводится настоящее» (157). «Весь мир, всю вселенную человек может построить, наблюдая и изучая самого себя. Эта вселенная явится логическим построением вокруг переживаемого им чувства» (160). «Предсказание будущего есть только логическое построение» (168). «Настоящий момент есть центральное переживание (центральная фигура). Вокруг него построена вселенная (как логический вывод)» (179). И все-таки, несмотря на то что «материал, из которого построен мир, есть творческая мысль, творческое воображение» (168), сущность жизни одинаково — в любви и страсти. Мысль и страсть — одно и то же.

Я страсть всесжигающая,
всепоглощающая (142).

«*Я* знает только страдание и хочет освобождения» (150). «Материал мира — любовь и мечта» (181). И вся природа — любовь и мечта. Горы говорят о себе:

Любовных гневов мы застывшие порывы
Мы бурных ласк окаменевшие валы
Охлады чарами застигнутые взрывы
Вершины снежные, долины и скалы (246).

«Жизнь — акт любви» (143).

k) Наконец, *развернувшаяся из Бездны жизнь мира и сознания есть арена гения, создание гения.* «Гений — вечное отрицание (Бога) себя в прошлом. Гений — жажда нового. История человечества (вселенной) есть история гениев... Толпа — разбрызги сознания гениев, их отражение» (143). «Рост человеческого сознания есть рост сознания гениев; сознание же остальных людей есть разбрызги, искры того же сознания. Есть только одно сознание — есть мое сознание. Гений вполне вмещает все переливы чувств отдельных людей, и потому он как бы вмещает сознания всех современных ему людей» (155).

Резюмируя все указанные черты второй стадии развития божественной мистерии, необходимо отличить, значит,

следующее. Деятельность и порыв нарушают нерасчлененную Бездну и тем приводят ее в движение (a); это и есть создание всего (b), творчество всего, или различение, ограничение и, следовательно, оформление (c), рождающее из себя пространственно-временной мир (d) с его единораздельной единомножественностью (e), когда «я» и «не-я» взаимно предполагают друг друга (f), так что «я» оказывается в центре мира (g), будучи известной системой отношений (h) и совмещая в себе панлогизм и всестрастность, мысль и любовь (i), как материал мира (j); и это все есть гениальность (k).

Подыскивая же в записях Скрябина место, которое бы не абстрактно, но во всей полноте опыта резюмировало вторую стадию Мистерии, я, пожалуй, остановился бы на следующих словах (153—154).

«Мир порожден сопротивлением, которого я захотел. Жизнь есть преодоление сопротивления.

Первое усилие, первый порыв к освобождению есть первая ритмическая фигура времени, первая жизнь, первое сознание, пронизавшее хаос и создавшее 2-ю ступень (стадию), первую грань.

Судьба вселенной решена! Я жить хочу! Я люблю жизнь! Я весь свобода и любовь к жизни. Настала (наступила) возможность всего (наступил первый момент), и с ним наступила вечность и бесконечность — бесконечное прошлое, за ним следующее, и бесконечное будущее, ему предшествующее. Единственное данное есть настоящий момент, которого нет. Отдаленнейшее прошлое, ты существуешь только в будущем. Меня (сознания, человека) еще нет. Я весь исчез в этом хаосе, и хаос этот пронизывал мое единое, исчезнувшее в нем, ставшее множественным сознание. Я уничтожил себя в нем или отождествился с ним. Я — ничто, я только то, что я создаю. Я Бог. Я ничто — я хочу быть всем. Я породил противоположное мне — ритм времени и множественность (принуждение, сопротивление). Это противоположное мне я сам, ибо я только то, что я порождаю. Я хочу быть Богом. Я хочу победить себя. Я хочу вернуться к себе. Творить землю и планетные системы звезд (космос). Первое познание — первый шаг на пути моего возвращения. (Я впервые познал — создал — разрушил.) Оно породило во мне ужасающий мрак, образы страшные чудовищ могучих. Мир ищет Бога — я ищу себя, мир — порыв к Богу,

я — порыв к себе. Я — мир — я искание Бога, ибо я только то, что я ищу. Начинается мое искание, мое возвращение, начинается история человеческого сознания или познания или творчества его и моего...

Вы, теряющиеся во мраке веков, ищущие меня сознания! Я найду вас, я нашел вас, я создам вас, я объяснил вас. Я объясню сознания, бывшие до вас. Своим творящим взором я проник вечность и бесконечность. Я вечно буду создавать вас, как вечно вас создавал».

VI

В обрисовании *третьей стадии* божественной Мистерии — всеобъемлющего слияния в экстазе — Скрябин не пожалел красок. Друзья его говорят, что это было его неотступной мечтой последнего периода. Всмотримся в главные черты этой завершительной стадии.

а) Прежде всего *эта стадия вытекает из первых с диалектической необходимостью.* Уже Скрябин говорил: «Покой рождает хотение деятельности, деятельность рождает желание покоя» (149), уже мы знаем, что Единое само в себе таит стремление к множеству (151). Скрябин пишет теперь: «Последний момент — абсолютная дифференциация и абсолютное единство — экстаз. История — стремление к абсолютной дифференциации и к абсолютному единству, т. е. стремление к абсолютной оригинальности и абсолютной простоте» (181). И не только последовательная дифференциация ищет абсолютного конца, нового единства. Тот же конец получается и как отрицание отрицания, из которого, как мы видели при изучении второй стадии, и состоит весь реальный единомножественный мир. «Время есть результат распределения переживаний, и как таковой оно создается в течение целого процесса вселенной, как и пространство. Итак, наиболее реальное существование время и пространство будут иметь (выражаясь условно) в момент абсолютной дифференциации. Только тогда они будут в фиксационной точке всеобъемлющего сознания. Момент этот есть граница с бессознательным состоянием, в котором совершится отрицание отрицания и абстрактное бытье отождествится с небытьем» (176).

b) *Достижение экстаза есть предельное напряжение сладострастия и проникновения светом.* «Я хочу быть

самым ярким светом, самым большим (одним) солнцем, я хочу озарять (вселенную) своим светом, я хочу поглотить все, включить (все) в свою индивидуальность. Я хочу подарить миру наслажденье, я хочу взять (мир, как женщину)» (139). «Я изласкаю, я истерзаю Тебя, истомившийся мир, и потом возьму Тебя. И в этом Божественном акте я познаю Тебя единым со мною. Я дам Тебе познать блаженство» (153). В особенности изобилует яркими описаниями экстаза «Предварительное действие». «О праздников праздник! Вспыхнет твое пробуждение в нас огнекрылою пляской. Будет великим оно» (208). Волна — вся наполнена сладострастием последнего свершения.

Я любовью нежной мление,
Нежно-страдная волна
Я блаженного томления
Вся мучительно полна (211).

И немного далее:

О, проснись во мне сознаньем,
Светоносный луч, проснись!
Будь послушен заклинаниям
И смесись со мной, смесись!

Лишь в торжественном обличии
Тучи страшной, грозовой,
Подавляющей величием
Я могу сойтись с тобой (212).

Волна возносится в «пониклость сладко-влажную» своего героя, впивается «нежной вспенностью» (213). И когда завершается восхождение —

Небесным светом вся она озарена
И вечно женственного в болях наслажденья
Теперь впервые ей открылась глубина (215).

Скрябину дорог экстаз и мучительный стон исступленного существа:

Хрупкий, он рассыпался
Светами и звонами
Бездны огласилися
Сладостными стонами

Заиграли радуги
Расцветились сны
Цветами манящими
Чувственной весны (218).

И далее:

О блаженстве телесных услад
Песней дивных скрываем мы клад (219).

В скрябинском экстазе много нечистого и сатанинского, много самоотдания черной бездне и ее жрецам. Так гласит «Песня — Пляска падших»:

Черной крови дышим смрадом,
Рвемся к мерзостным усладам,
Мчимся в пламенной мы пляске,
Пляске-ласке, пляске-сказке (220).

Эти падшие исступленно кричат:

К откровенью неба тупы
Нам отрадны только трупы
Только брызги черной крови
Нашей мерзостной любви (221).

Убеждение Скрябина — «проникнуть можно лишь сквозь пену сладострастья в ту область тайны, где сокровища души» (222).

с) *Достижение экстаза всемирного и всебожественного и есть последнее спасение в одном вселенском «Я».* «Народы искали освобождения в любви, искусстве, религии и философии; на тех высотах подъема, которые именуются экстазом, в блаженстве, уничтожающем пространство и время, соприкасались они со мной» (149). «Народы, расцветайте, творите, отрицайте меня и восставайте на меня. Восстаньте на меня, стихии! Воскрешаю вас, ужасы прошлого, все чудовища и все страшные, отвратительные образы, и дарю вам полный расцвет. Старайтесь поглотить меня, разверстые пасти драконов, змеи, обвейте, душите и жальте! Всё и все ищите уничтожить меня, и, когда все подымется на меня, тогда я начну свою игру. Я любя буду побеждать вас. Я буду отдаваться и брать. Но никогда не буду побежден, как никогда сам не побежду. Я всех и все укреплю в борьбе, всем и всему подарю полный расцвет... Вы будете во мне свободны и божественны, я буду Вашим Богом» (152). «Подняв вас, легионы чувств, чистые деятельности, мои дети, я поднимаю тебя, мое сложное единое чувство, всех Вас охватывающее, моя единая деятельность, мой единый экстаз, блаженство, мой последний момент» (153). «Я пришел спасти мир от тиранов-царей, как и от тирана-народа. Я принес безграничную свободу и справедливость, принес полный расцвет, божественную

радость творчества» (154). «Жизнь вообще есть освобождение в борьбе, в деятельности. Мы хотим страданья. Мы хотим власти. Самая большая власть — власть обаяния, власть без насилия. Потому уничтожение нашего врага не может нам дать удовлетворения. Овладеть — значит включить в свою индивидуальность» (146). Все включается в одно мировое, божественное, мировое *Я*, и все тонет в его экстазе. «Чем сильнее образ прошлого, тем он быстрее овладевает сознанием, тем больший подъем необходим для его исключения из сферы сознания. Потому вся история человечества есть подъем, в своем последнем моменте — экстаз» (181). «Универсальное сознание в состоянии деятельности является *личностью, единым громадным организмом*, который в каждый данный момент переживает новую стадию процесса, называемого эволюцией. *Как личность* не ощущает постоянно всю себя, например человек не чувствует в каждый данный момент всех точек своего тела и еще менее всех доступных для него в будущем и пережитых раньше отношений, но наоборот *отчетливо воспринимает* или правильно сознает *одно какое-нибудь переживание*, так и *Бог-личность* в процессе эволюции отчетливо воспринимает переживаемую им в данный момент стадию эволюции и не чувствует всех точек своего организма — вселенной. Когда он достигнет предела высоты подъема, а время это приближается, то он сообщит свое блаженство всему организму. Как человек во время полового акта в минуту экстаза теряет сознание и весь его организм во всех точках переживает блаженство, так и Богчеловек, переживая экстаз, наполнит вселенную блаженством и зажжет пожар. Человек-Бог является носителем универсального сознания» (188—189).

d) *В результате всего — тождество жизни и смерти, мировой пожар, где все погребено и все воскрешено к новой жизни.* Скрябин гордо заявляет:

Я пришел поведать Вам
Тайну жизни,
Тайну смерти,
Тайну неба и земли (138).

Или в «Предварительном действии»:

О подвиг божественный, танец всезвездный
Ты нам даруешь победу над бездной
В тебе мы сорадно себя обретаем,
В тебе мы блаженно друг в друга умрем (204).

Но может быть, нигде так красочно не изображен мировой пожар, как в конце «Поэмы экстаза», где все указанное нами для характеристики третьей стадии Мистерии — необходимая предреченность (a), предельное напряжение сладострастия и световых взлетов (b), спасение и «объяснение» в одном всемирно-божественном «я» (c), наконец, тождество жизни и смерти в экстазе (d) — дано с наибольшей выразительностью и силой (199—201):

«Я — свобода, тобою любимая,
Ты — мой возлюбленный мир!
Я прихожу
Тебя ослепить
Великолепием
Снов очарованных;
Я приношу тебе
Прелесть волшебную
Жгучей любви
И ласк неизведанных.
Отдавайся доверчиво мне!
Я настигну тебя океаном блаженств,
Влюбленным, манящим, ласкающим,
То тяжелой волной набегающим,
То лишь в отдаленье играющим,
И целующим тебя
Лишь разбрызгами.
А ты будешь безумно хотеть
Иного
Нового!
И тогда дождем цветочным
Буду падать на тебя,
Целой гаммой ароматов
Буду нежить и томить,
Игрой благоуханий,
То нежных, то острых,
Игрой прикосновений,
То легких, то бьющих.
И замирая
Ты будешь страстно
Шептать:
Еще,
Всегда еще!
Тогда я ринусь на тебя
Толпой чудовищ страшных
С диким ужасом терзаний,
Я наползу кишащим стадом змей
И буду жалить и душить!
А ты будешь хотеть
Все безумней, сильней.
Я тогда упаду на тебя
Дождем дивных солнц.
Я зажгу вас молниями

Моей страсти,
Священные
Огни желаний
Самых сладостных,
Самых запретных,
Самых таинственных.
И ты весь — одна волна
Свободы и блаженства.
Создав тебя множество,
И подняв вас,
Легионы чувств,
О чистые стремленья,
Я создаю тебя,
Сложное единое,
Всех вас охватившее
Чувство блаженства.
Я миг, излучающий вечность,
Я утверждение,
Я Экстаз»,
Пожаром всеобщим
Объята вселенная.
Дух на вершине бытья.
И чувствует он
Силы божественной,
Воли свободной
Прилив бесконечный.
Он весь дерзновение.
Что угрожало —
Теперь возбужденье,
Что ужасало —
Теперь наслажденье,
И стали укусы пантер и гиен
Лишь новою лаской,
Новым терзаньем,
А жало змеи
Лишь лобзаньем сжигающим.
И огласилась вселенная
Радостным криком
Я есмь!

VII

Понять Скрябина — значит понять всю западноевропейскую культуру и всю ее трагическую судьбу. Скрябин — из тех, на ком лежит печать целой истории, и на нем легче, чем на ком-нибудь другом, увидеть, что значили эти длинные и тоскливые столетия прожитой нами жизни и до чего мы теперь дошли. Скрябина не существует вне широких исторических горизонтов. Этот человек, многое возлюбивший и многое познавший, не вмещается ни в какую изоли-

рованную схему, возьмем ли мы ее из современности или из прошлого. Эта схема, если возможна, очень сложна и переливчата, и необходимо наметить ее, хотя бы кратчайшим образом, чтобы судить о Скрябине и его философии сколько-нибудь конкретно и ясно.

Одна, может быть, наиболее поразительная черта мироощущения и мировоззрения Скрябина роднит его не с каким-нибудь отдельным явлением в области истории философии или музыки, но с исконными всечеловеческими основами жизни и опыта. *Эта черта есть имманентность Бога и мира.* За все XIX и XX столетия нет гения, более глубоко проникшего в этот имманентизм, *и в этом — существенное и по силе ни с чем не сравнимое язычество на новоевропейской почве.* Язычество как раз тем и отличается от христианства, что не знает никакого Бога вне мира; не Бог творит мир, но сами боги появляются в результате космогонического процесса; не мир во зле лежит и Бог пребывает чистейшим светом, нетронутым от язвы скверной твари, но само зло — божественно, сам мир упоителен и свят, сам мир есть самотворящееся Божество. В христианстве здесь антиномия. Христианское понятие «творения» нельзя осилить никакой диалектикой, никакой дедукцией, никакой логикой. Никакие понятия истечения, эманации, излучения, распадения, самовыявления не могут даже отдаленно выразить христианское учение об отношении Бога к миру. Бог — свят и есть чистейшая любовь, абсолютнейший свет, предельное и бесконечное Благо и Красота; мир же смешан, спутан, в нем борется божеское и сатанинское. И зло мира ничуть не говорит о недостатках в Боге; наоборот, чем больше зла и ужасов, страданий и несчастий, тем больше восхваляют христиане Бога за премудрость Его и милосердие, тем ближе они к спасению и к самой цели своей жизни. Антиномия Бога и мира — разумно непреодолима; но без нее нет мистического сознания в христианстве. Пережить и изжить, жизнью охватить эту антиномию и есть задача христианина. Что же делает язычество? Оно тоже знает разную степень совершенства мира и разную степень зла. Но это для него — одновременно и разная степень божественности мира, разная степень выявления божественности. Мир — выявление Бога. Мир и есть само Божество. Создающее и тварь — одно и то же. И вот Скрябин — язычник!

Стоит только стать на эту точку зрения и связать Скря-

бина не с новоевропейским, а с древнеязыческим мироощущением, как освещается масса черт, которые без такого обобщения рискуют остаться несвязанными и разрозненными. Языческое происхождение необходимо констатировать прежде всего для того *растворения личности в Бытии*, о котором Скрябин говорит так много. Только язычники знают последнюю сладость выхождения из себя и растворения в возрожденном море бытия и Божественной жизни. Личность для язычника — вторичный момент; она произошла, становится и исчезает. Сумеречное лоно бытия, океан Судьбы и хаос всех возможных противоречий рождают отдельную индивидуальность, в них же она и уходит. Никогда не прекращается чревная связь ее с живым лоном хаотического бытия, и только этой связью она и жива. Только язычество могло научить Скрябина сладости этой связи и необходимости растворения в Первобытно-Едином. Христианство, как бы ни проповедовало слияние с Богом, всегда оставляет личность неслиянной. Она одновременно и в Боге и самостоятельна. Новоевропейская философия тоже не могла дать Скрябину живые образцы теории такого слияния: она слишком слабо чувствует онтологизм объекта, и ей не с чем сливаться. Только языческая религия идет в сравнение со скрябинским экстазом, и только на почве таких явлений язычества, как трагический дионисизм, становится понятным это слияние с вожделенной стихией Божества, какое мы видим в Скрябине. Далее, язычество вижу я в двух чертах, неизменно сопровождающих мироощущение Скрябина: в безапелляционной самонадеянности и героизме и, с другой стороны, в безнадежности, бессильной скованности и трагизме. Только языческие герои, которым ведь не на кого надеяться, могут быть трагическими и подлинными героями силы. Надеяться на богов нельзя: вспомните, как Гомер и многие другие поэты изображают злобу, зависть и капризы богов; смотрите, как они сами ищут часто помощи у людей, вступают с ними в борьбу, как люди их ранят и как часто люди более правы, чем они. Надеяться человеку можно только на себя. Откуда я и куда иду — неизвестно. Но, появившись и узнавши сладость индивидуального бытия, я хочу остаться. И вот я — герой, я бьюсь за свое бытие. Ведь если я буду побежден — все равно я ничего не потеряю; судьба уже назначила мне определенный жребий. А если останусь — продлится, значит, и мое наслаждение божественным миром.

Но с этим связана и глубочайшая безотрадность, глухое стенание отъединенной души. Смотрите, как мучительно и страшно стонет оркестр «Поэмы экстаза» в промежутках между двумя взлетами и распылениями. Что-то жалкое и стонущее, плачущее и покинутое есть в этом мировом Духе, захотевшем себя утвердить в вечности. Герой по наружности — пронзительно и капризно кричит, надрывается, бессильно стонет и рыдает у себя на душе, внутри. Таков и есть античный героизм, все эти блестящие и жалкие Ахиллы, Гекторы и Приамы. Далее, только язычество может быть демонично, ибо только в язычестве обожествляется мир со всеми его несовершенствами и злобой. Демонизм есть обожествление твари и зла. И только отсюда ведет свое происхождение демонизм Скрябина. Правда, и христианство интимно чувствует демонов и без них не была бы понятна ему злоба этого, земного мира. Но христианство *знает*, что демоны — зло; против них у него есть верные средства, вся эта нечисть падает бездыханной перед лицом Божиим, и креста довольно, чтобы она была обессилена. В язычестве же нет ощущения зла в демонизме; демоны суть те же божества, может быть, лишь рангом ниже. Язычник любит своих демонов, молится им; ему немыслимо уничтожать их или лишать силы. Наоборот, демонизм в язычестве — начало религии и красоты, и верующие — в интимном союзе с ним. Таков и Скрябин, любящий все демоническое, сам себя называющий злом, но видящий в нем лишь свою силу и красоту. Тогда зло уже не зло, тогда оно — стихия божественная. Наконец, ни христианство, ни какая другая культура, ни тем более механистическое новоевропейское миросозерцание не могли воспитать в Скрябине такого мистического анархизма, такого славословия Хаосу и эротически-исступленного вожделения к Безумию и алогической Бездне, как это может сделать языческое мироощущение. Вся эта культура машин и отвлеченной математики рассыпается в порошок под натиском экстатического Безумия Скрябина. Слушая Скрябина, хочется броситься куда-то в бездну, хочется вскочить с места и сделать что-то небывалое и ужасное, хочется ломать и бить, убивать и самому быть растерзанным. Нет уже больше никаких норм и законов, забываются всякие правила и установки. Все тонет в эротическом Безумии и Восторге. Нет большей критики западноевропейской культуры, как творчество Скрябина, и нет более зна-

чительного знака «заката Европы», чем эта сладость экстаза, перед которой тяжелая громада библиотек и науки — пыль и прах, летающий легче пуха. Раз уж европейское человечество прикоснулось к такому экстазу и вспомнило древний Хаос, клокотавший в религиях и задавленный новой математикой и механикой,— конечно, прежнему естественнонаучному оптимизму и теоретической беззаботности ученых профессоров не может вернуться прежнее место и значение; уже многие искушены сладостью языческих восторгов, и их не заманишь формулами и таблицами. Это безумие крови и пола, исступление и экстаз в единении с божественной плотью мира я не находил нигде в европейской философии, искусстве и религии. Единственное, что я мог бы счесть некоторой аналогией, это описание дионисийского исступления в «Вакханках» Еврипида, да и то если исключить меланхолический рационализм Еврипида и приблизить его описание еще ближе к источнику и роднику религии Диониса.

Погруженные в поверхностную жизнь технического и утилитарного века, мы не представляем себе всей жгучей конкретности и жуткой жизненности языческого мироощущения. Профессора сделали все, чтобы живую античность превратить в сумбур внешне связанных фактов, и древние религии для нас стали недоступной абстракцией, материалом, интересным лишь для «специалистов». А между тем новая Европа уже давно стонет под напором язычества; ее скрепы трещат, и вот-вот рушится многоэтажное здание, и ведь неизвестно, что станет с нами дальше. Скрябин — не первый гений, давший нам возможность столь интимно и жутко восчувствовать бездны и сладость языческого мироощущения (о других я должен буду тоже сказать, и в связи именно со Скрябиным). Но я буду спорить, если меня станут убеждать, что есть кто-нибудь сильнее и ярче Скрябина в этом отношении. Нет, *этого* никто никогда не чувствовал. Даже без музыки Скрябина, читая только текст его записей, нельзя не содрогаться перед смелостью и необычайностью его выражений. Так никто и никогда не говорил. *Такие* слова не выговаривали ни одни уста. Это превосходит по смелости все, что мы когда-нибудь читали или слыхали. Тут меркнет, пожалуй, вся мистика, на которую только была способна механистическая Европа.

Скрябин — язычник. И только? О, сколько он прибавил язычеству нового, не-языческого! Безмерно усложнено

язычество у Скрябина. Язычество — только начало и исход, и сколько еще кроме него было им пережито, узнано, выявлено и закреплено! Он бесконечно сложнее язычества; на его плечах вся *после-языческая* культура человечества. Действительно, были у него некоторые основания (хотя, быть может, и не те, которые хотел привести он сам) говорить о себе, что он создает себе прошлое, вызывая его из глубины небытия.

И прежде всего в Скрябине поражает одна черта, вернее, стихия, заимствованная им из *христианства*. Это — *историзм*. Что античность не знала мистики истории, это, конечно, аксиома. Античная философия есть мистика *космоса*, красивого и прекрасного целого. Грек любит созерцать вечное движение в строго очерченных границах. Вот почему круговое движение — идеальное движение, а весь космос есть самовращающийся Разум. Христианство разбивает вечную скульптурность космоса, вернее, считает ее (с некоторыми оговорками) только одной из стадий мировой истории. Мир назначен выполнить особую миссию; было начало, творение, и будет конец мира. Будет апокалипсис мировой истории, и будет преображение твари и просветление ее. Будет новое небо и новая земля. В язычестве же — концы и начала неизменно следуют одни за другими; мир рождается и гибнет в вечном возвращении. Космос греков един, но видов и периодов его — бесконечное количество. Только христианский космос имеет неповторимую и специально определенную Богом историю. Мистически чувствует христианин каждую эпоху, и каждая эпоха, чем дальше, тем ближе подходит к осуществлению мировой цели. До Христа — падение, грехопадение, забвение истинного Бога; Христос спасает людей, мир онтологически становится иным; второе пришествие Христа — новое онтологическое изменение мира. Этот существенный, мистический историзм есть достояние исключительно христианства. И вот Скрябин с восторгом отдается этой апокалиптике истории, мистической драме Мира, превращая его в Мистерию, в трепещущую историю судорог и стенаний по возрождению и спасению.

Скрябин — причудливая смесь языческого космизма с христианским историзмом. Он берет из язычества самое важное, что по существу отличает его от христианства,— имманентизм Бога и мира, но не хочет языческой статичности и «вечного повторения». Мир для него как для христиа-

нина неповторим и имеет свою единственно возможную историю; Бог для Скрябина есть Бог истории, неповторимых и особо установленных судеб человека и вселенной. Но в христианстве он отбрасывает антиномию Бога и мира, не критикует, как патристика и христианская часть Средних веков, пантеизм, но отожествляет Бога и мир, сливает в одно божественно-мировое тело. Руководящий Бог истории и руководимая история сливаются в единое целое. На Бога переносятся категории времени и становления мира. Мир и есть становящийся Бог, а Бог — становящееся мировое целое. Отсюда, христианский историзм наделяется языческим радованием божественной плоти, апокалиптика становится эротическим безумием, а спасение и конец истории — в личном и всепокоряющем демонизме и героизме самого трагического героя — Скрябина.

И — удивительно представить себе — Скрябин берет, может быть, тоже самое главное и существенное и из новоевропейской философии и мироощущения. Что существенно для новоевропейской философии? Отбросим из последекартовского периода все то, что в той или иной форме находили мы в античности и средневековье. Всего этого немало в новой Европе. Но спросим себя, что тут совершенно нового, небывалого раньше. Отбросим религиозную мистику, объективистический идеализм, учение об одушевленности мира. Отбросим диалектику, богословие, христианский историзм и языческий космизм. У нас останется, главным образом, одно завоевание, неведомое прошлым векам,— это в сильнейшей мере проявляющийся гносеологический и метафизический индивидуализм, философия отъединенного «я», раскол знания и бытия. Декарту очевиден в начале всего не Бог, но его собственное «я». Локку и Юму очевиден прежде всего не мир с его живыми связями и идеями, но отъединенная индивидуальная психика — с ее проблематическими законами и установками. Для них важен не мир с логическим строением этого понятия, но то, как из отдельных изолированных психических состояний (а они для них очевиднее всего) конструировать в сознании подобие живого и воспринимаемого мира. На локковской точке зрения стоит и Кант: «я» отъединено от «не-я»; «не-я» действует на «я», вызывая в нем те или другие психические процессы; «я» только и может постигать эти свои психические процессы. Вся задача, следовательно, сходится к тому, чтобы, не воспринимая мира непосредственно

и живо, все-таки конструировать его в сознании. Фихте переносит на «я» почти мистические категории, современный же субъективный идеализм аннулирует и самое «я», превращая его в логическую категорию и отказываясь говорить вообще о «данности». Все это — философия отъединенного «я», гносеологический и метафизический индивидуализм, исходящий из недоказанного предположения, что бытие и знание разъединены, несовместимы и соединение их — догматизм и предвзятость.

Скрябин взял из этого новоевропейского индивидуализма все самое крайнее, все самое невозможное и фантастическое. Скрябин сделал все, какие только возможны, выводы из этой философии, дошел до крайнего солипсизма, обожествления своего «я», до помещения в него всего мира, всей истории и всего бытия. Я не знаю философа, который бы в такой мере и так безбоязненно защищал психологизм в субъективизме. У Скрябина обожествлено каждое психическое состояние, лишь бы только можно было сказать, что оно в какой-нибудь мере выражает ту или другую функцию «я». Можно *бессознательно* доходить до крайнего психологического солипсизма, можно бессознательно вносить категорию внешнего мира как особого бытия наряду с субъективизмом. Но в такой мере сознательно, как у Скрябина, никто и никогда не соединил крайнего психологизма с крайним солипсизмом, крайнего теоретического солипсизма с чудовищным практически-мистическим чувством своего *Я* и его глубин. В недра этого субъективно-психологического *Я* Скрябин перенес все то соединение языческого космизма с христианским историзмом, и получилась небывалая система языческого христианско-солипсистического атеизма. Никто так громко и смело не называл себя Богом. «Сверхчеловечество» Ницше меркнет и кажется перед скрябинским индивидуализмом недостаточно солидным. Правда, Л. Л. Сабанеев сообщает, что в самом конце своей жизни Скрябин проповедовал уже другое *Я* и даже сам называл свой индивидуализм соборностью. Но это, конечно, только начало нового периода в творчестве; то же, что нам известно, есть исключительный солипсизм, хотя и в такой мере мистический, что ему позавидует любая религиозно-философская система. В этом солипсизме нет противоречия с космизмом и универсализмом, о которых мы уже не раз говорили. Само «я» — космично и универсально; в нем все Божество и весь мир —

с космосом и хаосом. В обожествлении своего «я» Скрябин перешел всякие мыслимые пределы. Еще можно кое-как понять обожествление и мистическое оправдание *Я* у Фихте; понятно кое-как, что «трансцендентальный субъект» современной философии можно возвести в какой-нибудь религиозный принцип. Но чтобы божествен стал каждый мой порыв и позыв, каждое мое хотение и стремление,— это невероятно и чудовищно. Скрябин с особенной силой и аффектацией произносит страшные слова: «Я — Бог». Тут предел западноевропейского индивидуализма и торжество его логики: раз нет ничего, кроме меня, то я и есмь настоящий Бог. Этот вывод не делает большинство субъективистических систем — быть может, потому, что им не хватало мистических ощущений вообще. Но представьте себе такого индивидуалиста и субъективиста религиозным — у него не получится никакой религии, кроме самообожествления. И вот Скрябин — ярчайшее выражение западной философии и мистики, логическое завершение западного миросозерцания, безбоязненное и дерзкое выявление всех его недоговоренностей и возможностей. Вот почему стоило изучить и изложить Скрябина, хотя тема о нем — далека от наших академических, университетских тем и нашего исторического горизонта. Как говорил мне Л. Л. Сабанеев, Скрябин жалел, что не мог привесить колокола к небесам для исполнения его Мистерии, и свое рождение 25 декабря не в шутку сопоставлял с Рождеством Христовым, видя в себе нового Мессию и нового Бога, который спасет людей. Так и должны рассуждать люди новейшей культуры, если хотят действительно эту культуру строить и верить в нее.

В индивидуалистическом анархизме Скрябина — высшее достижение европейской культуры, но по законам диалектики и высшее ее отрицание. Нельзя понять Скрябина, не понявши и не выстрадавши этих ужасных веков новоевропейской культуры в их отличии от Средневековья. Только самостоятельность и божественность *Я*, о котором мечтает новая Европа, уничтожившая религию и церковь, только все эти бесконечные переливы метафизического и гносеологического индивидуализма делают понятным Скрябина и его невероятную философию. Но с другой стороны, перенеся в «я» и религию, и церковь, и культуру, и науку, и все бытие, Европа приходит к отрицанию себя, ибо она как раз и возникла на почве критики религии, цер-

кви, средневековой философии и средневековой науки. Скрябин снова делается астрологом и алхимиком, магом, волшебником, колдуном и чудотворцем. «Я» Скрябина — пророчество революции и гибели европейских богов, и не особенно дальновидны были наши доморощенные интеллигентские дипломаты, когда они подсмеивались над постановкой скрябинского «Прометея» в Большом театре в дни годовщин Октябрьской революции. В Скрябине — гибель Европы, разрушение «старого строя», не политического, но гораздо более глубокого, гибель самого мистического существа Европы, ее механистического индивидуализма и мещанского самодовольства, и уж не устоит политический строй, когда все внутри сгнило и индивидуализм перешел (совсем по Гегелю) в свое отрицание. Только теперь, после Скрябина, чувствуешь, какая бездна мещанства и мелочности и какая сила отрыва от живого бытия царит в основании всей этой длинной и скучной «истории новой философии» и какая вековая несправедливость, рабская зависть и жульническая боязнь царят в суждениях наших авторитетов о Средних веках и античности, знавших столь великую философию и столь целостные и жизненные умозрения.

Подыскивая для Скрябина аналогии и желая найти в истории философии и мистики прообразы этого соединения христианства, язычества и новоевропейского индивидуализма, мы, конечно, упираемся в немецкий идеализм и прежде всего в философию Фихте, который был источником для Скрябина и по отзывам знавших его друзей. А. Б. Гольденвейзер сообщил мне еще о сильном влиянии Шопенгауэра, о каковом, кажется, еще не было никаких указаний в скрябинской литературе. Все это делает понятным принцип соединения трех вышеуказанных опытов в одно целое. Что в немецком идеализме нет, вообще говоря, антиномии Бога и мира, это ясно само собою. Мир — это стадия Божества. Что немецкий идеализм дал также формы локализации божественно-мировой истории в недрах *Я*,— это ясно из блестящего примера Фихте. Что все это не космизм, а историзм,— также едва ли может подлежать сомнению. Немецкий идеализм — первая попытка связать новоевропейский опыт *Я* с антично-средневековой мистикой универсализма. Правда, Фихте слишком много отдает дани субъективистической философии, и потому его система не более как плохое язычество; по тем же основа-

ниям она также и плохое христианство. Но что это лучшая попытка соединить то и другое — в этом едва ли можно сомневаться. Такое суждение, с некоторыми вариациями, применимо и вообще к немецкому идеализму. Скрябин — отпрыск немецкого идеализма, его составного мистического опыта и его философских формулировок.

Но — Боже! — что сделал Скрябин с этим «немецким идеализмом» и романтизмом! Как непонятен Скрябин без «немецкого идеализма», так непонятен он и без той коренной реформы, которую он дал этому идеализму. Он разбил его в своем анархо-индивидуалистическом мистицизме на части, безумно расширил, углубил и возвеличил каждую такую часть, пустил эти части пестрым фейерверком, и они заиграли разноцветным фонтаном и стали какой-то сатанинской игрой и вселенскими судорогами. Он взял из романтизма углубленную утонченность построений, аристократическую изнеженность и перекультуренную интеллигентность настроений. Шопен ведь его первый наставник. Скрябин оказался любителем утонченных хрупкостей, настроительных мигов и зигзагов, щепетильных и изысканных недоговоренностей и полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до максимума утончения. В нем виден избалованный барин, употребляющий тонкие духи и брезгливо смотрящий на малейшее нарушение стиля и этикета. О Скрябине говорят, что мытье головы у него было целым событием в доме, что, боясь заразы, он все время носил на улице перчатки, не брал денег без перчаток, брезгал больными и покойниками, не ел пирожное, если оно падало с тарелки на скатерть, боясь бактерий; по словам Э. К. Розенова, Скрябин побоялся однажды есть яйца всмятку, боясь, как бы курица не оказалась чахоточной. В этом надушенном, напомаженном и накрахмаленном барине, боящемся малейшего прикосновения совне, посылающем при всяком пустяке к доктору и рабски, с максимальным вниманием исполняющем его предписания,— в этом барине есть что-то отвратительное и мелко-эгоистическое; я знавал не одного такого, и везде под такой наружностью крылась мелкая и черствая душонка, нервная, бабья, самолюбивая. Таков ли Скрябин? Конечно, кроме этого у него бесконечные возможности в других направлениях, но эта нервная хрупкость, и бабья капризность, и самолюбование — лежат в глубине Скрябина наряду со всем прочим.

Из романтизма взят у него Шопен, из Шопена — максимальное аристократическое утончение, из этого последнего — будуарная сонливость и дамские капризы.

Но это только начало «реформы» романтизма. Наряду с Шопеном взят Лист со всеми крайностями его демонического трагизма. Подобно Шопену, и судьба Листа в смысле его влияния на Скрябина была так же глубока и блестяща. Лист доведен до крайностей демонизма и сатанизма. Утонченный разврат объединил Шопена и Листа в Скрябине. Будуарная философия соединилась с чертовщинкой, и благородный романтический демонизм и фантастика Листа стали значительно большим развратом, смрадом и богохульством, Скрябин гораздо больше запугивает, чем пугает. Н. С. Жиляев, имевший близкое личное общение с Скрябиным, в беседах со мной неоднократно говорил, что Скрябину ужасно хотелось быть злым, исполином нечистой силы, хотелось натворить зла, но часто его полеты титана делались просто полетами мотылька. Конечно, зло было посеяно им все-таки в громадных размерах. Часто мне слышится в скрябинской музыке и философии что-то безнадежно-бессильное, ноющее и хныкающее; кажется, что опять воскресает чеховская Россия с ее надрывом и бессилием. Но гораздо чаще это бессилие сменяется неугомонными попытками показать свою силу, и в конце концов и сам Скрябин и слушатели его начинают верить в эту силу и отдаваться ей. Когда Скрябин пишет и в звуках, и в словах: «Судьба вселенной решена! Я жить хочу! Я люблю жизнь!» — то родной наш русский хлестаковский смрад души — как на ладони, рассматриваешь его, как поймавшуюся бабочку. Но вот будуар сменяется шабашем ведьм, и уже страшновато.

Но еще одну стихию взял Скрябин из богатейшего источника романтической музыки и философии, еще одну стихию вырвал оттуда, чтобы и ее взвинтить до последнего предела, чтобы и из нее выжать все, какие только можно, силы и потенции. Я говорю об общеизвестном влиянии на Скрябина Рих. Вагнера. Мистический универсализм Вагнера, быть может, еще в большей степени, чем аристократическое утончение Шопена, пользуется композиторским и философским вниманием Скрябина, и Скрябин достигает в этом чудовищных результатов. Попробуйте представить себе, что Вагнер периода «Кольца» или «Парсифаля» пишет вальсы Шопена; это представимо с трудом. Скрябин

же как раз в том и состоит, что, взявши отдельные струи романтической музыки, оторвавши их одну от другой, бесконечно усиливши и усложнивши, а часто чудовищно извративши и развративши каждую из них, дает ослепительный синтез Шопена, Листа и Вагнера.

Но и этого мало. Н. С. Жиляев отмечает еще одно, по его словам, крупное влияние на Скрябина, это — творчество Дебюсси. Когда Н. С. Жиляев мне об этом сказал, я принял это сообщение как само собою разумеющееся. Да, да, именно все это вместе, Вагнер и Дебюсси, Лист и Дебюсси. По словам Н. С. Жиляева, Скрябин сам сознавал свою зависимость от Дебюсси и сам давал характеристику его музыки как «умирающей чувственности».

Такова широта того музыкально-мистического опыта, который лежит в основании вышеизложенной философии Скрябина.

Скрябин, по словам Л. Л. Сабанеева, читал везде только себя. Неудивительно поэтому, что он зачитывался Шопенгауэром, Ницше, был дружен с С. Трубецким, увлекался Блаватской и в довершение всего был отъявленный солипсист и психологист. На основании оставшихся записей трудно судить о влиянии индийской философии на Скрябина, хотя и в литературе, и в устных суждениях о нем его друзей я находил частые указания на такое влияние, начавшееся еще с 1906 г. Правда, это влияние шло, как говорит Л. Л. Сабанеев, через английские прозаизмы и Блаватскую; кроме того, Б. Шлецер в отличие от Т. Шлецер довольно удачно иной раз напичкивал его современной западной философией. Все-таки и в такой, ослабленной форме индийское влияние указуемо не так легко, как прочие влияния.

Вот что случилось с романтизмом и идеализмом в творчестве Скрябина. Можно сказать, что существенное отличие его от романтической философии и музыки — это анархия разврата, захватывающая в свою бездну всю гамму настроений от будуара до вселенской Мистерии. Скрябин, как никто другой, показал всю сладость и какую-то тайную правду разврата. В этом смраде мазохизма, садизма, всякого рода изнасилований, в эротическом хаосе, где Скрябин берет мир как женщину и укусы змеи дарят ему неизъяснимое наслаждение,— во всей этой языческой мерзости, которая изгоняется только постом и молитвой, Скрябин обнаружил чисто религиозную стихию, и он, повторяю,

один из немногих гениев, которые дают возможность конкретно пережить язычество и его какую-то ничем не уничтожимую правду. Вот почему не прав был протоиерей В. П. Некрасов, который говорил 16 апреля 1915 года перед раскрытым гробом Скрябина в храме Св. Николы, что на Песках: «Помолимся же, да воспарит его светлый дух к Богу, Которому он служил своими художественными взлетами в надземную высь, и, как на крылах серафимских, нашими молитвами да вознесется его душа в царство вечной красоты и там, в небесной гармонии ангельских славословий, да найдет она полное удовлетворение своим земным не достигнутым вполне устремлениям, а с ним истинное для себя счастье и нескончаемую радость безмятежного покоя». Конечно, христианин молится за всех и за Скрябина будет молиться в особенности, и никакой христианин не решится сказать наперед, примет ли Бог его в «царство вечной красоты» или нет. Но и христианин и нехристианин должны ясно и отчетливо сказать, что Скрябин, конечно, не христианскому Богу служил своими художественными взлетами и его «небесная высь» была не та, куда уповают войти христиане. «Небесной гармонии» Скрябин не захочет, и «нескончаемая радость безмятежного покоя» есть как раз то самое, что наиболее чуждо и непонятно Скрябину. Христианину грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину — отвернуться от него, ибо молиться за него — тоже грешно. За сатанистов не молятся. Их анафематствуют.

Исторически — Скрябин есть наивысшее напряжение западноевропейской мысли и творчества и вместе — конец ее.

Москва. 1919—1921 гг.

О МИРООЩУЩЕНИИ ЭСХИЛА

1

МИРОСОЗЕРЦАНИЕ И МИРООЩУЩЕНИЕ [1]

Я предлагаю вниманию читателя одну из интереснейших проблем художественного мирочувствия греков. *Эсхил* — это одна из первых самых значительных глав истории античной поэтической души. Изучая эту главу, мы сразу переносимся in medias res [2*] греческого мировоззрения, представлявшего собою такую странную на первый взгляд смесь оптимизма и пессимизма. И на ней стоит остановиться подольше, чтобы приобрести точки зрения для дальнейшего познания сущности жизни античного мира. Настоящее маленькое исследование и имеет в виду попытаться осветить один из меньше всего разработанных вопросов, касающихся эсхиловского творчества,— этой наиболее интимной его стороны — его мироощущения и мирочувствия.

Я различаю: мироощущение (или мирочувствие) и миросозерцание. Я не имею в виду здесь *разницы предметов*, изображаемых художником и, значит, наиболее выделяемых им из мировой жизни. Равным образом, это не есть и различие в ясности или интенсивности того отношения к миру, в которое вступает художник, изображая его и живя им. Это разница в *степени* и *качестве* интуитивных моментов в восприятии окружающего. Мироощущение, как и всякое ощущение, интуитивно по преимуществу. Как я воспринимаю вот этот синий цвет, не требуя доказательств, что это именно синий цвет, так художник воспри-

[1] В основу положена редакция Вейля [1*] Цитаты согласованы с переводами: «Умоляющие» — Котелова (Пантеон Литературы. 1894, № 2), «Персы» — Аппельрота (М., 1888), «Семь против Фив» — Аппельрота (М., 1887), «Скованный Прометей» — Д. С. Мережковского (СПб., 1902), «Агамемнон» — С. И. Радцига (М., 1913). Греческий текст приводится в тех случаях, где важны выражения подлинника, напр. в особенно образной речи.

нимает мир как такую-то совокупность предметов, как такую-то вот цельность, не требуя и не давая никаких, кроме как интуитивных, доказательств для того, что мир есть именно цельность и что вот такая-то цельность. Здесь мы не доказываем, а указываем: смотрим и видим, в этом все доказательство. Мир, как предмет художнического восприятия, может быть очень сложным, но ощущение его, как ощущение, может быть очень простым. Свое особое мироощущение имеет каждый человек (не только художник), и это независимо от того, сознательно оно или нет и бледно ли оно или ярко. Художник тем и отличается от обыкновенных людей, что умеет об этом своем мироощущении рассказать в словах, в звуках, в красках. Кроме того, это мироощущение у него шире; оно может иметь объекты, неведомые простым людям. Мы изучаем этих художников, приобщаясь к создаваемому ими таинству узрения тех или других сторон жизни и мира, и через это изучаем их мироощущение.

Но жизни человеческой и мировой можно противопоставить не одну интуитивную способность прозрения, сливающую воедино наше *Я* и познаваемые предметы, т. е. способность по преимуществу синтезирующую. Можно подойти к познанию с орудием рассудочного, анализирующего, выводного, опосредствованного характера. Обыкновенно здесь очень мало поэзии и редки случаи какого-нибудь «ощущения», т. е. непосредственности. И это есть *миросозерцание*. Так, в «Критике чистого разума» Канта совершенно нет поэтических элементов и нет вообще никаких доказательств, кроме чисто рассудочных. В философии Платона и Владимира Соловьева очень много поэтических элементов. И вот у Канта — миросозерцание, у Платона и Соловьева — мироощущение, хотя и там, и здесь дух человеческий устремлен на один и тот же предмет, на мир в целом, и хотя, быть может, эти философы одно и то же считают в мире за существенное.

Наша задача — определить слагаемые той суммы, которую представляет собою мироощущение Эсхила. Согласно со сказанным выше, здесь мы должны учесть все то поэтическое, что вошло в это мироощущение, так как это поэтическое и превращает логически выведенное миросозерцание в непосредственно переживаемое, интуитивно данное мироощущение. Мы должны вскрыть и психологически осветить индивидуально-эсхиловские черты отношения

к миру как к целому и установить способы данности этого отношения в творчестве великого поэта.

Уже одна постановка такой задачи отводит один из ударов могущей возникнуть критики по отношению к нашей работе. Именно, неправилен и недостаточен будет упрек, что автор предлагаемой статьи рассказывает больше о своих чувствах к Эсхилу (и от него), чем о самом Эсхиле. Такие упреки очень часты, и не предвидеть их невозможно. На деле же раз вопрос касается поэзии, да еще такой интимной ее стороны, как художническое мироощущение, то, значит, и нечего отделываться от эстетического восприятия творчества художника. Вопрос не в том, говорить ли о своих чувствах, вызванных поэтом, или не говорить, а в том, как лучше говорить о них согласно замыслам поэта.

Но, поставивши такую задачу в общем виде, как мы должны формулировать ход ее решения? Из каких более частных вопросов она состоит?

Если бы мы изучали *миросозерцание* Эсхила, мы поступили бы приблизительно так: собрали бы отдельные его сентенции, посмотрели бы, как их выполняют изображаемые им люди, обобщили бы все это и получили бы искомую величину. Но другое дело изучить у художника его *мироощущение*. Сентенции здесь должны быть оставлены как раз на конец; они ведь плод обобщения из тех явлений, которые уже даны как объект мироощущения. Поэтому необходимо начинать именно с самого обыкновенного и элементарного и смотреть, что *здесь* ощутил художник как целое.

Первое, что зовет к себе художника,— это *человек, человеческая психология*. Исследование человеческой психологии у художника есть и отправной пункт критического к нему отношения. Художник может ограничиться *человеком*, ограничиться изображением людских страстей, чувств, поступков. И если это так, то мироощущение его сведется к ощущению общих устоев и законов человеческой жизни; жизнь человека будет иметь для него самостоятельную познавательную ценность, и он не будет изображать, напр., связь этого человека с мирами иными. Чаще бывает, что, изучая человеческую психологию, данную усилиями творческого духа художника, мы тем самым изучаем и связанность человека с космосом, с общей мировой жизнью, что и рисует уже более общие, чем человеческая

жизнь, предметы художнического мироощущения. И если это так, то наша обязанность — вскрыть и эти более сложные и более общие предметы, на которые обратил свое внимание художник.

Значит, 1) первая наша задача — это человеческая психология у Эсхила, изображение человеческих деяний, чувствований, мыслей и проч. Отсюда вытекает и 2) вторая: определение, насколько самостоятелен человек у Эсхила, не является ли он перстом, указующим на еще иное содержание мира, чем он сам. А это в свою очередь связывается с 3) третьей задачей: рассмотрением этих самых высших реальностей, зримых художником в его мироощущении.

Нелишне заметить, что многие наши мысли будут иметь, вероятно, приблизительную верность. Филологи, много потрудившиеся над внешними сторонами творчества Эсхила, как-то неохотно заглядывают в эту сокровенную глубину греческого трагика, чем и отодвигают в будущее окончательный эстетический и психологический приговор над Эсхилом. Все это побуждает нас не проходить и мимо общих *методологических взглядов* и больше преследовать неверное решение правильно поставленной задачи, чем верное решение неправильной задачи.

2
МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Признаемся: писать о человеческой психологии, об изображении душевных движений у Эсхила можно только при известной смелости, если принять во внимание отсутствие в научной литературе соответствующих подготовительных работ. Кроме того, обычная точка зрения на Эсхила как на драматурга в собственном смысле этого слова заставляет признаться, что и на солнце есть пятна. Изображение душевных движений, чувств, волевых процессов, характера — все это настолько слабо у великого Эсхила, что непривычному взору, пожалуй, так и не представится ничего любопытного у этого писателя, хоть образы его и были источником творческих вдохновений Гёте, Байрона, Шелли и бесчисленного множества других писателей. Мы не останемся на этой обычной точке зрения и увидим, как самое элементарное эстетическое ощущение заставит нас отказаться от взгляда на Эсхила как на драматурга. Но прежде

всего существенно важно условиться относительно методологических точек зрения, необходимых при изучении психологии по Эсхилу.

Словами «человеческая психология» мы обозначаем изучение и изображение как всего того, что делается в душе человека повседневно и ежечасно, так и того, что бывает очень редко, что необычно и требует для себя особых условий. То и другое объединяется тем, что в обоих случаях действует одна и та же душа, одна и та же личность. Поэтическое изображение этих личностей и должно бы стать первым предметом нашего анализа, если бы мы ставили себе задачей только рассмотрение человека у Эсхила. Так как наша задача — мироощущение Эсхила — гораздо шире и по существу совершенно неоднородна с изучением характера, то мы должны начать — согласно общему нашему плану — двигаться от менее общих объектов эсхиловского мироощущения — с самых элементарных процессов человеческой психики, изображенных Эсхилом, и с *них* отправиться в поиски интересующих нас точек зрения на мирочувствие художника. Такими наиболее простыми психическими актами можно считать *аффективные состояния души*, относительно которых условимся, что существенное в них — это 1) внезапное воздействие их на ход представлений, т. е. перерыв их, направление в другую сторону, ослабление их, усиление их и т. д., и 2) физиологическая окрашенность, как, напр., побледнение при страхе, сжимание кулаков при гневе, слезы при печали, и проч. Наиболее просты эти процессы главным образом потому, что они почти не предваряются какими-нибудь представлениями о смысле или просто о возможности их появления. Это упрощает характер их протекания и, с другой стороны, является показателем дальнейшего осложнения процессов. Сложнее будут т. н. *чувства*, в которых элементы представления могут быть очень ясными. Страх в смысле латинского ⟨horror⟩ — нечто очень близкое к чистому *аффекту*, в то время как ⟨formido⟩, обнимая более общий класс психических явлений, ближе к *чувству*; словами же ⟨metus, timor⟩ обозначается страх обдуманный, сознательный, это чувство уже с сильным интеллектуальным элементом. После 1) аффектов и 2) чувств мы можем перейти к анализу изображения у Эсхила 3) *волевых процессов*, где, конечно, также возможны градации от бессознательных, импульсивных актов до настоящих, нравственно обусловленных

поступков. Наконец, анализ психики, данный Эсхилом, надо завершить рассмотрением 4) *характеров* и психологической законченности и мотивирования через них поступков.

Не мешает заметить, что, говоря о «чувствах», «воле» и проч., мы вовсе не держимся старого взгляда о безусловном распадении психики на три «части»: ум, сердце и волю. Наоборот, избавиться от этой археологической привычки больше всего помогает именно анализ поэтических произведений. Современная психология не знает отдельного «ума», «сердца» и проч.; она знает психические процессы, в которых мышление, чувствование и произволение *слиты в единый поток сознания*. Психика не вещь, но процесс, не факт, но явление, и потому в ней нет никаких «частей», а есть только процессуальная качественность — в разных видах, тонах и скоростях, взаимодействующих, взаимопроникающих. Это нужно помнить исследователю для того, чтобы не очутиться в сфере абстракций при анализе данных переживаний. Говоря о воле, чувстве и проч., будем помнить, что это лишь удобная для изложения и вообще для науки абстракция, что на самом деле мы оперируем с гораздо более сложными объектами. Методологически это будет иметь те последствия, что, изучая у Эсхила, например, чувство страха, мы не станем делить логически это понятие или давать ему логическое определение (согласно эсхиловскому изображению); мы обязаны рассмотреть те места трагедии, где есть изображение чувства страха, посмотреть, при помощи каких средств и что именно вызывается в душе читателя от этого изображения, и произвести хотя бы приблизительный анализ всех *прочих* элементов, действующих у данного лица в эти минуты страха.

То же упоминание о непрерывности психического процесса важно помнить еще и в другом отношении. Эсхил прежде всего художник, поэт. Как таковой, он требует главным образом эстетического и психологического суда. Поэтому не считаться с нашим *общим* эсхиловски-эстетическим опытом при анализе частностей мы совершенно никак не можем. Всякая поэтическая или психологическая частность должна быть локализирована в нашем общем настроении и впечатлении от Эсхила. Ни на минуту нельзя забывать, что перед нами не кабинетный труженик, а священнодействующий поэт, не курс психологии и эстетики, а живое вдохновение художника. И то же самое чувство

страха, не связанное эстетически и вообще психологически с нашей общей настроительной ситуацией, есть не менее абстракция, чем и случай вышеупомянутого изолирования психических «частей».

Таковы главные соображения, которые мы должны попытаться выполнить, изучая находимый нами у Эсхила анализ человеческой психики. Разумеется, изображение душевных движений у Эсхила может и, конечно, должно служить темой отдельного исследования, тем более что здесь до сих пор, как сказано, еще много сырого материала. Но мы осмелимся посчитать этот вопрос в некоторых по крайней мере, и притом наиболее общих, пунктах решенным и для отдельного исследования оставим уже детали.

Чтобы наш основной тезис о человеческой психологии у Эсхила был вполне ясен и определен, необходимо коснуться вопроса о классификации *поэтических средств выражения душевных движений.*

Аландский, изучавший изображение душевных движений у Софокла, предложил следующую классификацию этих средств.

а) Более или менее полное и продолжительное *сосредоточение внимания* на предметах и событиях, раздражавших чувствительность данного лица. b) *Узость сознания* как следствие исключительного сосредоточения внимания на одном пункте. Чем сильнее чувство, тем более ограничивается круг представлений и мыслей, умещающихся в сознании; так что в моменты крайнего напряжения чувства это сужение сознания доходит до полного превращения или потери его (обмороки от сильной боли, радости, скорби). c) *Бессвязность мышления и воображения.* Под гнетом чувства внимание, останавливаясь на подробностях предметов и событий, прямо затронувших чувствительность, упускает [3*] из виду подробности промежуточные, связующие как безразличные для чувства; отсюда образам и мыслям, являющимся в уме при сильном раздражении, недостает непрерывности, целостности и ясного обозначения логических соотношений, свойственных спокойному мышлению. d) *Ослабление контроля* над содержанием ума в данный момент со стороны действительности и прошедшего опыта. Это ослабление выражается в той легкости, с какою человек, взволнованный чувством, принимает создания своего ума за действительность. Эта особенность, как увидим далее, объясняет некоторые из так называемых

риторических фигур, весьма обычных в патетической речи. е) Наконец, преобладание ассоциаций по сходству чувств, или *идеальность* мышления и воображения. Эта черта обнаруживается склонностью ума, находящегося под гнетом чувства, приписывать предметам и событиям свойства и размеры, соответствующие не их действительной природе, а той потребности, которая возбуждается чувством. Она есть следствие способности чувства внушать уму из всего содержания памяти преимущественно те данные, которые в свое время возбуждали это же чувство.

Мы отклоняемся от этой классификации по трем причинам.

Во-первых, рассматриваемая логически, она резко нарушает общеизвестное правило логического деления. Именно, она имеет уже тот недостаток, что в ней первый член совмещает в себе все прочие члены.

Во-вторых, эта классификация слишком механична и абстрактна, она упускает из виду живые настроительно-поэтические моменты, в постоянной текучести и взаимопроникновении которых только и даны все указанные эсхиловские приемы психологии. Упущена здесь именно та *музыкальность*, о которой, собственно говоря, только и надо бы говорить, ибо все прочее — лишь надстройка и поверхность.

В-третьих, Эсхил вообще слабее анализирует, чем Софокл, и проводить такую сравнительно сложную классификацию по всему Эсхилу, по-видимому, не всегда будет иметь заметные положительные результаты.

Мы примем другую классификацию. В исследовании «Рождение трагедии из духа музыки и плоти религии» мы наметили основные черты чисто психологической и эстетической классификации художественных категорий. С точки зрения этой классификации всякое указание на «сосредоточение внимания», «узость сознания» и проч. страдает неизбежной отвлеченностью, научностью; это все научные термины, строгие понятия, и место им в психологии как в *науке*, а не как в методе *выражения и выявления художественных индивидуальностей*. Однако настоящее исследование не занято характеристикой Эсхила по существу; это лишь провизорный анализ, расчищающий место для настоящей его характеристики. Поэтому категории оформления и актуальности не будут применяться нами в полной форме. Наша задача — изучить мироощущение Эсхи-

ла не столько с точки зрения его трагизма, сколько с точки зрения анти-трагизма. Нам важно выяснить все *не-трагическое* в творчестве Эсхила — с тем чтобы потом на этой расчищенной почве можно было построить более или менее полное и адекватное о нем представление. Поэтому все приемы, находимые Аландским у Софокла, равно как и те, которых, может быть, нет у Софокла и которые мы можем найти у Эсхила, все эти приемы, говорю я, мы будем отмечать чисто эмпирически, не априорно,— постольку т. е., поскольку они содержатся в пьесах Эсхила. И все эти приемы мы будем оценивать с точки зрения наших принципов оформления и личной актуальности, главным образом с точки зрения этой последней. Исследование это, таким образом, будет насквозь аналитично; желающий неизменно следовать за этим анализом уподобится архитектору, который исследует каждую незначительную часть здания, каждую дверь и каждую раму, чтобы судить, из какого материала построено здание в целом и по частям и каково качество этого материала, а отнюдь не уподобится он художнику, которого интересует стиль здания и его эстетика. Разумеется, по мере изучения здания у архитектора создается постепенно известное обобщенное представление об этом здании. Однако покамест применяет он свое обобщенное знание исключительно лишь к отдельным вещам, предметам и целым частям, из которых состоит все здание.

Основной тезис о человеческой психологии у Эсхила: *Эсхил менее всего драматург*, он по преимуществу лирик и эпик. *Душевные движения, как и вообще все, что изображает Эсхил, даны нам эпически и лирически, и в них очень мало драматизма.* Мы привыкли трагедии Эсхила считать драматическими произведениями, а гомеровские поэмы — эпическими, совершенно не учитывая того, что половина трагедий посвящена так называемым хорам, прерывающим драматическое действо и объективно — на сцене, и в настроении, а «Илиада» переполнена драматическими положениями вроде сцены Ахиллеса с Приамом (XXII песнь).

Скажут: но ведь у Эсхила же все-таки трагедии, трагическое здесь во всяком случае на первом месте. Совершенно верно. Но как мы установили в 1-м исследовании, надо отличать трагизм от драматизма. Драматизм и на сцене, и субъективно есть простая формальная данность

композиции известного рода, именно изображение при посредстве *действий*. И как простая форма драматизм произведения и настроения не предполагает обязательно каких-нибудь, напр. нравственных, предпосылок. Наоборот, трагизм не есть форма произведения; это есть известная нравственная настроенность, предполагающая сложные нравственные убеждения и волевую самодеятельность человека и в настроении проявляющаяся как «страх и сострадание». Независимо от того, верна или нет старая аристотелевская формулировка трагедии об этом «страхе и сострадании», ясно одно: трагизм есть нечто связанное с моральным сознанием; и к драматизму он относится как любое содержание к форме его данности (напр., словесной данности). Поэтому трагические настроения могут быть изображены эпически и лирически; драматическая форма не обязательна; таковы байроновские поэмы. И конечно, наоборот, драматически может быть изображено то, что ничего трагического не имеет; таковы многие комедии Островского.

Так вот, эсхиловские трагедии трагичны, но они очень и очень малодраматичны. Мы увидим, что в них часто элементы драматизма даны не столько как следствие сознательного художнического задания, сколько как необходимое слагаемое всякого художнического порыва. Мы ведь так и формулировали раньше три основных рода эстетического восприятия, чтобы уничтожить всякий намек на возможность абсолютной изолированности какого-нибудь из этих трех родов. Нет абсолютно лирического настроения, или абсолютно эпического, или абсолютно драматического. В каждом из них можно найти хоть малозаметные, но все же присутствующие элементы обоих других родов; и психологические границы, например, лиризма и эпичности никак не могут считаться неразмытыми и ярко очерченными; двигаясь от первого ко второй, мы наблюдаем постепенное убывание лирического волнения в пользу эпическому сну, и тут возможны тысячи переходных ступеней и оттенков.

Важность указания на преобладание у Эсхила лирических и эпических приемов над драматическими — огромна. Прежде всего это значит, что Эсхил *мало занят реальной, повседневной человеческой жизнью*; иначе сцену свою он употребил бы именно на драму, на столкновение реальных чувств, а не на лирику и эпос. Здесь мы термин «драма»

понимаем именно в общепринятом смысле реального или, лучше сказать, реалистического изображения столкновения страстей и чувств. С *такой*, реалистической, точки зрения у Эсхила почти сплошной эпос и лирика. Выяснивши эту эпичность и лиричность у Эсхила, мы поймем, что к Эсхилу надо подходить с совершенно иной точки зрения. Обычные рамки эпоса, лирики и драмы, хотя бы и «героического» эпоса и драмы, будучи применены к Эсхилу, дают слишком мало, чтобы считать Эсхила гением. Они обворовывают Эсхила. Проанализировавши мироощущение Эсхила в этих традиционных, я бы сказал, в не-трагических рамках эпоса, лирики и драмы, хотя и именуемых обыкновенно трагическими, и отвлеченно дойдя до логической, абстрактной формулировки *объектов* этого мироощущения, словом, произведя работу вышеупомянутого архитектора, мы почувствуем себя уже у порога подлинного восприятия Эсхила. Теперь же наш провизорный анализ Эсхила должен дать нам лишь реальную точку опоры для эстетических построений, выведенных нами в 1-м исследовании, и подтвердить необходимость их применения путем конкретного обнаружения недостаточности противоположных критериев и методов.

3

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА У ЭСХИЛА. ТРАГЕДИЯ «СЕМЬ ПРОТИВ ФИВ», 78—180. ПЕРЕБЕГАНИЕ И НЕУСТОЙЧИВОСТЬ СОЗНАНИЯ. КРАТКОСТЬ ФРАЗ И БЕССОЮЗИЕ. ОБЩИЙ МОЛИТВЕННЫЙ ТОН

Обратимся к фактическому подтверждению выставленного тезиса об Эсхиле.

Как поэт трагических настроений, Эсхил больше всего изображает чувства страха, печали и страдания — различных родов. Всмотримся, как Эсхил изображает *страх*.

Развернем одну из ранних трагедий — «Семь против Фив». Страх изображен здесь прежде всего в стихах 78—180. Что это такое? Бессвязные фразы, неправильно разбросанные междометия? Нет, это стройное изложение, последовательное, стильное, законченное. Три черты надо отметить здесь как типичные для Эсхила.

Во-первых, это есть так называемый *хор*. Страх испытывается не отдельным лицом, а *хором*, который, перестав быть одним лицом, не становится толпой, ибо он стройно

говорит правильные фразы и высказывает сентенции. Его можно, пожалуй, считать личностью, но это не сделает его дееспособным, т. е. драматичным, а только подчеркнет повествовательный и лирический тон его речей. Некоторым доказательством этого же самого может служить еще известное разделение хора на два полухора, напр., в конце трагедии «Семь против Фив», где одна половина хора идет за Антигоной, чтобы похоронить Полиника (1066 и сл.), а другая — за Исменой, чтобы похоронить Этеокла (1072 и сл.). Это разделение настолько же антипсихологично, как если бы вместо Гамлета с его жаждой мщения и бессилием появились бы два Гамлета, один только с жаждой мщения, а другой только со своим бессилием. Ясно, что суть хора не в действии, не в драматизме, а в том, что́ он повествует.

Во-вторых, хор 78—180 рассказывает о *своих* же чувствах, о *своих* переживаниях. Это тоже очень часто у Эсхила. И если этого одного недостаточно для того, чтобы признать эпико-лирический характер большей части эсхиловских трагедий, то третья черта этого хора значительно помогает этому признанию.

Именно, в-третьих, хор повествует не только о своих чувствах, но и о чувствах, *происходящих у него в данный момент*, в моменты высказывания о нем. Таким образом, хор в одно и то же время и чувствует, и рассказывает об этом чувстве.

Эти три черты, наблюдаемые в 78—180, обнаруживают то, что здесь очень легко поэту быть эпичным и что для драматического выявления хотя бы чувства страха нужен особый психологический уклон сознания у художника. И если последний занят не человеческой психикой, а чем-нибудь другим, то мы заранее можем ожидать отсутствие этих сложностей драматической техники.

Указанные три черты слишком общи, чтобы точно характеризовать психологическую ситуацию этого хора. Как ее формулировать по отношению к изучаемому нами чувству страха?

Эстетическое впечатление страха Эсхил производит здесь, во-первых, *заставляя сознание перебегать от одного предмета к другому без продолжительного хоть сколько-нибудь фиксирования их.* Этот прием безусловно удачен. Охваченные внезапным страхом, мы действительно кидаемся куда попало, и в сознании нередко полный хаос бы-

стро следующих один за другим образов. В приеме этом много драматизма, и соблюдение его рождает в душе нашей Диониса, как подвижность настроения и эмоциональную динамику. Соблюден ли на самом деле здесь у Эсхила этот драматизм, увидим ниже. Отметим только факт быстрого перебегания сознания у хора. Тут фиксируется и конное войско (80: ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας), и пыль, летящая до небес (81: αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖς'), и бряцание щитов (100: ἀκουετ' ἢ οὐκ ἀκουετ' ἀσπίδων κτύπον), и летящие камни (158: ἀκροβόλων ἐπάλξεων λιθὰς ἔρχεται). Обращаясь к богам, хор призывает сразу несколько богов, пересыпая это опять-таки образами, возбуждающими эмоциональность. И этот прием в принципе удачен. Кто жил в деревне, тот знает психологическую правду его, когда какая-нибудь баба, застигнутая внезапным страхом, призывает то Богородицу, то Николая Угодника, не думая, впрочем, ни о той, ни о другом и не переставая все же видеть перед собой окружающие предметы и называть их.

127—165:
Ты, о рожденная Зевсом, военная сила, Паллада,
Будь нам защитницей. Ты, Посейдон,
Царь морской, коней владыка,
Дай от трудов облегченье, о, дай облегченье.
Ты, Арей, спаси Кадмею,
Позаботься ты о ней.
И Киприда, о праматерь,
Помоги нам; из крови твоей
Мы родились и мольбами
Громко тебя призываем.
И ты, Ликей-владыка, ниспошли врагам
Стенания вместо победного крика.
Ты, дорогое рожденье Латоны,
Лук свой скорей приготовь.
Увы, близко к городу, слышу, гремят колесницы,
Гера-царица, помилуй.
Оси колес заскрипели,
Ветер от копий пошел...
Что-то будет? Что потерпит город наш?
Чем все кончит божество?
Увы, уже камни на башни летят.
О, дорогой Аполлон.
В воротах от медных щитов слышен шум.
Зевс, ниспошли ты сраженью конец
Священный, решающий все.
О, блаженная Онка-царица, помилуй,
Семивратный город защити.

Во-вторых, чувство страха изображено в разбираемом хоре краткостью фраз, в особенности в начале хора, и отсутствием таких союзов, которые бы устанавливали точную логическую связь между ними. Это видно уже из приведенного отрывка. Яснее — в начале хора.

78—107:
Великое, страшное горе пою.
Покинувши лагерь, стремятся войска.
Словно поток, это конное войско течет...
Вон уж и пыль поднялась к небесам,—
Хоть бессловесный, но истинный вестник.
Страх охватил мою душу. Оружие близко гремит.
Крик несется через долину, как поток,
Вытекающий из гор, неодолимый...
О, горе, о, горе, увы [1].
Боги, богини, спасите от близкой беды:
С криком чрез рвы устремился на город
блестящий народ.
Поможет ли кто из богов иль богинь?
Иль упасть мне пред ними с мольбой?
Блаженные, время пред вами склониться.
Что медлим мы, стеная громко?
Вы слышите иль нет щитов бряцанье?
Надевши плащ, с венком на голове,
Если не нынче, когда же мы будем молиться?
Шум я услышала: множество копий гремит.
Как со своей страной поступишь, о защитник
мой Арей?
Бог златошлемный, взгляни же, воззри на свой город,
Некогда сильно любимый.

К этому же порядку явлений — сравнительной краткости и подвижности речи — надо отнести еще и редкое употребление союзов. На 102 стиха этого хора наберется едва ли больше десятка логических союзов [2].

[1] ἰὼ ἰώ, 86.

[2] Для примера всмотримся ближе в начало хора. В ст. 78—107 нет ни одного гипотактического соединения, если не считать εἰ μὴ νῦν в ст. 102 — выражения, тоже почти не имеющего подлинного условного смысла, присущего союзу εἰ. Так как грамматические категории не всегда покрывают собою логические, то, всматриваясь в бессоюзие этих 30 стихов, мы найдем некоторые признаки отвлеченных связей,— однако они не имеют здесь настоящую логическую природу. Так, μεθεῖται στρατός (79) есть, по-видимому, одна из причин страха, выраженного в ст. 78: θρέομαι φοβερὰ μεγαλ' ἄχη; однако причинное отношение, кроющееся здесь, есть, собственно (как и в ст. 91—92: τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσαι θεῶν ἢ θεᾶν), не столько отношение повода и следствия, причины и результата, сколько простое всматривание и вслушивание в предметы, возбуждающие страх. Упомянутое μεθεῖται στρατός, равно как и прочие

В-третьих, страх изображен в этом хоре еще при помощи *общего молитвенного тона.* Это не простое повествование, но живая молитва с сильно эмоциональными восклицаниями и вопрошениями. И приподнятое молитвенное настроение, или, лучше сказать, молитвенный порыв, рисует известным образом чувство страха, вызвавшее этот порыв.

Мы отметили *три* главнейших способа, к которым прибегла художническая фантазия для изображения страха в ст. 78—180. Какую им дать квалификацию с точки зрения *общего* эстетического и психологического содержания? Драма это, лирика или эпос?

О первом способе — перебегании сознания — мы уже сказали, что в принципе он вполне драматичен. Выдержан ли здесь этот драматизм до конца? В лирическом восприятии мы должны отметить — в отличие от эпического — отсутствие повторений и ретардаций, придающих пьесе мерный и тем самым расхолаживающий (т. е. уничтожающий лирику) характер. Обращаясь к разбираемому хору, мы видим, что перед нами целых 100 стихов, и на протяжении всех этих 100 стихов хор испытывает чувство страха. Этого одного достаточно, чтобы отказать такому чувству страха в драматической настроенности. Бессоюзные, короткие фразы тянутся на протяжении нескольких минут, потому что нельзя же такой громадный монолог произнести хору одним духом. И раз это так, то понятно, почему

образы в 79—85, есть не просто образы, но образы довольно сильной личной актуальности и эмоциональной насыщенности, так что уже в них содержится φοβερὰ μεγάλ' ἄχη, о котором говорится в ст. 78. Далее, слаба в смысле логического противоположения антитеза в ст. 99: τὶ μέλλομεν ἀγάστονα; ибо такими ἀγάστονοι фиванки являются на протяжении всего этого хора. Понятия μελλεῖν (99), как и ἀκούειν (100) и проч. (101, 102, 103 и мн. др.), указывают на действия уже в рамках этого хора, который именно ἀγάστονος.

Несомненно, такое же отсутствие строгой логической последовательности мы должны находить и в ст. 94—95, где δῆ как будто должно бы указывать на результат, равно как и в ст. 103, где πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός должно бы быть причиной κτύπον δέδορκα. Среди общего бессоюзия, которым отличается хор, теряет свой характер вывода и союз γαρ в ст. 141, служащий здесь даже не для пояснения предыдущего, а просто лишь более интенсивно фиксирующий представление о Киприде, которая γένους προμάτωρ (140), равно как и τοι в ст. 179. Наибольшим логическим смыслом и обдуманностью отличаются лишь сравнения и олицетворения (82, 84—85, 114—115), указывающие уже на несомненную работу мысли. Уступительное ἄναυδος (82) тонет в общем трепетно-молитвенном тоне.

первоначальное драматическое зерно этого способа изображения страха теряет постепенно, по мере развития дальнейших мыслей хора свой драматизм и превращается или в эпическое повествование с лирически окрашенными образами и мыслями, или же в музыку, довлеющую себе и мало имеющую общего с традиционными рамками драмы и «трагедии».

Но если первый и второй из употребленных Эсхилом способов изображения страха в нашем хоре по настроению суть драматического порядка, то третий и по самой сущности своей чрезвычайно далек от какого-нибудь намека на драматизм. Молитва, прошение может касаться таких предметов, изображение которых лучше всего дается драматургам; но самая-то молитва не может, оставаясь молитвой, драматически выявить настроения молящегося. Орган в церквах западных вероисповеданий как раз является по преимуществу выразителем мистически-просветленных и созерцательно-эпических настроений. Созерцательны и большинство православных песнопений, что в особенности становится ясным, когда слышишь их не в храме, где ничего другого, кроме богослужения, не бывает, а где-нибудь со сцены, напр. во время духовного концерта или, лучше, во время оперы с номерами церковного характера [1]. Здесь, в театре, и есть возможность наглядно сравнить созерцательно церковное и несозерцательно светское настроение исполняемых музыкальных произведений. Придает эпичность нашим молитвам и частое окончание их: «Яко Твое есть царство, и сила, и слава...» Обращаясь к Эсхилу, мы находим в стихах 78—180, и в особенности в ст. 166—180, обычный молитвенный тон, лирический в основе, но умеренный эпической правильностью.

Разумеется, и тут есть некоторый драматизм. Его мы отметили выше. Но с другой стороны, надо отметить еще некоторые не упомянутые выше эпически расхолаживающие элементы, которые и возмещают собою отмеченные драматические остатки. В ст. 82 дана логическая квалификация образу пыли, поднимающейся к небесам.

81—82:
Вон, уж и пыль поднялась к небесам,—
Хоть бессловесный, но истинный вестник.

[1] Напр., раскольники в «Хованщине» Мусоргского или квартет «Боже, люби царя» из «Жизни за царя» Глинки.

Если сознание имеет возможность во время переживаемого им страха прибегать к сравнениям, то ясно, что оно не целиком испытывает страх, что страх наличен здесь постольку, поскольку он нужен рассказчику для рассказа. Или же, повторяю, это музыка, сама себе довлеющая.

Сюда относятся и следующие подобные же факты. В ст. 84—85 крик воинов сравнивается с неодолимым потоком, вытекающим из гор. В ст. 114—115 войско сравнено с волною, которую поднимает дыхание Арея. В ст. 127 ὦ Διογενὲς φυλόμαχον κράτος — витиеватое для непосредственного испуга и страха обращение к Палладе. В ст. 165 — синекдоха «семивратный» (ἑπτάπολον ἕδος ἐπιρρύου).

Вывод, к которому надо прийти после анализа изображения страха в ст. 78—180, может быть формулирован так. *Эсхил не занят чувством драматически. Другими словами, его не интересуют здесь действия, действенность, дееспособность человеческой души. Или: его не интересует здесь человек, который испытывает страх, но самый этот страх, как какая-то направленность чего-то на что-то,* как довлеющая себе музыка бытия, как живущая сама собою своеобразная процессуальная качественность бытия [1].

Уже здесь, в этой мало определенной формулировке, какую можно вывести из Sept. 78—180, кроется намек на какие-то особые объекты эсхиловского мироощущения, более сложные и общие, чем человек и его жизнь. Мы должны всмотреться в эти объекты.

4

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА И УЖАСА. «СЕМЬ», 803—1004. ЛИРИЧЕСКАЯ ОРАТОРИЯ И МУЗЫКА СТРАХА

Чувство страха в Sept. 78—180 благодаря особенностям его выявления почти неотделимо от молитвы. Поэт не мог изображать страх только как страх, ибо таков

[1] Прибавим к этому еще и то, что Эсхил часто употребляет в этом хоре междометия (ἰὼ ἰὼ 86, 166, 167, 174, φεῦ φεῦ 135, ἐὴ ἐή 151, 158), по самой своей природе указывающие на музыкальность. Сюда же надо отнести и повторения, совершенно аналогичные повторениям музыкальных фраз в музыке (ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν 106, ἐπίλουσιν φόρων, ἐπίλουσιν δίδου 134, 166—167, κλύετε παρθένον κλύετε πανδίκως 171, μέλεσθε, μελόμενοι в начале стихов 177 и 178). О метрике и просодии должна речь идти отдельно.

Эсхил. Другое место в «Семи», важное для изучения того, как Эсхил изображает страх, именно 803—1004, являет несколько иное психологическое содержание страха. Здесь первоначальный страх скоро превращается в ламентацию, в жалобные мотивы, и в результате в настроении нашем не остается никакого впечатления реального, обыденного страха.

Два брата-царя, Этеокл и Полиник, в поединке убили друг друга. Вестник сообщает об этом хору. Вот эта сцена (особая расстановка стихов в редакции Вейля ничего существенно не меняет).

803—811:
Хор. А что там нового для города случилось?
Вестник. Спасен наш город, царственные же братья...
Хор. Кто? Что сказал ты? Страх мутит рассудок.
Вестник. Спокойно выслушай: Эдипа дети...
Хор. Увы, их нет? Я горе предсказала.
Вестник. Да, верно, в прах повержены они.
Хор. Сошли туда. Скажи, хоть горько мне.
Вестник. Они друг друга насмерть поразили.
Хор. Так брата брат родной рукой убил?
Вестник. И кровь пила земля от их убийства.
Хор. Так участь общая была обоим?

В этом вступлении есть черты, делающие сцену несколько холодноватой, если к ней относиться как к сцене, реально изображающей реальные чувства человека [1].

Но это только вступление. Если бы мы захотели формулировать эмоциональное последование этого места 803—1004, то ст. 803—811 были бы первым, что создает, так сказать, тему страха: кровавый поединок двух братьев. Вслед за этим после слов Вестника, стройных, рассудительных и логически подводящих итоги ужасному происшествию (812—821), начинается в торжественном и спокойно-объяснительном тоне повествование хора о причинах гибели двух братьев. От драматического выявления чувств хора уже нет почти никаких остатков. Никакой борьбы, ни-

[1] Так, после сообщения об ужасной трагедии убийства (по расстановке Вейля) или в близком предчувствии ее (обыкновенная расстановка) у хора довольно спокойное самонаблюдение: παραφρονῶ φόβῳ λόγου (806), хор сам как бы считает эту трагедию вполне закономерной и своим вопросом ἐκεῖθι κεῖσθον (810) обнаруживает спокойное ожидание ее, причем опять непонятное в таком страшном несчастье сопоставление тяжести известия и необходимости выслушать его βαρέα δ' οὖν ὅμως φράσον (810).

какого действия, есть рассказ, который спокоен почти до прозаичности. И лирическое вопрошение,

825—828:
Веселиться ли мне, ликовать ли теперь,
Что наш город спасен от ужасной беды,
Иль оплакать мне бедных, злосчастных вождей? —

не вызывает никакого намека на действительное столкновение чувств в душе хора. Это риторический вопрос все для того же более ясного повествования. Содействуют эпичности еще и эпические образы.

852—860:
Милые, с плачем согласно руками себя поражайте,
В голову бейте себя в знак печали своей:
Их чрез реку Ахеронт переправит челнок,
Полный рыданий и слез,
Мрачный, не знающий света и солнца лучей;
Он в тот неведомый, всех принимающий край привезет их.

Эти эмоциональные образы имеют, разумеется, как таковые свое настроение, но здесь не отведено никакого действия рукам, кроме как бить в знак печали в голову; здесь Ахеронт переправляет челнок, уже полный рыданий и слез, уже с людьми, окончившими свое земное поприще, свое *действие*. Характерно и то, что здесь (822—860) мысли закругленно приходят к концу, показывая, что всякое человеческое усилие окончено, что пора подвести ему итог. Начинал, таким образом, хор с переживания страха; потом подвел предметы, вызвавшие страх, под общий закон и предопределение и закончил тем, что дал картинку, эпически и лирически завершающую всю жизненную драму, происшедшую между братьями-царями. Такие перемены произошли с чувством страха.

В этой метаморфозе надо особенно отметить мысль о предопределении, логически завершающую чувство страха. О предопределении как объекте эсхиловского мироощущения мы скажем ниже, но и здесь, где мы изучаем изображение Эсхилом страха, надо отметить его как нездешний исток изображаемого чувства.

832—845:
О, свершилося проклятье над Эдиповой семьей:
Хлад несчастий поражает сердце бедное мое...
Песнь надгробную составив, я оплакиваю тех,
Кто на поле бранной сечи, истекая кровью, пал.
Этот бой родных двух братьев только горе предвещал.

Да, отцовское проклятье совершилося теперь;
Ведь прогневал Аполлона недоверьем старый Лай...
Все в заботе: предсказанья испо̀лняются всегда.
О, несчастные, ужасно поступили вы с собой.
Вот на деле, а не в слове горе страшное пришло...

Но еще характернее то, что остальная часть отмеченных нами стихов, именно 861—1004, представляет собою совершенно новый этап в эмоциональном последовании всей этой части трагедии, хотя и не понятна вне логической связи с предыдущими стихами. Именно, после окончания и закругления первоначальной темы страха (822—860) следует эмоциональный перерыв, в котором говорится, что вот идут Антигона и Исмена оплакивать братьев и что надо, пока они придут, начать плач по убитым (861—868). Здесь как бы сам себе хор дает задачу устроить плач, и мы нечувствительно тем самым оказываемся подготовленными к восприятию этого плача как чего-то самостоятельного, имеющего с предыдущим только логическую, но не эмоциональную связь. И вот начинается знаменитый плач, в который потом вступают и Антигона с Исменой. В нем повторяется по многу раз мысль о том, что оба царя погибли, ибо таково определение рока. И еще ярче по своей эпичности и симметрии, или симметрическ ой и правильно-ритмической лирике, та часть, где в плач вступают Антигона и Исмена.

961—1004:
Антигона. Сраженный, ты сразил.
Исмена. И умер ты, убив.
Антигона. Копьем ты убил.
Исмена. От копья ты погиб.
Антигона. Несчастный!
Исмена. Страдалец!
Антигона. Убитый лежишь.
Исмена. Но и сам ты убил.
Антигона. Рыдание, раздайся!
Исмена. И лейтеся, слезы!
Антигона. О горе!
Исмена. Увы!
Антигона. От плача в волненье душа.
Исмена. И сердце трепещет в груди.
Антигона. Увы, увы, несчастный ты!
Исмена. А также ты, о бедный мой!
Антигона. От брата погиб.
Исмена. И брата убил.
Антигона. Как жалко тебя!
Исмена. И мне тебя жаль!

Антигона. Рыдая, стоим мы в печали.
Исмена. Мы, сестры, близ братьев убитых.
Антигона. Два дела свершилось.
Исмена. Две скорби у нас.
Хор. О тяжелая, ужасная судьба,
О Эринния Эдипа,
Как велика твоя сила!
Антигона. О горе!
Исмена. Увы!
Антигона. Ужасное горе у нас.
Исмена. Он гибель нашел, воротясь.
Антигона. Хоть он убил, но нет его.
Исмена. Он потерял, вернувшись, жизнь.
Антигона. Да, так, потерял.
Исмена. А брата убил.
Антигона. Злосчастнейший род!
Исмена. Великая скорбь!
Антигона. Ужасное горе о братьях!
Исмена. Я плачу от скорби великой.
Антигона. Ужасно видеть.
Исмена. Ужасно сказать.
Хор. О тяжелая, ужасная судьба,
О Эринния Эдипа,
Как велика твоя сила!
Антигона. Ее ты силы испытал.
Исмена. И ты ее тогда ж узнал.
Антигона. Когда ты к городу пришел.
Исмена. И с ним сошелся в грозный бой.
Антигона. Увы, о горе!
Исмена. Увы, беда!
Антигона. И домам, и земле.
Исмена. И нам то же грозит.
Антигона. О, владыка бед плачевных!
Исмена. Увы, из всех людей ты самый жалкий!
Антигона. О, не твердые в несчастьях!
Исмена. Увы, увы, где мы положим их?
Антигона. Где лежать царям прилично.
Исмена. Ты, горе, с отцом нашим вместе родилось.
Хор. О, гордые, рода губители Керы,
Эринния, племя Эдипа
Погубите тем вы вконец.

Не знаю, какое действие произвела бы эта лирическая ламентация со сцены. Надо ведь представить себе двух актрис, которые в течение 8—10 минут стоят одна против другой и взаимно перефразируют произносимые слова: «увы» — «увы», «ужасно видеть» — «ужасно сказать», «великая скорбь» — «великое горе». В настоящей драме это было бы, пожалуй, только передразниванием одним другого. Но это не драма. Это — плач-ламентация, отделенная от предыдущего сознательным решением заняться

слезами и воплями. Недаром хор боится своей неискренности и наивно заявляет,

872—873:
Горько я плачу, и нет
В моем плаче и горе притворства.

Нет, пусть хор не боится. Мы верим его искренности, ибо он не живая действующая личность, а повествующий автомат, музыкальный инструмент, рождающий чудную музыку; он рассказывает или издает звуки, аккорды, мелодию, гармонию. В этом и вся его роль. Искренность же его не есть искренность действующего и чувствующего человека, а только — простая открытость и ясность его слов для нашего понимания независимо от смысла этих слов.

Эсхил создает здесь настроение не прямой данностью эмоциональности, а только эпическим и лирическим сгущением раз заданной темы: поединок братьев. А это и выражается объективно в повторении, продолжительности, логической законченности и симметрии рассказов. Такие особенности разбираемой пьесы имеют существенно разное значение в зависимости от того, будем ли мы говорить о *нашем настроении*, вызванном этой пьесой, или будем иметь в виду значение этих приемов для *художнических заданий* самого Эсхила.

Говоря о настроении читателя, мы должны констатировать несколько периодов общего темпа. Сначала мы еще можем думать, что перед нами живые Антигона и Исмена. Но когда мы видим, что одна повторяет слова другой и перефразирует их в определенном направлении, то приходится убедиться, что сознание у одной сестры занято вовсе не горем, не страданием, а слушанием другой сестры для переиначивания слов этой последней. Оттого представление о драматической живости сестер, и без того ничтожное, расплывается; мы теряем уже и эпическую настроенность, которая может промелькнуть в нас вследствие очевидной мерности построения, и только следим, как это одна сестра повторяет другую. Такому эмоциональному обеднению нашего восприятия способствует еще и необычайная *продолжительность экспозиции* плача. Наконец, неодолимо мешают драматизму и живой лиричности еще и постоянные нравственные сентенции о предопределении братьев на смерть, а также и симметрия самого плача. Стихи 975—977 и 986—988 совершенно тождественны.

Это какой-то припев вроде нашего «Радуйся, Невеста Неневестная» в акафисте Божьей Матери. И тут ровно такая же драма, как и в акафисте.

Но иначе мы должны квалифицировать разбираемый хор в его значении для эсхиловского художества. Если в нашей душе создается некоторое эмоциональное обеднение при чтении этого хора, то это далеко еще не значит, что подобное же явление было и у художника в моменты создавания хора и воспоминания о нем. Относительная простота хора в эмоциональном отношении является для Эсхила, по-видимому, следствием того, что он менее всего занят какой-нибудь сложной, например драматической, композицией этого страха или этого [4*] любого чувства. Выявить его драматически — значило бы точно показать его психологическое оправдание в связи с прочими элементами, осложняющими данное чувство как своим предварением его, так и сопутствием. Но тогда осталось бы мало пространства и времени художнику для выявления прочих объектов его мирочувствия, а Эсхил человеком-то как раз занят мало. Для него важно нечто другое. И, давая нам этот плач, расхолаживающий нас (если смотреть на него как на часть *драмы*), Эсхил, вероятно, пылал совершенно особым настроением, чем этот плач,— настроением в связи с более сложными объектами, чем человеческая душа. Каковы эти объекты — анализ чувства страха, изображенного здесь, ясно не дает. Но что страх этот соединен с ужасными мировыми тайнами, с каким-то предопределением — это ясно.

5

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА И УЖАСА. «ПЕРСЫ», 1—154. ОБРАЗНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРИЕМЕ И ВНЕ-ОБРАЗНОСТЬ. ТРАГИЧЕСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ НАСЫЩЕННОСТЬ «ЭПИЧЕСКИХ» ОБРАЗОВ

Уже в указанных местах трагедии «Семь против Фив» можно было видеть, как мало драматических и реально-сценических оттенков содержится в эсхиловском анализе страха как страха. Почти можно сказать, что он оперирует с чувством страха как с чем-то сценически абсолютно простым и с обычной «драматической» точки зрения совершенно однородным, не вдаваясь в поэтический и психологический его анализ как чувства, находящегося в колли-

зии с другими чувствами. Все, осложняющее этот страх, есть у него уже не-страх. Ярким подтверждением этого же самого является хор 1—154 из другой трагедии Эсхила, «Персы».

Всмотримся в этот хор.

По характеру идейного последования и по общему течению образов этот хор, может показаться, есть эпический отрывок по поводу персидских войн. Об этом на первый взгляд свидетельствует прежде всего обилие эпических образов. Но сейчас мы увидим, как образность, по существу эпическая, может быть носителем далеко не-эпических содержаний.

Определяя выше три основных рода эстетического восприятия, мы почти вовсе не касались понятия *образности*, играющего в искусстве столь существенную роль. Сделано было так потому, чтобы избегнуть подводных камней общераспространенного определения поэзии *как мышления образами*. В общем верно, что поэзия есть мышление образами. Но при таком утверждении без подробных психологических оговорок нельзя остаться уже потому, что тогда всякое поэтическое произведение нужно было бы считать эпическим, ибо эпос определяют тоже как царство образов. Кроме того, поэтами пришлось бы считать поголовно всех зоологов и ботаников, потому что они тоже в своих книгах мыслят большею частью образами, и притом, как приличествует науке, часто очень точными образами. Самое же главное, такой формулировке препятствует неопределенность самого понятия «образ». Всякий образ как таковой, т. е. как образ чего-то, есть всегда нечто большее, чем простое воспроизведение предметов; он есть еще и *знание* о том, что это вот такой-то предмет. При дальнейшем исследовании оказывается, что ощущение, как источник представления, имеет гораздо меньшее значение, чем это *знание*, осмысливающее данное ощущение. И потому для поэзии существенно не то, что она содержит в себе образы (образами, и, наверное, только ими одними, мыслит и животное), а то, что эти образы, как знаки предметов, имеют свое особое значение, что с ними мы соединяем особое знание о предмете. И в этом различном характере направленности нашего сознания в образе на предмет и надо искать отличие поэзии от прозы.

Три рода эстетического восприятия есть, таким образом, три рода эстетической направленности на предмет.

Эпическая направленность, которая психологически является большею частью показателем «аполлинийского» сна, этим самым фиксирует больше всего внешнюю сторону вещей, ту блестящую видимость, которая своей симметрией и мерой закрывает *тайны* бытия, быть может и не являющие такой же симметрии и меры. Прозрение в эти сокровенные тайны нельзя приравнять всецело аполлинийскому сну. Может быть, в конце концов наше проникновение в жизнь и завершится поклонением Аполлону, богу главным образом симметрического единства и индивидуума. Но тогда уже самый перелом нашего познавательного пути в сторону от видимости потребует хотя и временного, но все же дионисийски-экстатического выхождения за границы цельности и симметрии.

С этим можно и не связывать метафизического смысла, как это внутренно делаем мы. Скептики могут быть спокойными, будучи уверенными, что мы не выходим в этой работе за пределы психологии. Тем более, предыдущие пояснения о поэтическом образе имеют целью только более точно характеризовать настроение хора 1—154.

Читая этот хор поверхностно, а в особенности стихи 1—65, можно подумать, что это только эпический отрывок. Перечисление персидских вождей, ушедших на войну, сильно напоминает по настроению известный гомеровский «Каталог кораблей». Но дело-то, оказывается, вовсе не в простом созерцании, вовсе не в аполлинийских грезах художника. Прочтем ст. 93—108:

Кто ж коварного обмана божества мог избежать
И ногою быстрой скоро от него воспрянуть вновь?
Ведь, сперва лаская, Ата смертных в сети завлекает,
Из которых человеку нет возможности бежать.

Ведь всесильная издревле Мира Персам повелела
Весть убийственные войны, и сражаться на конях,
И, в страну врагов вторгаясь, разрушать их города.

114—118:
Страх поэтому терзает
Сердце скорбное мое;
Горе, если город Сузы
Весть ужасную узнает,
Гибель войска своего.

Когда мы доходим до этого места, становится ясным то настроение, каким проникнуты все многочисленные

«эпические» образы этого хора. Образы эти, за известным исключением, по внешнепсихологическому строению своей фактуры эпичны. Но мы чувствуем, что образы эти — только покрывало для каких-то тайн, которые не даны в созерцании этих образов, если брать их голыми; под ними кроется что-то вызывающее у бедных персидских старцев ужас и страх.

Мы говорили выше о поэтической направленности сознания на предмет. Можно сказать, что образы, данные в 1—154, суть образы с особенным направлением художнического (и, значит, нашего) сознания: именно, здесь фиксируются не просто предметы, которые закреплены в этих образах, а нечто другое, более сложное и, как оказывается, более ужасное.

Вот эти образы. В ст. 1—48 — прямо поименное перечисление вождей персидского войска с некоторыми замечаниями. Как сказано, это производит эпическое настроение. Эпично, т. е. чисто внешне, изображается, далее, горе персов, оставшихся дома.

61—64:
И вся Азия плачет о детях своих,
Изнывает в тоске, а родители их
И их жены считают идущие дни,
Ужасаясь, как тянется время.

Изнывать в тоске (61—62), считать дни (64—65) — это только внешний покров. То же и в приведенных выше ст. 114—118, а также и в следующих стихах,

119—124:
И Киссиян город крепкий
Тоже будет горевать;
Горе, если, вопль и стоны
Испуская, станут жены
На себе одежды рвать.

134—139:
Все ложа смочились от слез,
И в горькой тоске по мужьям
Все жены остались одни,
Мужей отпустив от себя,
Воителей яростных в битве.

И здесь — терзать сердце (115), испускать вопли (116, 119—120), рвать одежды (121—124), омочать слезами ложе (134); такое изображение внешней стороны душевных движений свойственно преимущественно эпосу.

Эпично, далее, изображено персидское воинство. Кроме вышеупомянутого перечисления вождей встречаем следующие образы,

81—86:
Со взором страшного дракона, с страшным пламенем в очах [1],
С сильным войском и судами, в колеснице мчась Сирийской,
Он ведет стрелка Арея на копейщиков лихих.

109—113:
На священную морскую гладь, волнуемую ветром,
Без боязни научились Персы храбрые взирать,
На мосты свои надеясь и на быстрые суда.

125—132:
Весь конный и пеший народ,
Как пчелы, собравшися в рой,
Стремится с вождем своим в бой,
По мосту пройдя чрез пролив,
Связав оба берега моря.

Это все эпические средства изображения.

Резюмируя все сказанное о хоре 1—154, мы должны констатировать, что взору художника во все моменты создания этого хора предносилось чувство страха, а может быть, даже ужаса. Но это какой-то особенный страх. Тут вплетены какие-то особые мысли о нездешних источниках этого страха. И изображен он не просто как страх, а совершенно необычно. По виду здесь спокойные эпические образы, а вовсе не ужасы. Тем страшнее, однако, этот ужас, имеющий такую спокойно «аполлинийскую» оболочку.

И еще один вывод: значит, ударение здесь лежит не на психологии страха, а на тайных и вредоносных объектах, вызвавших его.

Таковы выводы из психологии страха, наполняющего этот хор. В 78—180 мы нашли чувство страха изображенным не в целях изучения человека, а скорее для выявления этого самого страха как известной музыки. Здесь еще неясно было значение субъекта, переживающего этот страх, и объекта, вызывающего его. В Sept. 803—1004 мы уже точно опознали неотмирные истоки страха и интерес Эсхила к этой неотмирности, который вытекал у него из пренебрежения к драматической и чисто человеческой компози-

[1] По-гречески выразительнее,
81—82:
κυανοῦν δ' ὄμμασι λεύσσον
φονίου δέργμα δράκοντος.

ции чувства. Наконец, в 1—154 мы узнаем, как этот дионисийский страх, или ужас, неумолимо дымится в светлом царстве аполлинийских образов и посягает на полное небрежение к повседневной личности как таковой и, значит, к переживаемым ею чувствам. Это можно было отметить и в Sept. 803—1004, но мы предпочли сконцентрироваться на более удобном в этом отношении хоре 1—154. Отныне Эсхил для нас уже не есть живописатель *повседневно человеческого*, пространственно-временного, и обобщить это утверждение — будет нашей дальнейшей задачей.

6

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА И УЖАСА. «СЕМЬ», 287—368, 720—791. НЕ-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОБЪЕКТЫ СТРАХА И УЖАСА

Полученная нами точка зрения при анализе хора Pers. 1—154 дает возможность более ясно в психологическом смысле осветить два хора из «Семи против Фив», оставшиеся у нас без упоминания, именно 287—368 и 720—791.

Эти два хора представляют собою противоположность по имеющимся в них образам. Первый хор — торжество аполлинийского начала. Поэт здесь в царстве образов. Иногда эти образы скудны, так как часто представляют собою не живописание предмета, а простое его называние (это возможно и в высокопоэтической речи, так как мы уже говорили, что дело не в образе как картине ощущения, а — в смысле его). Но и эти скудные образы все же так или иначе констатируют по преимуществу *внешнюю сторону* вещей, ту, которая легче всего повинуется аполлинийской мере и сознательности. Совсем другое дело второй хор, речь в нем совершенно лишена образности, а идет повествование о страшном проклятии, тяготеющем над царским домом. И тут почти совсем не слышно эпического умиротворения этого леденящего дионисийского диссонанса.

Зная о том, что эпический сон для Эсхила только покров чего-то другого, мы должны так характеризовать настроительную суть этих двух хоров. В первом, 287—368, в фиксируемых образах взор Эсхила устремлен опять все в ту же мистическую глубь мироздания, хотя и кажется, что он все еще среди этой симметрии, понятной, стройной и единой. С другой стороны, в хоре 720—791 Эсхил не только занят высшими прозрениями, но он, вероятно, фиксирует и мерный аполлинийский покров раскрываемой им дио-

нисийски бесформенной множественности. И тот и другой хор, следовательно, в основе занят особым, нездешним миром, в котором и ищутся корни нашей земной жизни.

Очень трудно иллюстрировать это отдельными выписками из разбираемых хоров. Необходимо обратиться к самому Эсхилу и перечесть эти места целиком. Только пережив эти эсхиловские настроения непосредственно, можно уразуметь простой смысл наших пространных замечаний; нам же по необходимости (а именно для ясности) приходится логически расчленять и вообще логически рассказывать то, что по сути нерасчленимо и прозаически неописуемо.

Можно отметить для иллюстрации образности хора 287—368 следующее. Из 81 стиха, приходящихся на этот хор, приблизительно 35 заняты эмоциональными образами, просто образами и называниями чувств (287—300, 340—355, 357—362); кроме того, 20 стихов (301—320) заняты торжественной молитвой, которая тоже в основе эпична. Весь хор проникнут чувством страха, которое, согласно вышесказанному, мы уже не осмелимся квалифицировать как обыкновенное человеческое. Два обстоятельства заставляют дать этому характеристику, предложенную выше.

Здесь, во-первых, нет живой внешнесценической драматичности. Уже мало того, что это хор, а не отдельный человек и не толпа, что он говорит сам о себе, и притом о настоящем своем моменте, мало этого. Он употребляет, например, такие сравнения,

290—294:
Словно робкий дикий голубь
Драконов испугался,
К птенцам его ползущих.

326—329:
Женщин ведь в плен уведут,
Увы, и молодых, и старых,
Словно коней, оборвавши
Волосы их и одежды.

351:
Бегство рядом с грабежом идут, как братья [1].

Эти сравнения свидетельствуют о полном покое реального сознания, ибо в страхе бывает не до сравнений. Тут

[1] ἁρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονες.

же и обычная молитва, поражающая своей спокойной торжественностью, с эпитетами богов (310, 312), с метафорами (311), с риторическими вопросами (304—306). Наконец, не способствует драматичности и сравнительно редкое употребление *драматически эмоциональных* образов. Таких, кажется, только три места.

298—300:
Острые камни бросают
В граждан они осажденных,
Запертых в городе этом.

340—344:
Тут убивают и гонят,
Пламя повсюду пылает,
И копотью покрыт весь город.
Яростный дышит Арей, укротитель
Людей, святыни осквернитель.

348—350:
Вопли детей раздаются,
Крики младенцев грудных;
Кровь их рекою течет.

Обыкновенный же здесь прием изображения горя и страданий — это *называние*,

345—358:
Страшные крики
В городе слышны,
Около ж словно облава.
В битве один поражает другого;
Вопли детей раздаются,
Крики младенцев грудных;
Кровь их рекою течет.
Бегство рядом с грабежом идут, как братья;
Хищник к хищнику бежит,
Кто ни с чем, бежит к такому ж,
Соучастника ища,
Чтоб с собою поболее взять:
Заключить что ж из этого можно?

Сказать: «слышатся страшные крики», «один поражает другого», «один бежит к другому для соучастия» — это значит не изобразить чувства, а назвать их. Эсхил и вообще часто прибегает к этому приему. Последний же стих из этого отрывка есть даже нечто вроде риторического вопроса.

Во-вторых, если этот хор принять за живописание страха или какого-нибудь другого чувства и не видеть за этими

многочисленными и разнохарактерными образами запредельной и таинственной подпочвы страха, то три места из этого хора, кратких, но выразительных и в то же время недоуменных, во всяком случае ставят весь этот «эпос» под большое сомнение. Вот эти три места.

321—325:
Жалко ведь город столь древний
Ввергнуть в Аид и отдать на добычу копью,
В прах обращенный и мелкую пыль,
По веленью богов разоренный позорно
Мужем Ахейским.

336—337:
Да, погибшего я объявляю счастливей
Тех, кто в живых.

363—368:
Юные рабыни терпят в сильном горе
Брак с пленившим их врагом,
Вынося его объятья
И надеждою живя,
Что придет наконец смертный час
И избавит от слез и страданий.

Как утверждение, что зло πεδόθεν (324), т. е. с основания земли (или даже по воле богов?), так и вопль отчаяния (в последних двух цитатах),— ⟨все⟩ это заставляет иначе относиться к тому «чисто человеческому», что изображает Эсхил. Имея в виду общие наблюдения, сделанные нами над Эсхилом, нужно, таким образом, и этот хор характеризовать все той же устремленностью в нездешнюю даль.

Противоположен, как сказано, по образности хор 720—791. Тут, собственно, только один полный образ.

758—761:
На море мчится волна за волною;
Пала одна, но встает
Выше за нею другая:
Так в городе волны несчастья
С шумом корму поражают.

Без-óбразность соединяется с отчаянными воплями, указывающими на истинную природу данного здесь страха.

720—741:
Я боюсь, что богиня, губящая дом,
На богов не похожая вовсе,
Правдивая вестница зла,

Эринния отчих молитв,
Исполнила полные гнева проклятья
Потерявшего разум Эдипа...
Это брань совершает — убийца детей.
Чужеземец халиб, что от скифов пришел,
Достает, как игральные кости,
По жребью имущества всем,
Жестокая, горькая сталь;
Назначив, кому населять эту землю
И какую оставить погибшим,
Для которых в широких полях нет нужды.

Когда убьют друг друга,
Убьют самих себя,
И прах земной впитает
Кровь черную убитых,—
Кто совершит очищенье,
Кто преступленье загладит?
О, к старым несчастиям дома прибавилось новое горе.

Эти ужасные слова не в силах произнести эпически или реально драматически настроенный человек. Правда, далее идет нечто спокойное: *рассказ* о наследственных преступлениях в доме Эдипа (742 и сл.), но здесь уже нет и намека на какие-нибудь *равновесие и спокойствие*.

Сорвана пелена с окружающей жизни, и взору художника представилась сокровенная глубина мировых тайн, которые заставляют богов вредить людям и в которые нельзя долго всматриваться, так как даже Эсхил вскоре обращается от них к вышеанализированному плачу, связанному с тамошними ликами, но все же происходящему здесь, на земле. *Этот неразгаданный гул второго, но уже не лазоревого, а черного, беззвездного неба и есть тот подлинный страх, который изображается Эсхилом* и которого не можем вместить мы, неудачные служители Диониса. И никакого человека Эсхил не изображает, и никаких драм он не писал. Он просто достойный жрец Диониса, и больше ничего.

7

ПЕРВЫЕ ИТОГИ ПСИХОЛОГИИ СТРАХА И УЖАСА У ЭСХИЛА. «ПЕРСЫ» И ОБРАЗ АТОССЫ

Итак, 1) чувство страха как чувство повседневное, или, как любят выражаться, реальное,— изображено у Эсхила совсем слабо, главными признаками чего является эпико-лирическая его композиция и психологическая простота,

мешающая выявлению упомянутых в начале статьи степеней сложности чувства; 2) чувство страха как мистического ужаса есть единственное, чем занят Эсхил, и всякий психологический жест для него — только символ этих запредельных устремлений. Отсюда, Эсхил или плохо изображает страх, или если хорошо, то это у него уже не «реальный» страх, а мистический ужас (в разных, конечно, степенях и оттенках).

Имея эти выводы, мы уже ничего не получим нового из анализа остальных частей «Персов».

Остановимся прежде всего на появлении Атоссы, матери Ксеркса, отправившегося под Саламин. Среди спокойного разговора ее с хором вбегает Вестник и сообщает, что «одним ударом разрушено все счастье» и что все войско персидское погибло (249—255). Далее произносится 35 стихов поочередно то Вестником, то хором; Атосса же в течение всего этого времени молчит и не проронят ни звука. А когда начинает говорить, то высказывает такие спокойные и рассудительные слова, что будто это даже не ее горе.

290—298:
Давно молчу я, бедная, от горя.
Несчастье так велико, что не скажешь
Ни слова и не спросишь о беде.
Но смертным надо бедствия сносить,
Коль их послали боги. Все спокойно
Нам расскажи, хоть и стонешь ты.
Кто жив остался и кого оплакать
Должны мы из вождей, в челе стоявших,
Покинувших осиротелый строй?

Этого уже достаточно, чтобы видеть, как чувствует Атосса. Здесь есть и саморефлекс (σιγῶ... δύστηνος, 290—292), и нечто вроде цитат (293—294), и какие-то вопросы, как будто по должности (296—298), и все, что угодно, но только не прямое и непосредственное выражение чувства. А когда Вестник говорит, что Ксеркс жив, то на это известие, несмотря на то что оно должно было затронуть ее не только как персиянку, но и как мать, она отвечает следующим сравнением,

300—301:
Ты свет большой пролил моей семье,—
Как ясный день блеснул за мрачной ночью [1].

[1] ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα
καὶ λευκὸν ἦμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου.

После этого она опять умолкает и не заявляет о своем прозябании на протяжении новых 28 стихов Вестника и только после них кричит,

331:
αἰαῖ, κακῶν ὕψιστα δὴ κλύω τάδε,—

соединяя с этим криком невозможный в действительном испуге и неожиданном горе вопрос о том, сколько было у греков судов (333 сл.). Мешают драматической непосредственности и новые расспросы (350—352). Но мало того. Она безмолвно слушает еще целых 80 стихов (353—432), и, после того как речь Вестника закругленно приходит к концу, она опять издает свое,

433:
αἰαῖ, κακῶν δὴ πέλαγος ἔρρωγεν μέγα,—

в таком стройном контексте звучащее уже как нечто официально необходимое.

И такова вся Атосса. Дальнейшее спокойствие ее вполне очевидно из пространных логических ретардаций, каково, например, место

598—602:
Друзья мои, кто горе испытал,
Тот знает, что, когда несчастья волны
На смертных нападут, они всего
Боятся; если ж демон помогает,
То думают, что вечно будет им
Сопутницей счастливая судьба,—

а также из спокойной беседы с тенью Дария, в которой драматически не видно и следов какого-нибудь ее несчастья (703—758).

Ярче изображено чувство ужаса и горя у хора и Вестника. Здесь мелькают драматически эмоциональные образы.

272—273:
И трупами от злой судьбы погибших
И Саламин, и окрест все полно.

274—277:
Увы, о горе, скорбь, увы [1].
Так трупы близких нам
Повсюду носятся в широких
Одеждах по волнам...

[1] ὀτοτοτοῖ.

Но речи хора и Вестника в этом месте (256—289) построены симметрически, что опять расхолаживает. После каждых двух стихов сообщения Вестником хор на протяжении 3—4 стихов причитывает — и так шесть раз. Чувствительная такая симметрия еще и потому, что в повторяемые хором причитания вставляются иногда и междометия. Таковы ст. 268 и 274. Так как междометие есть внешний знак непосредственного чувства и так как междометия здесь являются среди вполне связной речи, и притом симметрически расставлены, то, следовательно, расставлены и самые чувства, т. е. они уже не чувства или не те чувства.

Относительно симметрии междометий как раз в «Персах» есть замечательное место. Прочтем его. Это все тот же хор персидских старцев оплакивает поражение своего войска.

548—583:
Опустевшая, стенает
Азиатская земля.
Ксеркс увел людей, о горе.
Ксеркс сгубил людей, о ужас.
Ксеркс безумно сотворил
Это все судами.
Отчего же прежде Дарий
Был правитель нам безвредный
И любимый вождь сузян?

Ведь и пеших, и матросов
Темно-синие суда
Увезли с собой, о горе.
Корабли сгубили, ужас.
Корабли — борьбой своею.
И от рук ионян
Сам владыка еле спасся
Чрез фракийцев область диких,
Как молва до нас дошла.

Первыми сгибли,— о горе,
Те, что оставлены были,— увы,
Волей судьбы близ Кихреи.
Все потонули... Рыдай же, плач
Тяжкий, о бедствиях, посланных небом,
Вопль подними ты,— увы.
Жалобный, громкий, печальный
Вопль испусти.

В море носимые,— горе,
Рыбам в добычу достались,— увы,
Детям безгласным пучины.
Плачет о муже семья; без детей

Ставши, родители плачут о бедстве,
Посланном с неба,— увы.
В старости горе такое
Слышать пришлось.

Мы видим, что и в строфе и в соответствующей ей антистрофе в конце третьего стиха — λοιοῖ (550, 560), в конце четвертого — τοτοῖ (551, 561). В другой строфе: первый стих оканчивается на φεῦ (568), второй — на ἐή (569), третий — на ὀᾶ (570), шестой — на ἄχη, ὀᾶ (573). Точно такая же расстановка и в соответствующих стихах антистрофы (576, 577, 578, 581). Не надо еще забывать, что междометия здесь введены в метры наряду со всеми прочими словами. Здесь, конечно, нет драматической непосредственности, если аффект распылен в строку, а чувство превращено в схему?

Прекрасны — есть еще пример в «Персах»,— но тоже симметрически построены стихи хора при появлении тени Дария.

694—696:
Боюсь я взглянуть,
Боюсь отвечать,
Привыкнув бояться тебя [1].

700—702:
Боюсь угодить,
Боюсь говорить,
Друзья, неприятную речь[2].

Раз нет изображений человеческой психологии страха, значит, выводим мы, изображено нечто другое. Что именно — в этих местах трагедии,— показывает хотя бы хор 852—906, где спокойное созерцание минувшего блеска Персии закрывает собою те же прорывы в бездну бытия, что и, например, в 287—368. И здесь поется

904—906:
Теперь же, без сомнения, на нас напали боги
И бедствия послали нам, сразив в морской войне.

Через минуту появится на сцене Ксеркс в разорванной одежде и устроит с хором плач, о котором мы уже имеем

[1] σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει.
[2] δίεμαι μὲν χαρίσασθαι,
δίεμαι δ' ἀντία φάσθαι
λέξας δύσλεκτα φίλοισιν.

представление из «Семи против Фив». Интересно отметить очень редкое для Эсхила наблюдение, действительно «драматически»-психологическое. Когда входит Ксеркс, он между прочим говорит,

912—914:
О, что будет со мною?
Вдруг ослабла вся сила в суставах моих,
Как увидел я старцев-сограждан.

Это очень правдоподобно и живо. Встречаясь с друзьями после несчастий, мы действительно испытываем или подъем, или упадок духа, что и выражается, конечно, известными физиологическими признаками, как в этих стихах.

Далее начинается плач, завершающий трагедию (918—1076), о котором нечего сказать нового по сравнению с нашим анализом 961—1004. Те же повторения и перефразировки, например

1066—1076:
Ксеркс. И вторь ты воплю моему.
Хор. Увы, увы.
Ксеркс. С рыданьем во дворец ступай.
Хор. Увы, увы.
Ксеркс. О, бедная Персидская земля.
Хор. О горе, горе нам.
Ксеркс. Уж вопль по городу идет.
Хор. Конечно, вопль, да, да.
Ксеркс. В одежду мягкую одетые, рыдайте.
Хор. Увы погибшим всем
На трехвесельных кораблях.
Ксеркс. О, бедная Персидская земля.
Хор. Тебя я плачем горьким провожу [1].

[1] ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
ΧΟ. οἰοῖ οἰοῖ.
ΞΕ. αἰακτὸς ἐς δόμους κίε.
⟨ΧΟ. αἰαῖ αἰαῖ.⟩
ΞΕ. ἰὼ Περσὶς αἶα.
ΧΟ. ἰὼὼ δυσβάϋκτος.
ΞΕ. ἰωὰ δὴ κατ' ἄστυ.
ΧΟ. ἰωὰ δῆτ' ἀν' ἄιαν.
ΞΕ. γοᾶσθ' ἁβροβάται.
ΧΟ. ∪ — — ∪ ∪ —.
ΞΕ. ἰὼ Περσὶς αἶα.
ΧΟ. ἰὼὼ δυσβάϋκτος.
ΞΕ. ἰὴ ἰή, τρισκάλαμοισι βάρισι φθιτοί.
ΧΟ. ἰὴ ἰή, πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

Та же продолжительность (158 стихов). Та же симметрия (в построении строф и антистроф). Та же логическая завершенность.

1004—1006:
О боги, зло вы сотворили
Совсем нежданное для нас:
Как страшно Ата вдруг взглянула.

Наконец, та же свобода сознания у Ксеркса и хора от воспеваемого горя и то же реально-эмоциональное обеднение этой части трагедии, если смотреть на нее как на действительно «реальную» драму.

Остается одна точка зрения, способная спасти подлинные откровения Эсхила. Это точка зрения музыкального трагизма, раздвигающая рамки творчества далеко за пределы чисто человеческой психологии. В глубинно-музыкальном смысле «Персы» как раз дают богатейший материал. Однако это должно составить предмет особого исследования.

8

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА И УЖАСА. «НЕ-ДРАМАТИЧНОСТЬ» ОБРАЗА ПРОМЕТЕЯ. МУЗЫКА И ЛИРИЗМ «УМОЛЯЮЩИХ»

Но продолжим наше изучение того, как Эсхил изображает страх.

Прежде чем перейти к «Орестее», этой единственной цельной трилогии, которую пощадило для нас время, рассмотрим еще две трагедии — «Скованный Прометей» и «Умоляющие», которые представляют однородный материал для изучения страха.

Итак, здесь опять или страх изображен слабо, и тогда его можно считать «реальным», или хорошо, и тогда он уже «не-реальный».

Могучий титан прикован Зевсом к скале за то, что он похитил с неба огонь для жалких смертных. Он громко повествует о своих подвигах и взывает о незаслуженности своих мук. Хор Океанид сочувствует страданиям Прометея и старается его утешить. Среди этой непрерывной ламентации и лиро-эпической оратории вдруг врывается Ио, возлюбленная Зевса и превращенная ревнивой Герой в телку. Ужасный овод пронзает ее неустанно своим жалом,

и она мечется по сцене с обезумевшими глазами. Так надо представлять себе бедную Ио. Что же она говорит и каково ее поведение?

Вот ее первые слова.

561—588:
Что за край, что за люди? Кто там на скале,
Обвеваемый бурями,
Тяжко стонет в цепях? О, скажите, за что
Он прикован безжалостно?
О, скажите, в какую страну забрела
Я, несчастная?
Увы, увы.
Овод пронзил меня жалом,
Аргуса призрак, спасите.
Страшно мне. Видите, вот он —
Тысячеглазый.
Вот он — со взором лукавым
Мертвый восстал из земли,
Вышел из ада,
Гонит меня по прибрежным пескам, исхудалую.

Вздохи доносятся флейты пастушьей, унылой,
Гимн усыпительный, горе,
Горе, куда забрела я, скиталица?
Зевс, о, за что ты меня на страданье обрек?
Мучишь, преследуешь, полную ужасом,
Жалкую деву, безумную?
Громом убей меня, в землю укрой,
Брось на съедение гадам морским.
Боже, внемли
Стонам моим.
Я уже скиталась довольно.
О, если бы знать мне,
Где мой приют.
Слышишь ли жалобы бедной изгнанницы?

Быстрое перебегание внимания от одного предмета к другому, эмоциональные образы (569), незатейливое обращение к Зевсу — все это годилось бы и для «реальной» драмы. Но надо учесть два обстоятельства, прежде чем дать окончательное суждение о характере чувств, переживаемых Ио. Первое — то, что Ио, как сказано, введена среди ламентации. Это далеко не значит, что она психологически *прерывает* ламентацию. Прислушайтесь к ее словам, к словам Прометея и Океанид, беседующих с нею. В длинном монологе (640—686) Ио рассказывает историю своей связи с Зевсом. Здесь все те же жалобы ⟨на⟩ Зевса, все то же изображение его несправедливостей. А за ней и хор тяжко стонет,

694—695:
О Судьба, о Судьба,
Мы дрожим пред тобой.

Ио — это отдельный голос из хора и оркестра, которые исполняют ораторию. Это сольный номер певицы под аккомпанемент органа. Но кроме всего этого надо иметь в виду и другое обстоятельство: Ио не всегда так «реально» непосредственна, как в стихах 561—588. Уже и там кроме общей недраматической длины монолога могли попадаться междометия среди совершенно связной речи (579, а также 599). А дальше ей принадлежит большой рассказ, для которого надо иметь вполне спокойное сознание и в котором нет ни одного междометия, что непосредственно напомнило бы зрителю и читателю об оводе; нет междометий и вообще в этой части трагедии 609—741. И только после монолога Прометея в 41 стих (700—741), приходящего к концу с некоторым закруглением, Ио кричит,

742: ἰώ μοί μοι.

Наконец, совершенно эпичны и последние слова Ио,

877—886:
Защитите, о боги [1]. Я чувствую, вновь
Охватило мне душу безумье.
Я горю, холодею. Пронзает меня
Ненасытного овода жало.
Сердце в страхе трепещет. Немеет язык,
И вращаются очи. А ярость,
Словно буря былинку, уносит меня.
Тонет разум в пучине страданий...

Здесь она сама про себя говорит, что ее охватило безумие, что у нее трепещет сердце, вращаются очи и проч. Это или чисто эпические приемы изображения душевных движений, приемы созерцания, живописания, или утоление души и гармонизация ее настроения, и в последнем случае это не просто реальная психология, а музыка. Разумеется, тут сильное настроение, но оно создается не столько этими словами Ио, сколько общим фоном трагедии. Или, что то же самое, изображение душевных движений не усиляет здесь общего настроения, а только продолжает его, да и то если отказаться видеть в этих изображениях действитель-

[1] ἐλελεῦ, ἐλελεῦ.

но попытку изобразить боль от укусов овода или страх при блужданиях. Это все тот же мистический ужас. Океаниды как перед самым появлением Ио пели,

540:
Гордый титан, мы глядим на тебя с содроганьем,

или

546—551:
Что в их любви? Разве смертные могут помочь?
Разве не знал ты, что немощью
Сковано племя их бедное,
Недолговечное,
Не перестроить им мира — созданья богов,—

так и после ухода Ио, бедные, все стонут о том же,

898—900:
Ио, мы плачем, дрожим,
Видя страданья твои,
Попранный девичий стыд...

или

903—905:
Зачем родилась я, не знаю:
Я средств не могу отыскать,
От воли Зевесовой как убежать.
Пер. *Аппельрота.*

Ясно, что появление Ио с ее чувствами — эпический, образный покров над бушующей тьмой Рока, Диониса, бесформенного Хаоса.

В «Умоляющих» типичен для эсхиловского выражения страха, боязни и страдания — первый хор (1—175). Это такой огромный монолог, что в нем можно рассказать все, что угодно. Данаиды и делают это. Отметим в качестве примера лиро-эпических средств выражения страха следующее.

63—76:
С мест привычных коршуном гонима,
Снова свой возобновляет стон
И судьбу оплакивает сына,
Как родной рукой был умерщвлен,
Как погиб от гнева ее он.
Так и я по-ионийски
Стану сетовать, стонать,
Загорелые на солнце
Щеки нежные терзать.

Сердце скорбью беспредельно,
Цвет печали буду рвать.
Я бегу страны туманной,
Если б им меня не знать.

111—121:
Но опасность близка.
О, какое страданье.
Громко, тяжко оно.
Слезы душат меня.
Так, печалью полна, похоронным рыданьем,
Громким воплем почту я, живая, себя.
И льняные терзаю свои одеянья
И сидонский покров. Обращаюся я
И к Апийской земле. О страданья, страданья.
Голос варварский мой узнаешь ты, земля? [1]

Но наиболее интересен страх Данаид в конце трагедии, когда египтяне были уже готовы взять их на корабль. Стихи 776—824 очень напоминают собою по настроению хор из «Семи против Фив» 78—180. Однако он становится более живым в стихах 825—835 и потом в 884—892.

825—835:
О боги, о боги [2].
Вот хищник с корабля,
Уж на земле он.
О, если б ты погиб.
Еще другой.
Я вижу в том начало наших бедствий,
Насилия над нами.
Боги, боги [3].
О, поспеши изгнанницам на помощь.
Я вижу их надменные угрозы.
И вот они... О царь. О защити.

884—892:
Отец, защита смертных. Увлекает
Совсем беда. Как будто паутиной
Окружены. О сон. О мрачный сон.
О мать-земля. О отврати же ужас
Ты криков боевых. О царь Зевес [4].

[1] У Вейля несколько иная расстановка, причем ст. 115 отсутствует.
[2] Ὀ ὀ ὀ ἀ ἀ ἀ.
[3] ἠὲ ἠέ.
[4] Это — замечательное место, разбивающее вдребезги обычный взгляд на трагедию Эсхира как на какую-то «драму», хотя бы и «героическую». Тут почти чистая музыка, ибо даже такие понятия, как ἄτα (885), ὄναρ (888), Γᾶ, Γᾶς (890, 892), несомненно, прежде всего музыкальны. Междометия и восклицания добавляют общую картину (884, 890, 892). Вот это место (к тому же ради чисто музыкальных целей — ибо логически это было бы бессмысленно), повторенное с различными выражениями в ст. 894—901.

9

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА И УЖАСА. РАСТВОРЯЕМОСТЬ ЧУВСТВА СТРАХА СРЕДИ ПРОЧИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ. ЭВОЛЮЦИЯ МИСТИЧЕСКОГО ЭКСТАЗА У КАССАНДРЫ. ДРАМА И МУЗЫКА

К тем особенностям в изображении страха у Эсхила, которые мы формулировали раньше, как это следует из нашего изложения, надо прибавить еще одну. Это именно, если можно так выразиться, 3) *растворяемость чувства страха, его сцепление с прочими переживаниями.* Эта особенность вытекает из двух первых: она возможна только потому, что Эсхил мало и неохотно изображает «реальную» человеческую душу, «реальные» чувства, «реальный» страх. Мы сказали в начале, что чувство страха имеет разные степени своего развития, от аффектов до сложных интеллектуальных переживаний. У Эсхила, как мы видели, почти нет никакого различия между аффектом страха и чувством страха. Ведь это было бы возможно при условии специального интереса Эсхила к человеческой психике. Раз у Эсхила этого интереса нет, то, разумеется, и чувства, им изображенные, вовсе не обязаны для своего поэтического бытия быть еще и психологически правильными и сложными. Эсхил занят другим, и для этого другого существуют другие и способы поэтической композиции. Сравните этот эсхиловский ужас с чувством, например, Андромахи в «Троянках» Эврипида, где несчастная мать преисполнена реальнейших чувств к ребенку и к его похитителям. «Вы видите,— пишет по этому поводу И. Ф. Анненский,— что этот пафос потерял уже характер таинственного, стихийного, где-то давно решенного ужаса эсхиловских изображений, но зато он стал жизнью. Поэзии будущего предстояла задача художественного синтеза двух пафосов — мистического холодного ужаса Эсхила и цепкого, жгучего пафоса Эврипида». Эсхил жил этим мистическим, «холодным» ужасом, и им проникнуто все, что он изображает. Это мы и назвали выше растворяемостью эсхиловского ужаса. Иногда она может объяснить очень многое у Эсхила, например его любовь ко всему странному, чудесному, что иначе можно было бы порицать вместе со схолиастом (к ст. 371, 733).

Отсюда для нас получается уже новая точка зрения для тех чувств, которые изображены у Эсхила, кроме «страха». Но прежде чем коснуться этих эсхиловских изоб-

ражений, обратим внимание на образы Кассандры и Эринний в первой трагедии из «Орестеи», в «Агамемноне». Мы оставили Кассандру и Эринний на конец потому, что в изображенных здесь чувствах как раз синтез всего того, что мы до сих пор отметили характерного для эсхиловского ужаса.

В сцене с Кассандрой дана следующая последовательность душевного состояния этой пророчицы: 1) экстатический взрыв (1072—1089), во время которого она выкрикивает только,

1072—1073:
О горе, о горе, земля.

1076—1077:
О Аполлон, Аполлон [1].

2) На фоне этой «дионисийской» бури к ней слетает Аполлон: ее обступают видения, в которых она прозревает в прошлое,

1090—1092:
О нет. Кров, богам ненавистный, свидетель
Он многих злодейств, своей плоти убийств.
Людская то бойня, пол, залитый кровью.

1095—1097:
О да. Вот свидетельства, верю я им...
Вот дети в слезах, что зарезаны там,
Зажарено мясо, и съел их отец.

Она прозревает и в будущее (1095—1139).

1107—1111:
Увы, о несчастная, дело какое.
Супруга, участника ложа
Водою омыв... Ах. Конец как поведать?
Да, скоро свершится: рука то и дело
К нему простирается вновь.

Потом она успокаивается (1146—1172). 3) Наконец, она вполне спокойна (1178—1213); здесь она сама говорит

1183:
Объясню уж без загадок,—

и уже сознательно квалифицирует свой пророческий экстаз,

[1] ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ.
'Απόλλων, 'Απόλλων.

1194—1195:
Ошиблась ли иль как стрелок попала
Я в цель? Была ли лжепророчицей,
Как шарлатан, что в дверь ко всем стучится?

Тут же она ведет вполне спокойный разговор с хором о том, как в нее был влюблен Аполлон и как он дал ей пророческие способности и пр. 4) Далее следуют новый взрыв «дионисийского» волнения и новые видения (1214—1255), но уже с сильной рефлексией,

1214—1216:
Увы, увы, ох, беды, беды.
Опять меня ужасная кружит
Видений мука, приступом волнуя...[1]

переходящей потом в полное спокойствие, где она опять сама говорит о своем пророчестве,

1252:
Не понял, значит, ты моих вещаний.

1254:
А слишком хорошо по-эллински я знаю.
По-эллински с тобой я говорю.

Пер. *Котелова.*

5) Этот четвертый фазис экстаза с некоторой рефлексией и дальнейшим успокоением повторяется у Кассандры еще раз (1256—1320). И наконец, 6) Кассандра примиряется со своей участью и молит только о мщении своим врагам.

1322—1330[2]:
Еще я о себе самой...
Последний плач, последнее моленье,
В последний раз любуюсь я тобой.
Молю тебя, свет солнца золотой,
За мстителей молю, пусть будет мщенье.
Не трудно им, такой уж пусть ценой
Они моим убийцам ненавистным
За легкую рабыни беззащитной
Отплатят смерть. Увы, судьбы людей.
Будь счастлива — судьба непрочна,— нет сомненья,
Тень будет и на ней.

[1] ἰοὺ ἰού.
ὑπ' αὖ με δεινοῖς ὀρθομαντείας πόνος
στροβεῖ ταράσσων φροιμίοις. ὦ ὦ κακά.

[2] Стихи 1313—1314, вставленные у Вейля между 1326 и 1327, я пропускаю, а стихи 1327—1330, отнесенные Вейлем к следующему хору, присоединяю к словам Кассандры. Этому соответствует и перевод Котелова (иногда по догадке вследствие испорченности места).

Несчастлива,— и губкою забвенья
Людских страданий стерт и след,
Несчастных уж не помнит... нет.
А к ним во мне побольше сожаленья.

Такова внешняя, формальная последовательность настроения Кассандры.— Отметим сначала то, что надо сказать о средствах выражения этих настроений. Что здесь нет настоящей борьбы, без которой драма не может существовать, ясно из того, что во всей этой громадной сцене нет никого, кроме Кассандры и хора, ей сочувствующего.

1069—1070:
А я сердиться — жаль тебя — не буду,—

говорит хор,

1321:
Жаль, бедная: судьбу свою ты знаешь.

Значит, если и ведется здесь какая-нибудь борьба, то ведется только в словах кого-нибудь, в чьем-либо словесном изображении, а не в действии. Страх же Кассандры перед гибелью, который она выражает в словах, не может быть драматичным, ибо она на вопрос хора,

1296—1298:
Но если вправду жребий ты свой знаешь,
Зачем ты, как ведомая богами
Телица, к алтарю идешь так смело? —

отвечает,

1299:
Спасенья нет; час пробил, чужестранцы.

Борьбы не может быть, раз бороться не хочет сама Кассандра. А значит, нет и драмы, нет интереса поэта к действиям личности этой бедной жрицы. Недраматичность образа Кассандры характеризуется еще явной расцвеченностью ее слов. Кроме повторения одного и того же восклицания в стихах 1072—1073 и 1076—1077, 1080—1081 и 1085—1086, она лишает себя драматичности употреблением сравнений, как, например, такое,

1146—1149:
Увы. Соловья сладкозвучного доля.
Пернатым покровом его облекли
И сладостный век дали боги без слез.
Меня же удар ждет двуострым мечом.

Она риторически (с точки зрения «реальной» драмы) обращается к дверям дворца,

1291—1294:
Приветствую я вас, врата Аида.
Молюсь лишь верный получить удар,
Чтобы без содроганья, доброй смертью
Изливши кровь свою, смежить мне очи.

За несколько мгновений до смерти она спокойно говорит,

1304:
Но славно умереть — приятно смертным.

Перед началом двух ее больших монологов (1214—1241, 1256—1294) Эсхил ставит междометия: в стихе 1214 ἰού (из ст. 1216 междометия не имеют вследствие общеупотребленности глубокого эмоционального смысла) и в 1256 παπαῖ; и не ставит ни одного междометия в течение этих громадных монологов. Получается впечатление, что междометия тут играют роль каких-то запевов или припевов.

И тут, как и прежде, мы отказываемся смотреть на эсхиловские изображения как на драму. И что же мы получаем взамен этого?

Получаем, как везде у Эсхила, «аполлинийский» сон, зеркальную видимость, и за ней, за видимостью, уходящую в бесконечность мглу и экстаз. Единственный страх Кассандры — это вовсе не ужас перед смертью, а тот мистический ужас и то исступление, в котором она увидела и прошлое и будущее.

Я, повторяю, говорю о Кассандре в конце анализа эсхиловского ужаса ради того, что здесь перед нами синтез всего, чем пользовался поэт для своих изображений этого ужаса. И если зачатки каждого из приемов можно встретить и в других трагедиях, то сцена с Кассандрой имеет для нас *особый* синтетический смысл. Мистические и пророческие муки Кассандры — это символ страданий самого Эсхила.

Познание через страдание, познание в экстазе, это ведь и раньше можно было отметить как характерное для Эсхила. Это Эсхил так мучится, прозревая в затаенные глубины мироздания, это *он* стенает: «Итий — Итий мой», не находя утехи. Как Кассандра, он тогда прозревает в прошедшее и будущее, когда страдает, когда в экстазе, когда он музыкально опьянен. И мы чувствуем вслед за Эсхилом, что и вправду за этим покровом окружающей нас жизни

не все уж так ладно. Потому мы и скажем ему, бедному, в страдании ищущему науку, словами хора, обращенными к Кассандре,

1130—1135:
Не похвалюсь, чтоб был знаток я тонкий
Судеб, но здесь недобрый вижу знак.
Когда в пророческих словах
Дается людям весть благая?
Искусство это все в бедах,
Словес так много изрекая,
Приносит людям вещий страх.

Одно отличие эсхиловских мук от Кассандровых. Кассандра имеет мужество сказать,

1264—1276:
Что ж, на смех я себе ношу вот это —
Жезл и венок пророческий вокруг шеи?
Тебя сгублю до гибели своей.
Падите в прах, а я вам вслед пойду.
Другим злой рок — не мне вы украшайте.
Вот — Аполлон снимает сам с меня
Пророческий наряд, он, лицезревший
Меня и в нем, когда над мной смеялись
Друзья и недруги равно... напрасно
Терпела я, что люди называли
Меня юродивой, как нищенку
Несчастную, голодную, до смерти.
И ныне он, пророк — пророчицу
Меня низверг, привел к судьбам смертельным.

Эсхил был осторожнее. Он хорошо помнил случай с тирренскими корабельщиками и с дочерьми Миниаса, которых так покарал Дионис за непризнание и непослушание. Позже мы яснее увидим, как примирил Эсхил страдание и свою «науку». Здесь мы только уясняем, что́ такое этот эсхиловский ужас. В образе Кассандры он дан наглядно, и его музыкальная (а не словесно-драматическая) природа очевидна.

10

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА И УЖАСА ЭРИННИЙ В «ОРЕСТЕЕ» И СИМФОНИЯ УЖАСА И КОШМАРА: «ДИОНИСИЗМ» И «АПОЛЛИНИЗМ» В «ОРЕСТЕЕ»

Сходны с Кассандрой — в смысле конкретного выявления эсхиловского ужаса — Эриннии, упоминанием о которых кончаются «Хоэфоры» и которым посвящена вся трагедия «Евмениды».

Остановимся сначала на последней сцене «Хоэфор». Орест только что совершил свой давно желанный подвиг, убивши свою мать и ее любовника. Он отомстил и тем исполнил веление Аполлона. Однако, вместо того чтобы радоваться (а этого мы ожидаем по пьесе), он начинает оправдываться, показывая этим, что чувствует себя виновным.

1023—1033:
О да, во мне ожесточились чувства,
Я ими побежден, и ужас сердце
Объял мое, предвестник страшных бед.
Пока ума еще я не лишился,
Друзьям я объявляю, что убить
Я мать мою был вправе, мать мою,
Которая запятнана убийством
Родителя, богам всем ненавистна.
В меня сам Локсий бог, пророк Пифийский,
Вдохнул отвагу, говорил он мне,
Что если б я и совершил убийство,
То был бы я невинен, но когда бы
Его словами мог я пренебречь...

и т. д. Уже здесь, и в течение всего этого монолога, видно, что Орест теряет под собою почву, переставая думать обо всем случившемся как об «аполлинийской» симметрии и спокойствии. Его стережет экстаз Диониса, в котором аполлинийский сон будет уже только покрывалом для того, чего «не зрят равнодушные очи». Вот и он, этот экстаз, с его ужасными видениями.

1048—1064:
Орест. Рабыни, женщины![1] Вот, вот они,
Будто Горгоны, в темных одеяньях,
С змеями в волосах. Я не останусь здесь.
Хор. Но что за мысли так тебя смущают,
Родителю милейший из людей?
О, не страшись, когда ты победитель.
Орест. Нет, страх мой не напрасен. О, наверно,
То матери моей собаки злые.
Хор. Еще свежа кровь на руках твоих,
Поэтому смущается твой разум.
Орест. Царь Аполлон!.. О, их число растет!
Из глаз у них кровавые потоки!
Хор. Войди во храм; найдешь там очищенье,
Коснешься Локсия и будешь ты спасен.
Орест. Вы их не видите, но я их вижу.
Преследуют меня... Я не останусь здесь.

[1] Перевод дает повод думать, что Орест здесь действительно обращается к рабыням дворца Клитемнестры и Эгиста. В подлиннике это относится к Эринниям, которые ему являются.

Интересно, что, как Кассандра в своем экстазе призывает Аполлона (он же Локсий), так и Орест взывает к нему же. Конечно, Кассандра имеет особые основания обращаться к Аполлону как к своему бывшему возлюбленному; равным образом и Орест — как к своему наставителю. Но здесь кроется и более глубокий смысл: и тот и другой *ждут «аполлинийского» облегчения от своих страшных исступлений.* Правда, в «Агамемноне» хор не согласен с Кассандрой в ее обращении к Аполлону.

1074—1075:
Что жалобно ты Локсия зовешь?
Ему не вопль плачевный подобает.

1078—1079:
Она опять зовет так страшно бога,
Который воплям вовсе не внимает.

Да, конечно, Аполлон вовсе не бог слез и страданий; но это не значит, что он не в силах помочь слезам и страданиям. Хор в «Хоэфорах» рассудительнее.

1059—1060:
Войди во храм; найдешь там очищенье,
Коснешься Локсия и будешь ты спасен.

Это чувства самого Эсхила. Он закрывается от ужасов бытия «аполлинийским» созерцанием. И в этом не только суть его ужаса, но здесь и суть его «аполлинийских» созерцаний.

Яркую характеристику этих «аполлинийских» созерцаний Эсхила и их смысла дают «Евмениды». Эта трагедия была в составе той трилогии, которая явилась лебединой песней Эсхила. Поставлена она была всего за три года до смерти поэта. И уже это одно, конечно, заставляет искать в создании Эсхила наивысших достижений его творчества. Обращаемся к «Евменидам» — и находим самую яркую антитезу «дионисийского» экстаза и «аполлинийского» созерцания, из которых состояла художническая жизнь Эсхила. Это и будет последней иллюстрацией наших тезисов об изображении страха у Эсхила.

778—793:
Вы, боги младые, законы древнейшие
Попрали, из рук моих вырвали их.
Бесчестная, жалкая, гневом пылаю я:
Ужасною буду для граждан твоих.

На эту я землю — о горе! — заразу,
Пролью я заразу в отмщенье моей
Жестокой печали: то капля из сердца,
Земле нестерпимая язва твоей.
Потом лишаи эту землю покроют,
Бесплодною будет, иссохнет земля.
И роду людскому то будет на гибель.
О мщенье! Стремлюся к отмщению я!
Стонать ли? О! Тяжко для нас оскорбленье,
От граждан что вынесла я!
Дочь матери Ночи! Теперь уваженья,
Почета лишилася я.

837—845:
Мне терпеть это! Горе мое!..
Мне, издревле мудрейшей,
На земле ненавистной бесчестною жить?
Я дышу всею силою гнева.
О увы! О земля! О увы!
О какая печаль проникает мне в сердце мое!
О! Услышь же мой гнев,
Моя матерь, о мрачная Ночь!

Это кричат Эриннии, разгневанные оправданием Ореста. Это сам ужас, вскипевший своим дьявольским пламенем. Он вырвался наружу и не хочет покоряться Аполлону. Вот они составляют целый хоровод.

307—309:
Ну, составим же хор, так как следует нам
Громко страшный наш гимн возвещать.

И в бесовском наслаждении кричат,

382—387:
Мы искусны, мы могучи, помним преступленья,
Мы почтенны, недоступны смертных мы моленьям.
Мы преследуем жестоко, кто святой нарушил долг,
Кто, бесчестен, удалиться от богов бессмертных мог;
Гоним все, что чуждо света, что во тьме совершено,
Непонятное живому и умершему равно.

Эсхил умел закрываться от этого ужаса чарами Аполлона. Если мы сейчас только, вчитываясь в эти страшные эсхиловские прозрения, трепетали при виде исступленных в своем гневе Эринний, то вот они, уже покоренные Аполлоном. В начале «Евменид» [5*] Орест сидит на камне в храме Аполлона. За ним, конечно, проникли в храм и Эриннии, этот ужас, мятущий душу Ореста. Но... это был храм Аполлона, и Эриннии лежат вокруг Ореста в глубоком сне...

64—66:
Тебя не выдам,—

говорит Аполлон Оресту,—

До конца твоим
Хранителем я буду.

Аполлон, кажется, один может так усыплять. И вот перед нами ужас — парализованный, видение Диониса — в «аполлинийском» сне. Тень Клитемнестры, жаждущей мщения для своего сына-убийцы, Ореста, принуждена явиться в храм, чтобы разбудить этих спящих Эринний; кому же, как не им, мстить за покойника? И этой Тени приходится очень долго будить спящих и стонущих во сне Эринний

94—139:
Да, спите! Ах!..[1] Но что за польза в спящих?
А между тем, покинутая вами,
И возле тех, которых умертвила,
Среди теней брожу я со стыдом.
Но объявляю вам, что я мученья
Терплю, когда в великом преступленье
Выслушивать упреки их должна.
Хоть я от самых близких претерпела
Столь страшное, но из богов никто
Ради меня не мог разгневаться за то,
Хоть я зарезана рукой безбожной сына.
Глазами сердца посмотри на раны.
В очах твоих блестит твой дух заснувший.
Ведь кто не спит, не может так же ясно,
Как если б спал, глазами мысли видеть.
А много жертв, вам мною принесенных,
Вы поглотили, вам же возлиянья
Я делала из меду без вина.
Конечно, вам же в жертву приносила
Почетный пир, в дому на очаге
Был приготовлен он, в ночное время,
Когда другим богам жертв не приносят.
И это все потоптано ногой.
А он, спасаясь, как олень какой,
Благодаря скачку освободился
И, из сетей уж вырвавшись, бежит,
Над вами прежестоко насмехаясь.
Услышьте же о том, что нераздельно
С моей душой, подземные богини!
Проснитесь же! К вам обращаюсь я,
Теперь лишь только тень, я, Клитемнестра.
(Хор храпит.)

[1] Εὕδοιτ' ἄν, ὠή.

Храпите же! А он бежит далеко:
Друзья его не то что у меня.
(Хор храпит.)
Ты крепко спишь и над моим страданьем
Не сжалишься, а между тем Орест,
Убийца матери, бежит на воле.
(Хор вздыхает.)
Вздыхаешь... спишь... зачем не встанешь быстро?
И что ж тебе и делать, кроме зла?
(Хор вздыхает.)
Усталость, сон, как будто сговорившись,
Дракона страшного всю силу сокрушил.
(Хор всхрапывает сильнее прежнего
и кричит во сне:
«Лови, лови, лови, смотри!») [1]
Во сне преследуешь ты, будто зверя;
Визжишь ты, как собака на охоте,
Когда она еще не перестала
Преследовать добычу. Но вставай же!
Не падай же под бременем труда;
Не забывай, хоть сон тобой владеет,
Что делать зло назначено тебе.
О, тронься же правдивыми моими
Упреками, ведь для существ разумных
Правдивые упреки — что бичи.
Кровавым на него дыши дыханьем,
И внутренним огнем ты иссуши его,
Преследуй, изнутри преследуя его.

Вся эта сцена потрясающа, но, конечно, потрясающа по-эсхиловски. Мы знаем имя тому страху, который всегда изображается Эсхилом.

Итак, в «Евменидах» наглядно дан и эсхиловский ужас на его «дионисийском» полюсе, и эсхиловский ужас на его «аполлинийском» полюсе.— Что же характеризует здесь приемы этих эсхиловских композиций?

11

ПСИХОЛОГИЯ СТРАХА И УЖАСА. ЭРИННИИ — ДОЧЕРИ НОЧИ

Аполлон — бог симметрии и спокойных красок. Его настоящая сфера — когда есть данность вне личности, вне личной переработки. Как мы условно употребляли [6*], это есть почти всегда так называемый эпос и эпическое восприятие красоты. Добавляя постепенно элементы внутренней переработки и «дионисийского» волнения, мы получа-

[1] Ремарки Котелова.

ем все остальные роды эстетического восприятия. Если, значит, есть Аполлон, т. е. «аполлинийское» созерцание, то, конечно, в таком произведении будет больше всего *образов* (не потому, что без образов не может быть эстетического восприятия, а потому, что образ по самой своей психологической сути наиболее соответствует созерцательной направленности сознания в эпосе). И на основе этой образности мы и должны учитывать побочные (по отношению к ней) элементы. Что же теперь представляют собою в «Евменидах» эсхиловские приемы изображения страха, раз мы сказали, что в этом страхе Эсхил пользуется «аполлинийским» созерцанием в качестве как бы некоей самозащиты? — Конечно, должно быть много ярких образов, и раз ужас дан в образе Эринний, то эти Эриннии должны быть очень красочны и живописны. Ведь созерцанием этой живописности Эсхил и «защищается» от ужаса, который дан за ней. Конечно, этим уменьшится драматизм композиции, но уж таков Эсхил.

И действительно, Эриннии у Эсхила — верх живописания. Нет ничего во всех трагедиях Эсхила более яркого и выразительного.

Как и по Гесиоду (Theog. 217—222 Flach[3] и прим. к этим стихам у Флаха), у Эсхила Эриннии — порождение Ночи. У Эсхила это обстоятельство в особенности подчеркнуто. «Отвратительные девы...— говорит Аполлон,— спят, эти старые дети Ночи, с которыми не имеет сношения ни бог, ни человек, ни зверь» (69—70) [1],

71—73:
Жилища их во мраке ада,
В подземном Тартаре, и людям, и богам
Жилище ненавистном.

В другом месте они молятся

321—323:
О ты, матерь моя, что меня родила,
И живущим и мертвым на казнь!
О Ночь, матерь моя! О, услышь же меня!

Афине Эриннии так рекомендуют себя

415—417:
Зевеса дочь! О всем узнаешь кратко.
Мы — Ночи дочери, в жилищах наших
Проклятыми зовут нас под землею.

[1] В переводе Котелова не удержано выражение «дети Ночи».

Когда происходит подсчет голосов перед оправданием Ореста, они стонут,

745:
О мрачная Ночь матерь!
Зришь ли это?

Не забывают Эриннии о своей страшной матери и после оправдания Ореста,

791—793/821—823:
Дочь матери Ночи! Теперь уваженья,
Почета лишилася я,—

восклицают они дважды. И дважды же опять обращаются к ней,

844—845/876—877:
О, услышь же мой гнев,
Моя матерь, о мрачная Ночь!

«Мы,— говорят они,—

345—346:
подземною мрачною бездной владеем,
И не светит луч солнечный там».

Страшными порождениями тьмы эти богини были и у Гомера.

Оправдываясь относительно «ссоры с Пелидом», Агамемнон говорит в «Илиаде»,

XIX 86—88:
А я не виновен нисколько.
Зевс и Судьба да Эринния, вечно бродящая в мраке,
Это они мой рассудок тогда ослепили в собранье.
Пер. *Минского.*

Или еще в той же «Илиаде» рассказывается, как на молитвы Алфеи,

IX 571—572:
Эринния, Ночи жилица,
Неумолимое сердце, вняла ей из мрака Эреба.

Но Гомер умел созерцать этих Эринний в отдалении, что не всегда доступно было Эсхилу.

Порождения Ночи, они и сами имеют мрачный и страшный вид.

Они в темных платьях,

1048—1049:
Вот, вот они.
Будто Горгоны, в темных одеяньях...
...Черны, ужасны видом.

Вспомним также и из «Семи против Фив» 975—977 (986—988), и в особенности 977 (988) — черная Эринния. Эсхил их представляет очень старыми божествами.

150:
Богинь-старух ты, юный, попираешь.

731:
Попрал меня совсем ты, юный из богов,—

говорят они Аполлону. Аполлона они причисляют к «младшим» богам,

162:
И вот дела такие совершают
Младые боги.

То же и в

778—779 (и 808—809):
Вы, боги младые, законы древнейшие
Попрали, из рук моих вырвали их.

А также в

393—394:
Мы издревле почетную должность имеем.

Младшей по отношению к ним считается и Афина.

848:
Тебе я гнев прощу,—

говорит Эринниям Афина и объясняет это так,

848:
Меня ты старше.

Порождение Ночи, «старуха»-Эринния, она, по Эсхилу, по-видимому, не имеет крыльев.

51:
Но эти, мне казалося, без крыльев,—

говорит Пифия, увидевшая их.

250—251:
И по земле гнались
За ним, и по морю без крыльев мы неслись,—

говорят они сами.

Позволительно усомниться, что Эсхил и в самом деле представлял их без крыльев. Дело в том, что образ Эриннии, вероятно, есть дифференцированное и осмысленное представление темных облаков [1]. Этим объясняются их

[1] ⟨...⟩ 7*

атрибуты и свойства: огонь, т. е. молния, быстрота их движения, переменчивость вида. Кроме того, у Эсхила они сравнены с Горгонами, которые, по Рошеру, суть божества грозы.

1048:
Вот, вот они,
Будто Горгоны,—

говорит сам Орест.

48—49:
Горгонами я назвала бы их...
Но на Горгон нимало не походят.

Для нас важен уже самый факт сравнения образа Эринний с Горгонами. И по всей вероятности, Эсхилу представляются они как какие-то тучи, черные, неуклюжие, где можно было бы вообразить какую угодно фигуру (у Эсхила они сравниваются с собаками: κύνες, Choe. 1054, κύων, Eum. 246), между прочим, и фигуру с крыльями. С крыльями их представляют себе, например, Эврипид и Вергилий. Кроме того, по Овидию, у Эринний змеи и в теле и в руках, а это — благодаря общей расплывчатости образа могло способствовать и представлению их с крыльями или с частями их. Впрочем, у Эсхила говорится только о змеях в волосах Эринний.

1049—1050:
В темных одеяньях,
С змеями в волосах,—

как и у Горация в его общеизвестной оде 11, 13 [1]. Как бы там ни было, но змеи у Эриннии, хоть и только в голове,— это образ ужасный. ⟨Gorgoneis infecta venenis (Aen. VII 341)⟩ — так называет ее Вергилий.

Представляя их чем-то вроде грозовых туч, Эсхил наделяет их губительным огнем и вообще подчеркивает их вредоносное действие.

137—139:
Кровавым на него дыши дыханьем,—

говорит Тень Клитемнестры спящим Эринниям,—

И внутренним огнем ты иссуши его,
Преследуй, изнутри преследуя его.

---

[1] ...et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues?

Они никак иначе не могут мстить, как проливая яд на землю и губя невиновных людей. У этих страшилищ капает кровь из глаз,

1058:
Из глаз у них кровавые потоки.

Они пьют человеческую кровь,

265—266:
И буду я глотать по капле из тебя,
Еще живого, кровь...

254:
А запах крови
Людской приятен мне.

Их в гневе прогоняет Аполлон из своего храма со словами,

179—184:
Идите вон. Приказываю вам,
Оставьте же пророческий вы храм.
Не то крылатую змею-стрелу
В тебя спущу с тетивы золотой;
Кровь черная из ран твоих польется,
Что выпила сама ты из людей.
И будешь изрыгать печенки крови,
Той крови, что слизала ты не раз
На месте преступленья.

Благородный Аполлон долго возмущается этими исчадиями ада,

185—197:
Вам не должно,
Не должно даже вам и подходить
Ко храму. Нет, не здесь должны вы быть,
Вам место там, где режут, убивают;
Вам место там, глаза где вырывают;
Вам место там, где казни и суды;
Там, где увечья, где камнями побивают,
С израненной спиной, пронзенной стонут...
Не слышите, какую прелесть вы
Имеете, противные богини.
И вид противен ваш. Таким бы жить
У кровопийцы льва и не вносить
В святилище с собою осквернения:
Без пастуха должны вы поспешить
В луга, а из богов никто благоволеньем
Такого стада и не думает почтить.

Послушайте далее, какие они поют песни, и сравните их с чарами лиры Аполлона. Они сами говорят про свои песни,

329—333 (те же и в 341—345):
Обреченному на жертву —
Эта песнь души моей,
Гимн безумия, рассудок
Совращающий с путей,
Гимн Эринний, чуждый лире;
Для сердец — оковы он;
Он на пагубу для смертных:
Иссушает смертных он.

И сравните с этим хотя бы лучезарный гимн к Аполлону у Алкея,

1, 2 [1]:
Сын отчий в небе, царь Аполлон, гряди.
Бежит по лирам трепет. И сладостней
Зарю встречает щекот славий.
Ласточки щебет звончей. Цикада
Хмельней стрекочет, не о своей моля
Блаженной доле, но вдохновенная
От бога песен. Касталийский
Плещет родник серебром гремучим.

Пер. *В. Иванова.*

Вот каковы Эриннии у Эсхила. О них вполне можно сказать то, что автор гипотезиса к «Агамемнону» сказал о сцене с Кассандрой: «Эта часть драмы удивительна как по своему ужасу, так и по яркому выявлению жалости» [2]. Мы отчасти можем представить себе, какое впечатление произвели бы эти Эриннии со сцены, но, как показал Жирар, у Эсхила мы, безусловно, находим превосходство литературы над сценическими изображениями героев [3]. Читая уже один текст, мы и без театра волнуемся всеми эстетическими фибрами нашей души.

Проявивши себя здесь мастером живописания, Эсхил тем самым нарушил собственно драматическую сторону своих созданий, так как созерцание таких живописных образов отвлекает от восприятия действия. Но Эсхил достиг тем самым и великих прозрений, равно как и защиты от ужасов этих последних. Недаром же Софокл, явившись в подземный мир, по изображению в «Лягушках» Аристофана, почтительно целуется с Эсхилом и уступает ему первое место. Если в чем отдавать предпочтение у Эсхила, то именно в этих прозрениях и в том, как он естественным

[1] ⟨...⟩ 8*

[2] τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς καὶ ἔκπληξιν ἔχον καὶ δικτον ἱκανόν.

[3] ⟨*Girard Jules.* Etudes sur la poésie grecque. Paris, 1884.⟩

путем «защищается» от их ужаса. Изображениям же *человека*, пожалуй, наоборот, Софокл бы поучил Эсхила. Одна беда: Эсхил и не собирался изображать исключительно человека.

12

ОБЩИЕ ИТОГИ ЭСХИЛОВОЙ ПСИХОЛОГИИ СТРАХА И УЖАСА

Главная особенность нашего изложения, вероятно, уже замечена внимательным читателем. Мы задались целью изучить изображение человеческой психологии у Эсхила, выяснить то, как успешно поэт анализирует «реальную» психическую жизнь, а в результате говорим все время о каких-то прозрениях и мистических ужасах. Не отступаем ли мы здесь от своей темы?

Нимало. И в этом суть эсхиловской психологии. Изучая какое-нибудь душевное переживание, мы находим у Эсхила *анализ не этого самого переживания, а того, по отношению к чему оно существует.*

Человек испытывает ужас. Художника это явление может интересовать с двух сторон. Во-первых, он может совершенно не интересоваться объектом этого ужаса, т. е. объективной его причиной, а перенести свое художническое внимание исключительно на субъект его, изображая объект только как повод. Во-вторых, он может поставить ударение на объект, и тогда психология будет схематична и относительно проста; поэт в данном случае интересуется переживаниями только как указующими жестами на нечто уже не-психологическое. Последнее мы и имеем у Эсхила. Изучали психологию чувства страха, а выходит, что изучили какие-то нездешние его [9*] истоки, ничего общего с психологией как таковой не имеющие. Имея это в виду, резюмируем все, что удалось нам узнать до сих пор об Эсхиле.

1) Чувство страха Эсхил изображает главным образом лирически и эпически. Оба этих приема объединяются в том, что в них нет (или очень мало) переживаний реальной, пространственно-временной действенности души, дееспособности [1].

[1] Любопытен тот факт, что греческая трагедия удивительно последовательно избегает убийства *на открытой сцене*. Всегда убийства со-

2) Это обстоятельство и способствует появлению образности и симметрии (в самых различных видах), охлаждая и умеряя первоначальную реально-психологическую стихию страха. «Аполлинийское» начало борется с «дионисийским».

3) Постоянное стремление к эпическим «аполлинийским» снам заставляет нас признать, что Эсхил со своей точки зрения вполне целесообразно прибегает к Аполлону ради как бы защиты от «дионисийских» волнений.

4) Этому соответствует и то, что каждое переживание страха, находимое нами у героя Эсхила, в конце концов сводится к мистическому ужасу перед какими-то мировыми тайнами [1], называемыми (не из-за того же ли самого ужаса) большею частью символическими (Мойра, Ата, Аластор и проч.); в таком случае естественно ждать у поэта какого-нибудь органического сопротивления этим ужасам.

5) Высшая степень страха — это уничтожение его. Если бы Эсхил, подобно Эврипиду, был занят преимущественно чисто человеческой драмой, то мы имели бы и эврипидовский «цепкий», «жгучий», с «зудом слез» пафос. Но Эсхил не занят людскими страхами; он хочет усилить их до степени мистического ужаса. Получается вместо усиления пафоса ослабление его (с «реальной» точки зрения); это — «холодный» мистический пафос.

6) С точки зрения «реальной» драмы — это недостаток, потому что не драма должна изображать такой пафос. Драма выявляет чисто человеческую жизнь, а мистическое созерцание тамошних ликов превышает обыкновенные силы личности, почему драматическое выявление этих ликов оказывается почти недоступным.

7) Однако трагедии Эсхила вовсе не драмы в обычном

вершаются за сценой. Так погибают у Эсхила Агамемнон, Клитемнестра, Орест. Наряду с объяснением этого у Гензе (что чувствам умирающего человека не соответствовала бы неподвижная древнегреческая маска, ср.: ⟨*Hense O.* Studien zu Sophocles. Leipzig, 1880⟩) и с объяснением Кифера (что убийство на сцене противоречило бы религиозным представлениям греков о театре, ср.: ⟨*Kiefer K.* Körperlicher Schmerz und Tod auf der attische Bühne. Heidelberg, 1909⟩) можно дать еще и третье объяснение: имел ли в виду трагик, т. е. в нашем случае Эсхил, изобразить действительную смерть человека, реальную и обыкновенную. Это свободно могло бы нарушить общий мистический и холодный стиль трагедии и сделать его не по-эсхиловски реальным.

[1] По мнению Кифера, у Эсхила вообще не изображается физического страдания.

смысле, а потому этот «ужас» с его антидраматизмом не есть недостаток. Мистический эсхиловский ужас реален по-своему.

8) Благодаря ему, этому ужасу, становятся реальными, т. е. имеющими смысл, и душевные движения человека, которые, если их рассматривать самих по себе, не имеют почти никакого психологического смысла. Все оправдание эсхиловской психологии заключается в ее антипсихологической устремленности к неведомому миру.

9) Это дает, наконец, точку зрения и при исследовании прочих чувств, настроений, поступков, которые изображает Эсхил: мистический ужас по слабой психологичности своей у поэта способен окутать собою любое душевное движение, и мы вправе задать вопрос: а изображал ли Эсхил вообще что-нибудь не-мистическое и изображал ли что-нибудь не для мистического ужаса?

Этим вопросом и будет занято последующее исследование.

13

ПСИХОЛОГИЯ ЧУВСТВА В «УМОЛЯЮЩИХ», «СЕМИ ПРОТИВ ФИВ», «СКОВАННОМ ПРОМЕТЕЕ» И ЕЕ МИСТИЧЕСКАЯ ПОДПОЧВА

Здесь нам придется повторить очень многое из того, что уже было сказано не раз. И потому мы должны быть кратки.

Нами установлено, что аффекты страха распылены у Эсхила в пространные изображения чувства. Чувство этим самым тоже распыляется на пространные монологи, частью «эпические». Так как это «чувство страха» дано у Эсхила очень часто, то естественно, что оно благодаря еще и своему протяжению должно покрывать многие другие чувства. Обращаясь к фактам, мы это и находим. Воспользуемся здесь самым простым методом: будем пересматривать все трагедии Эсхила по порядку и отметим более или менее ярко выраженные чувства.

«*Умоляющие*», можно сказать, представляют собою сплошную молитву. Явное или скрытое молитвенное настроение содержится во всех тех немногочисленных чувствах, которые переживаются Данаидами и их отцом. Мы не будем останавливаться на этой трагедии, а приведем только в пример слова Даная после избежания опасности, грозившей его дочерям от египтян.

980—986:
Приветствовать вам должно аргивян,
И фимиамы жечь; им возлияния,
Как будто бы Олимпа божествам,
Вам должно лить: спасли без колебанья,
Притом, услышав с горечью о том,
Что сделано нам кровными родными,
Копьем вооруженных дали мне
Проводников...

999—1005:
В своей среде и звери, как и люди,
Крылатые, ползучих порожденье,
Невинность губят, и об ней Киприда,
Как о плоде, что вянет, возвещает,—
Губя прекрасный цвет, не ждать Эроту.
И дев прелестный образ всякий видя
И проходя, стрелу, усладу взора,
Уже послал, желаньем побежденный.

И т. д. Все обычные сравнения, сентенции, ретардации. Мистичность чувства, может быть, в «Умоляющих» не так видна, но она есть, если брать трагедию в целом. Кроме того, не надо забывать, что «Умоляющие» составляют только часть драмы, безразлично, первую ли, как думает Велькер, или вторую, как предположил Герман. За ней следовало еще убиение всех, кроме одного, пятидесяти сыновей Египта и суд над Гипэрмнестрой, пощадившей своего жениха. У Эсхила была здесь широкая почва для его мрачных гимнов «Справедливости» и Мойрам, о которых мы уже можем иметь представление на основании аналогичной, вероятно, по настроению трагедии «Евмениды». Сохранившийся отрывок у Афинея принадлежит не кому другому, как Афродите, защищающей Гипэрмнестру. Невольно, конечно, возникает ассоциация с Афиной — защитницей Ореста, а с ней и вся «психология» чувств в «Евменидах».

В «Семи против Фив» Этеокл с гневом обращается к хору фиванских девушек,

181—202:
Вам говорю, несносные исчадья,
Вас спрашиваю я: неужели это
Для города спасительней всего
И это войску храбрости придаст,
Что вы к богам, простершись, вопиете?
О, мудрым ненавистные созданья.
Ни в бедствии, ни в счастьи дорогом
Пусть женщине сожителем не буду.

Владычица — надменностью несносна,
Трусливая — зло городу и дому.
Теперь вселили трусость в граждан вы,
И в этом бедстве диком — вы виновны.
Врагам теперь оказана услуга,
Внутри ж мы сами гибнем от себя.
Так мой приказ — чтоб были все покойны.
Кто власть мою задумает преслушать,—
Будь муж, жена иль дева, все равно —
Тот к смертной казни будет присужден:
И будет он каменьями побит.
Не женщине,— мужчине подобает
Забота об общественных делах.
А ты останься дома и не суйся.
Ты слышала иль нет? Иль ты глуха?

В этом монологе гнев Этеокла изображен обычными эсхиловскими средствами: длинно (21 стих), кудряво (с «реальной» точки зрения); ср. ниже,

208—210:
Так что ж, моряк, бежав на нос судна
С кормы,— ужели не найдет спасенья,
Когда корабль игрушкой станет волн? —

со многими сентенциями, например в 200-м ст. и дальше,

224—225:
Повиновение — мать благополучия,
Спасенья мать: такое ходит слово,

с «лирическим» пафосом (186—188).

В том же духе поведение Этеокла и при дальнейших сообщениях Вестника. Это любопытная характеристика эсхиловских приемов живописания. Симметрия и эпичность доведены до максимума. Сообщение Вестника о том, кто занял один из семи ворот Фив; слова Этеокла о назначении вождя к этим воротам; причитание хора — это повторяется одно за другим в неизменном порядке целых семь раз, так что на это требуется свыше 300 стихов (375—682), т. е. немного меньше трети всей трагедии. Что при такой симметрии и эпичности совершенно схематизируется личность Этеокла и его чувства,— об этом не может быть никакого сомнения. Вот для примера отрывок из этой части трагедии.

456—485:
Вестник. Кто стал у тех ворот, что ближе к нам,
Скажу теперь: ведь Этеоклу жребий
Упал из глуби медного шелома,

Чтоб к воротам Нейстийским двинуть рать.
И гонит он коней, в уздах храпящих,
Стремящихся в ворота проскочить;
И, полные дыханием шумящим,
Как бубенцы, намордники звенят.
А на щите его не малый знак:
Гоплит спешит по лестничным ступеням
На стену влезть, стремясь ее разрушить.
И надпись громкая гласит так гордо,
Что и Арей его не сгонит с башни.
На этого отправь того, кто в силах
От ига рабства город защитить.
Этеокл. Я мог послать такого; и, на счастье,
Уж послан мною гордый Мегарей,
Креонта отрасль, родом из спартанцев.
Он выйдет из ворот, не испугавшись
Неистового ржания коней;
Но иль умрет и долг отдаст земле,
Иль, двух мужей и город на щите
Взяв, дом отца добычею украсит.
Хвались другим, на речи не скупись.
Хор. Молюсь я, чтоб счастлив ты был,
Воитель за домы мои,
А тем я несчастья желаю.
Гордо они выступают за город:
Пусть же воззрит на них гневный каратель Зевес.

Это чистейший эпос с лирически-ламентабельными отступлениями. Этеокла мы не видим. Мы его увидим, когда он, узнавши, что ему надо вести сражение с братом, закричит,

653—655:
О бешеный, великий гнев богов.
О жалости достойный род Эдипа.
Свершаются отцовские проклятья.

Это — «реально». Но — «свершаются отцовские проклятья».

Перед нами опять хорошо известный эсхиловский ужас.

Таковы Этеокловы чувства.

Но в «Семи против Фив» есть одно замечательное, совершенно, казалось бы, не эсхиловское место. Это — заключительная сцена, где очень кратко и отчетливо происходит спор между Антигоной и Вестником из-за погребения Долиника. Спор в противоположность рассказу, конечно, есть прием чисто «драматический». И тут мы, пожалуй, настраиваемся как в настоящей драме. Если не считать одного несколько вычурного обращения Антигоны,

1033:
Душа, несчастье брата раздели,—

здесь все способствует драме. Интересно, что во всей этой сцене (1005—1078) нет ни одного слова о роке, за исключением единственного воспоминания (да и то хора) об Эринниях, погубивших род Эдипа (1054—1056). Антигона рассуждает и чувствует чисто «человечески».

1031:
Ведь от одной родились мы с ним
И матери несчастной и отца...

Одно мешает полному драматизму — ведь это какие-то 70 стихов, и перед этим только что закончился знаменитый плач-ламентация, в котором участвовала та же самая Антигона.

«*Персы*» — сплошная ламентация, и я затрудняюсь указать там хоть какое-нибудь переживание героя вне страха перед поражением персов и плача после него. Те сцены, где нет плача или ужаса, все окутаны здесь или мрачным предчувствием 155—248, где, напр., Атосса рассказывает свой вещий сон, или вовсе дыханием потустороннего мира, где, напр., является Тень Дария 681—852.

Интересен по выпуклости чисто эсхиловских приемов — «*Скованный Прометей*».

Можно долго думать: что переживает этот несчастный, страдающий бог, так любовно оделивший людей небесным огнем?

Изучение показывает, что такого вопроса задавать, собственно говоря, мы не имеем права. Эсхил нисколько не занят здесь человеческой психологией. Эту схематизированную, отвлеченную, бесцветную психологию можно, конечно, называть психологией, но не в анализе психики здесь дело. Не вопрос об этом анализе должен нас интересовать в «Скованном Прометее», а вопрос о *значении этих грандиозных символов*, вопрос о том, *что* имеется в виду под такой прометеевской психологией.

Что переживает Прометей? Мы прежде всего не знаем, что это такое *психологически*, божество или человек. Если он божество, то о сокровенной жизни становится весьма трудно и говорить. Если скажут, что и жизнь божества может чувствоваться, то в таком случае сомнительно, умеет ли кто-нибудь, да и вообще дано ли человеку — изображать эту внутреннюю жизнь божества в словах, и притом еще драматических. Прометей, имеющий, так сказать, «божественную душу» — с психологической точки зрения

не имеет никакой души, ибо не имеет *человеческой* души. Если же предположить, что у него человеческая душа и что Эсхил занят здесь человеческой психологией, то получается нечто слишком грандиозное, грандиозное до схемы, до настоящей абстракции.

Человека прибили к скале железными цепями. Скала находится на «краю земли». Однако он не стонет и вначале даже не издает никаких звуков. Он молчит, пока остальные действующие лица успевают сказать целых девяносто стихов. И когда опять начинает, то и здесь вовсе он не выражает чисто человеческого страдания.

88—92:
Тебя, Эфир небесный, вас, о ветры
Крылатые, и реки, и земля,
Всеобщая праматерь, и валов
Подобный смеху шум многоголосый,—
Я всех вас, всех в свидетели зову.
Смотрите: вот что терпит бог от бога.

Это — торжественная, стильная, красивая речь. И это именно тогда, когда он висит на скале вдали от всего живого.

Он стонет, но не хочется верить этим стонам: они ведь все среди вполне связных, красивых и последовательных рассказов. Так, кончивши говорить в первый раз о своих заслугах и приступая к разговору с прилетевшими Океанидами, он стонет

114: Ἆ ἆ.

Океаниды заканчивают свой маленький монолог о цели своего посещения Прометея. Приступая к своему рассказу, Прометей запевает

136: Αἰαῖ αἰαῖ.

А далее ни одного стона ни в длинном разговоре с Океаном, ни в сцене с Ио, ни вообще во всей трагедии (это вися-то прикованным на скале), кроме одного случая, где Прометей среди довольно спокойного разговора с Гермесом вдруг кричит

979: ὤμοι.

Недаром Прометей боится, что мы его не пожалеем. Все время он только и делает, что жалуется на свою судьбу. И появляется он с призывом пожалеть его

92:
Смотрите: вот что терпит бог от бога —

и проваливается (в конце трагедии) в бездну все с теми же словами:

1091—1093:
О Земля, моя мать. О небесный Эфир,
Свет единый, всеобщий.
Посмотрите, какие страданья терплю
Я от бога, невинный.

Мы уже не будем говорить о его дальнейших монологах, где он рассказывает о своих подвигах по отношению к людям.

Вот хотя бы из одного монолога:

442—471:
Но выслушайте повесть
О жалких смертных.
Это я им дал,
Бессмысленным, могущественный разум.
Не с гордостью об этом говорю,
Но лишь затем, чтоб объяснить причину
Моей любви к несчастным. Люди долго
И видели, но не могли понять,
И слушали, но не могли услышать.
Подобные теням, как бы во сне,
По прихоти случайностей, блуждали,
И было все в них смутно; и домов,
Открытых солнцу, строить не умели
Из кирпичей иль бревен, но в земле,
Как муравьи проворные, гнездились,
Во тьме сырых землянок и пещер;
Не ведали отличия зимы
От летних дней горячих, плодоносных
Иль от весны цветущей; дикари
Творили все без размышленья, слепо,
Но наконец я бедным указал
Восход светил, закат их, полный тайны,
Глубокую науку чисел, букв
Сложение и творческую память,
Великую родительницу муз.
Я в первый раз животных диких, вольных
Поработил ярму, чтоб сделать их
Во всех трудах помощниками людям:
Послушного браздам запряг коня,
Красу для глаз и гордость человека,
И с крыльями льняными изобрел
Летающие в море колесницы
Для моряков. Но сколько дивных тайн,
Искусств, наук открывший жалким людям,—
Спасти себя ничем я не могу.

Это чистый рассказ, далекий от самого примитивного драматизма.

Итак, это едва ли и человек. Во-первых, простой человек давно бы умер, если бы его пригвоздили к скале. Во-вторых, человек не может при таких адских муках быть спокойным и взывать к «ветрам крылатым» и «многоголосому шуму валов».

Не божество и не человек. Почему? Потому что мы все ищем психологической правды, а ею Эсхил не занимается. Противоестественным соединением в одном образе и человеческих черт, и тех особенных, которые мы приписываем исключительно божеству,— он только лишний раз показал, что ему решительно все равно, какие там будут у героев переживания. Для него важно только, чтобы эти переживания были знáком его собственных художнических прозрений. Остается одно — бросить психологическую точку зрения и стать, так сказать, на символическую, или, как мы предпочитаем выразиться, на музыкальную, в данном случае точку зрения т. н. программной музыки. Тогда и Прометеевы «муки» мы будем писать без кавычек и получим возможность узнать истинные объекты эсхиловского мироощущения. Раньше мы убедились в справедливости такой точки зрения на анализе чувства «страха» у Эсхила. Теперь убеждаемся в этом относительно вообще всей эсхиловской психологии, в частности и в отношении образа Прометея.

Но пусть мы желаем точнее формулировать смысл такой психологии Прометея. Хоть и схема этот Прометей, что такое эта схема? — Прометей переживает один страх или, лучше сказать, один ужас: перед властью Зевса. И у нас поэтому только одно чувство с различными вариациями.

402—405:
Правит вселенной
Бог самовластный,
Бог беспощадный
К древним богам.

Если Зевс действительно бог и если этот бог действительно таков, то перед нами тут такой пессимизм, какой редко приходится встречать в истории мысли. Это даже не ужас. Это нечто гораздо большее. Таковы-то и все переживания Прометея, ужасные по своей цельности и цельные по своему ужасу, но, конечно, драматически одноцветные. Это —

музыка ужаса. И изучать ее надо как музыку, т. е. без привнесения тех отвлеченных категорий, которые и в поэзии-то должны играть строго ограниченную роль.

14
ПСИХОЛОГИЯ ЧУВСТВА В «ОРЕСТЕЕ»

Одноцветны и схематичны и чувства, изображенные в «Орестее».

Вот перед нами Вестник в «Агамемноне», который только что вернулся из-под Трои, где он пробыл целых девять лет. Чувство радости его подлинно и цветисто, с риторическими обращениями к земле, к свету солнца (508), царским чертогам (518). Подозрения, возникающие после этого монолога у драматически настроенного читателя и зрителя, что радости у него настоящей нет,— подтверждаются совершенно неожиданно — на слова хора

538:
Герольд ахейской рати, будь здоров,—

он печально отвечает:

539:
Здоров и умереть могу спокойно.

По-гречески выразительнее:

χαίρω [τε], τεθνάναι τ' οὐκέτ' ἀντερῶ θεοῖς.

У него ведь в мыслях несчастное возвращение Менелая, о чем он также говорит подробно (636—680).

Вот и сам Агамемнон, произносящий с колесницы при въезде во дворец целую тронную речь с описанием троянского похода (810—828), с молитвенными словами (810, 851—854), с изречениями и сентенциями (832—837), с программой будущего правления (844—850), и ни тени драматически живого чувства, которое так естественно ждать у него после долгого отсутствия.

А вот и сама Клитемнестра. Она приветствует своего супруга Агамемнона. Мало того что она обращается с выражением своих чувств не к самому Агамемнону, а к хору (хотя Агамемнон стоит тут же), она произносит тоже целую речь, но еще более цветистую и длинную. Вместо непосредственной радости (которую она могла бы проявить, даже если бы лгала) мы вот что встречаем среди ее монолога.

895—903:
Теперь, все это пережив [1],
Я стану приветствовать его, забывши горе,
Звать псом, который стойло стережет,
Спасительным канатом корабля,
Столпом могучим под высокой кровлей,
Единым чадом у отца, землей,
Для моряков явившейся нежданно,
Прекрасным днем, наставшим после бури,
Водою ключевой для путника,
Измученного жаждой.— А ты знаешь,
Как сладко избежать беды нависшей.
Такой привет хочу ему воздать.

Можно подумать, что это не жена и муж, а какие-то странные ораторы. Клитемнестра так пространно говорила о своих чувствах, что даже Агамемнон, сам немалый оратор, не утерпел и возразил жене после девяти лет разлуки таким образом,

914—916:
О Леды дочь. О страж моих чертогов.
Отсутствию подобна моему
И речь твоя тянулась так же долго.
Пер. *Котелова* [2].

В «Орестее» есть еще одна встреча. Именно, во второй части трилогии, в «Хоэфорах», встречаются Электра, дочь убитого Агамемнона, и Орест, прибывший в Аргос с целью отомстить своей матери за убийство отца. Если при той встрече чувства у Клитемнестры только разыгрывались, а вовсе не существовали у нее на самом деле (в этом может быть кое-какое оправдание находящихся там длиннот), то здесь брат и сестра вполне искренни при встрече, и все же мы встречаем здесь такие тирады,

238—243:
Электра. О милый взор. В тебе соединение
Для нас всего... Я назвала б тебя
Отцом; и мать ты заменил бы также,
Ту мать, что мне, по правде, ненавистна;
Ты заменишь и милую сестру,
Жестоко принесенную на жертву,
Ты, верный брат, мне свято помогая.

А в подлиннике еще сильнее.

[1] Она только что рассказывала хору о своих якобы страданиях в разлуке с Агамемноном.
[2] У Радцига не так рельефно передано это острое замечание.

238—239:
ὦ τερπνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον
ἐμοί,

т. е.: «О милый взор, *четырежды* приятный мне...», и далее упомянутое перечисление четырех пунктов. Что может быть искусственней такого выражения чувств сестры к брату? И нельзя сказать, чтобы этого не сознавали уже древние. Ведь не кто иной, как Квинтиллиан, в своем риторическом трактате пишет: Aeschylus... sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositis (X 1, 66).

И опять в «Хоэфорах» есть одна сцена, которая по своей необычности заслуживает отдельного упоминания. Таких сцен Эсхил вообще не писал. В оставшихся трагедиях нам известно два таких места. Заключительная сцена «Семи против Фив», где происходит спор между Антигоной и Вестником, послуживший Софоклу темой для целой трагедии, и — упомянутая сцена в «Хоэфорах» (892—930), где Орест колеблется, убивать ли ему свою мать или нет. Здесь много настоящего драматизма, т. е. настоящего интереса к личности человека как имеющей волю и препятствие к ней. Здесь нет ни длительных ламентаций, ни украшенных слов, ни сентенций. У Ореста борются непосредственно два чувства: жажда мести и любовь к матери. Изображать чувства посредством столкновения их — разве мы что-нибудь встречали подобное у Эсхила?

Однако внимательный глаз и тут найдет чисто эсхиловские черты. Ведь драматична здесь прежде всего *форма* пьесы. А внутренняя сторона опять-таки не драматична: Орест все же ссылается на богов и судьбу как на истинных виновников его преступления. Личность человека этим опять обесценивается и теряет свою самостоятельность. Опять корни переживаний не в самом человеке, а где-то еще. Драма же, как известно, не может быть там, где нет сознательного и самостоятельного произволения.

15

ПСИХОЛОГИЯ ВОЛЕВЫХ ПРОЦЕССОВ И ХАРАКТЕРОВ В «СЕМИ». АНТИДРАМАТИЗМ И МУЗЫКА

Последнее замечание заставило нас зайти несколько вперед. Теперь мы как раз и должны пересмотреть еще раз трагедии Эсхила с точки зрения того, как Эсхил анализи-

рует *волевые процессы и характеры.* Это уже будет последним вопросом в эсхиловской психологии.

Мы объединяем в одну рубрику изображение у Эсхила воли и изображение характера. Это не только потому, что характер есть, между прочим, известная особенность действий, но главным образом потому, что у Эсхила характеры намечены очень слабо, и если отделить от них изображенные у Эсхила поступки, то о них самих почти ничего не останется сказать (с точки зрения «реальной» драмы).

Из трагедий до «Орестеи» достаточно рассмотреть одну — «Семь против Фив», так как отсутствие драматической динамики слишком очевидно и в «Умоляющих», и в «Персах», и в «Скованном Прометее». Характер Данаид для нас незакончен ввиду потери остальных частей трилогии; в «Персах» действия все парализованы с момента извещения о поражении персов; Прометей тоже не проявляет себя ничем, кроме как своим ораторством, и не пытается сопротивляться ни в начале трагедии, когда его приковывают к скале, ни в конце, где он покорно проваливается в бездну. Кроме того, рассмотревши четыре трагедии из дошедших до нас семи, мы и так уже будем иметь суждение о большей части эсхиловских созданий.

В «*Семи против Фив*» намечен только один характер — Этеокл. Трижды он проявляет себя в трагедии. Во-первых, он гневается на женщин за их крики и стоны перед сражением, во-вторых, он проявляет неумолимую твердость и отвагу в военных действиях, и, в-третьих, он объясняет причины своих поступков.

По поводу его первого выступления в трагедии мы уже имели случай говорить. Там мы отметили бледность его чувства гнева. К тому же оно, как это ясно из трагедии, появилось у Этеокла в виде наследствия его военных соображений.

191—192:
Теперь вселили трусость в граждан вы,
И в этом бедстве диком вы виновны.

Значит, этот гнев можно отнести ко второй черте, с которой Этеокл выступает в трагедии.

Он отважен, и в этом как цельность его характера, так и бледность. Мы ведь ничего больше от него не дождемся. Он отважен, и только.

674—676:
Так вождь с вождем и с братом брат родной,
Как враг с врагом, сойдемся мы. Неси
Скорей мне поножи, копье и стрелы.

683—685:
Да будет так, коль нет в беде позора,
Умершим слава прибылью бывает,
А за позор трусу не будет славы.

Это все его слова. На совет хора оставить путь к седьмым воротам и не идти против брата он отвечает просто,

715:
Ты не притупишь мужества моего —

и дальше

717:
Не воину любить такие речи.

Такой же отвагой и военным пылом дышит и от его назначения вождей к семи воротам. «...За Этеокла правда,— пишет Анненский,— за ним родной город,— и ни тени сомнения, ни минутной оторопи, ни ноты упрека жребию не звучит в его голосе, когда он решается идти на бой: враг на врага, царь на царя и брат на брата. Да, это цельный характер. Цельный, идеальный, но одноцветный» [1].

Интереснее всего третья из указанных нами черт. И интересно не столько то обстоятельство, что Этеокл сам мотивирует свои поступки проклятием Эдипа, сколько вообще самый факт такого детерминистического толкования волевых фактов. В течение трагедии одна и та же мысль о предопределении повторяется бесчисленное число раз.

653—655:
О бешеный, великий гнев богов.
О жалости достойный род Эдипа.
Свершаются отцовские проклятья.

689—691:
Но божество спешит исполнить дело:
Пускай в волнах Коцита мрачных сгинет
Весь Лая род, для неба ненавистный.

695—697:
Отцовское проклятье предо мною
Без слез в очах стоит и говорит,
Что лучше раньше умереть, чем позже.

[1] *Анненский И. Ф.* Театр Эврипида. Ч. 1, стр. 32.

709—711:
Да, поднялись Эдиповы проклятья...
О, как верны ночные сновиденья,
Делившие отцовское добро.

720—726:
Πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον
θεὸν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν,
παναλαθῆ κακόμαντιν,
πατρὸς εὐκταίαν 'Ερινὺν
τελέσαι τὰς περιθύμους
κατάρας Οἰδιπόδα βλαψίφρονος,
παιδολέτωρ δ' ἔρις ἄδ' ὀτρύνει.

813:
Судьба сама злосчастный губит род.

819:
Сбылись отца проклятья.

832—833:
О, свершилось проклятье над Эдиповой семьей.

840—841:
Да, отцовское проклятье совершилось и теперь.

Мы уже не будем приводить подробного рассказа хора о «древнем преступлении» Лая (742—791).

Что же такое в этом случае Этеокл? Каково происхождение, нравственное и просто психологическое, этого ужасного события — поединка двух братьев и смерти их от взаимных ударов? — Да, смерть их была решена ранее. Кто решил, какое он имел право решить, что такое это проклятье Лая, тяготеющее над целым родом,— Эсхил не дает на это совершенно никакого ответа; наоборот, он даже больше запутывает дело. Вдруг хор у него почему-то говорит Этеоклу

698—701:
Не спеши. Трусом тебе не быть,
Если жизнь ты прожил хорошо.
От Эриннии спасется дом,
Если жертвы примут боги.

Значит, есть возможность и психологической мотивировки Этеоклова поступка, а не только путем ссылки на предопределение. На слова хора Этеокл отвечает

702—704:
Давно уже забыты мы богами:
Странна от нас за гибель благодарность!
За что ж нам ластить погибельной судьбе?

Здесь как будто слышится упорство самого Этеокла, хотящего во что бы то ни стало свалить все на судьбу. Это подтверждается новыми укорами хора

705—708:
Вот она уж пред тобой... Судьба,
Если б ты воззренье изменил,
И сама бы изменилась к нам,
А теперь грозит бедою.

Вообще все это место 698—708 звучит каким-то диссонансом по отношению ко всему хору трагедии с ее «проклятием», «судьбой» и «Эринниями». И чему верить, тому ли общему фону железной необходимости или этому маленькому месту 698—708, где пробивается некоторая человеческая самодеятельность, некоторая реальная психология,— мы не ⟨знаем⟩.

Едва ли знал это и сам Эсхил. Он только чувствует ⟨и показывает⟩ [10*] нам, как неладно что-то под этим «аполлинийским» покр⟨овом и⟩ [10*] под нашими спокойными житейскими переживаниями, а что это именно,— в «Семи против Фив» трудно узнать.

Несомненно одно: и тут, в психологии воли и характера, мы находим у Эсхила, как находили в психологии чувства, все ту же схематичность, соблюдаемую, очевидно, для иных целей, чем просто человеческая психология. Этеокл — это не человек, а какая-то отвлеченная направленность в мировую мглу, где не видят далеко даже эсхиловские прозорливые очи.

16

ПСИХОЛОГИЯ ВОЛЕВЫХ ПРОЦЕССОВ И ХАРАКТЕРОВ В «ОРЕСТЕЕ». ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И НЕПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВИРОВКИ

Ярче характеры «Орестеи» — в связи с несомненно более сильной драматизацией первоначального эпического сказания. Мы рассмотрим два характера — Клитемнестру и Ореста, как наиболее подробно разработанные.

В общем, Клитемнестра одноцветна. В отсутствие Агамемнона, своего мужа, который девять лет сражался под Троей, она вступает в преступную связь с Эгистом, двоюродным братом Агамемнона, человеком трусливым — напр., хор говорит ему,

1643—1646:
Что ж ты труслив так, что не сам его стал убивать,
А женщина убила,—

ничтожным — ср. слова хора,

1671:
Похрабрись еще хвастливо, как пред курицей петух,—

жестоким — он сам говорит,

1638—1642:
С его (т. е. Агамемнона)
деньгами править постараюсь
Я городом и непокорного
Ярмом тяжелым уж не в пристяжные
Я запрягу, как тучного коня.
Нет, город ненавистный, с тьмой тюрьмы
Соединясь, его увидит смирным —

и с большим самомнением — напр., он сам говорит про себя,

854:
О, конечно,
Ничто не скроется от зрячего ума.

Хор в «Хоэфорах» так говорит об этой любви Клитемнестры,

585—601:
А много страшилищ питает земля
Огромных, ужасных для взора;
Чудовищ заливы морские полны,
Враждебных для смертных; высоко
Являются в воздухе молньи — огни
В пределах меж светом и мраком;
Скользят в вышине и летают они,
Средь бури свой гнев возвещая.

Но что же бывает отважней страстей,
Опасней страстей человека?!
Никто же из дерзких, из жен ни одна
На все уж готовых не скажет:
«С бедами всегда неразлучна любовь».
Но, в женском уме зародившись,
Преступная страсть, любви чуждая страсть
Свирепей людей и животных.

Эта любовь Клитемнестры к Эгисту, которая, очевидно, составляет главную пружину действий Клитемнестры, изображена очень бледно. Не дано, напр., развития этой страсти или мотивов ее. Мы знаем один лишь факт, что Клитемнестра питает настолько страстные чувства к Эгисту, что

их, по словам хора, даже нельзя назвать любовью. Единственное место, где эта любовь проявляется видным для нас образом, это — конец «Агамемнона», где Клитемнестра становится между Эгистом и хором, которые только что хотели вступить в драку. Она говорит

1654—1656:
Нет, милейший из мужей мне,
новых бед не будем делать.
Уж и этих слишком много, чтоб
пожать,— лихая жатва.
Вдоволь горести тут есть уж,
кровь не будем проливать.

Но разумеется, это если и говорит о чем, то во всяком случае не о качестве любви, не о внутренних ее основаниях. Можно сказать с уверенностью, что здесь Клитемнестра преступна, и в этой преступности весь ее характер и вся воля. О психологическом смысле этой преступности воли мы узнаем очень мало.

Клитемнестра преступна везде. В своей любви к Эгисту — это раз. В отношениях к детям и мужу — два. При известии о смерти сына она следующим лицемерным образом выражает свои чувства [11*],

691—699 [1]:
О горе мне. Мы гибнем совершенно.
Непобедимая кара чертогов этих.
Далеко видишь ты, и даже тех,
Которые вдали и безопасно
От дома жили, издали прицелясь,
Стрелами метко ты их поражаешь;
Меня, несчастную, лишаешь ты друзей.
Теперь Орест, что вел себя разумно,
Далеко, вне опасности держася...
О, что ж теперь... Надежду на спасенье,
На радость, что лелеяла в душе
До сих пор я, назвать принуждена я
Лишь призраком, что видим на картинах.

Ее материнские чувства ничуть не всколыхнулись от такого известия. «Перед рабами,— говорит Килисса, старая нянька Ореста,— она скрыла свой веселый смех в глубине души — мрачным выражением лица»,

[1] Эти слова, отнесенные Вейлем к Электре, я признаю за Клитемнестрой, как это делает и русский переводчик Эсхила Котелов вслед за Германом и Диндорфом. Главный мотив этого, конечно, лживый тон монолога, едва ли свойственный скромной и нежной Электре.

737—739:

...τὴν δὲ πρὸς μὲν οἰκέτας
θέτο σκυθρωπὸν, ἐντὸς ὀμμάτων γέλων
κεύθουσ'

Здесь опять перед нами голая преступность,— без малейшего психологического оттенка. Клитемнестра рада смерти сына, и больше ничего.

Нежива она в своих отношениях и к мужу. За все время ни разу не заколебаться, ни разу не подумать о всем [12*] ужасе замышляемого преступления, ни разу не пожалеть и после убийства о совершенном поступке,— это выше сил человека. Как Прометей, который настолько сильно страдает, что перестает страдать (т. е. в нашем реально-психологическом восприятии), так и Клитемнестра тоже в наших глазах уже не убийца и не преступница, т. е. не живой убийца, а раскрашенная абстракция. «Мне не будет стыдно,— говорит она сама,— сказать теперь противоположное тому, о чем я долго говорила, *применяясь к обстоятельствам* (καιρίως, 1372). Если бы кто захотел поступить сурово с врагами, разыгрывающими из себя друзей, мог ли бы он накинуть гибельную сеть так высоко, чтобы из нее не выпрыгнуть? Прежде чем исполнить свое намерение, я *долго думала* (οὐκ ἀφρόνιστος, 1376—1377), затая ненависть. Правда, долго пришлось ждать, однако ж я стою теперь там, где нанесла ему смертельный удар. Так поступила я и не стану отпираться от этого; он не мог ни бежать, ни защищаться; я опутала его широким исподним платьем, точно сетью; богатая одежда сгубила его. Я ударила его два раза, он два раза застонал — и растянулся. Когда он лежал, я нанесла ему третий удар, в честь бога смерти, спасителя Гадеса, исполняя свое обещание. Когда он упал и испускал дух, причем из его раны быстро бежала кровь, одна капля этой крови брызнула на меня. *Я была рада, как радо дождю готовое колоситься поле.*

χαίρουσαν οὐδὲν ἧσσον ἢ διοσδότῳ
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.

Итак, почтенные аргосцы, вы можете радоваться, если хотите радоваться, а я не могу не торжествовать» (1372—1394).

Человек не может произнести такие слова и — остаться на всю жизнь спокойным. Эти слова могут быть красоч-

ны, но как высокий тон, становясь все выше и выше, перестает быть слышным, так и красочность этих слов оказывается великой до самоупразднения. Тем более что ведь и вся Клитемнестра такая. Будь другой психологический тон, другое бы значение имели и эти слова.

«Женщина с мужским характером», как говорит о ней Страх (Ag. 10), или «двуногая львица, спавшая с волком» (1258), по выражению Кассандры, она, несмотря на все свое моральное осуждение со стороны поэта и зрителя, сама говорит о судьбе, предопределившей ее поступки. Да и не только она (ей, может быть, мы и ⟨не⟩ поверили бы еще), об этом говорят и другие. И здесь перед нами та же антитеза «свободы» и «необходимости», что и в поступках Этеокла.

С одной стороны — несомненная *психологическая* мотивировка преступления Клитемнестры.

1412—1420:
Сейчас ты мне изгнанье присуждаешь
И ненависть с проклятием народа,
Его ж ничуть в глаза ты не корил,
Хоть он, цены не зная, как ягненка
Из стад, богатых паствой тонкорунной,
Заклал свое дитя, мой плод милейший,
Чтоб укротить фракийские ветры.
Да не его ль изгнать отсюда нужно б
Во искупленье скверны?

Это одно. Клитемнестра — мать, и вот она мстит за свое дитя. Это, разумеется, ясно и психологически вполне предположимо как один из мотивов преступления. Но Клитемнестра приводит в дальнейшем еще два мотива, тоже вполне психологические.

1438—1447:
Лежит вот мой — да, мой вот оскорбитель,
Услада всяких Хрисеид под Троей.
И пленница-пророчица вот тоже,
Наложница его, судеб вещунья,
Супруга верная, по палубам
Ткать мастерица. По заслугам им:
Он так лежит вот, а она, как лебедь,
Пропев последний свой предсмертный плач.
Лежит его зазноба. Мне же дали
Еще вот радость — видеть их так вместе.

Ревность и месть за Кассандру, которую Агамемнон привез из Трои,— другой мотив, приводимый Клитемнестрой.

Наконец, о третьем мы уже упоминали, это «любовь» к Эгисту (Choe. 585—601). Ко всему этому надо прибавить и то, что хор, т. е. Эсхил, безусловно осуждает Клитемнестру, что может быть, конечно, только при условии полной вменяемости преступницы; или, что то же самое, здесь имеется в виду возможность и отсутствие преступления. Вот один из многих монологов хора.

1407—1411:
Чего ты, женщина, отведала лихого —
Земного ль яства иль питья
Из недра выпила морского,
Что отдалась безумью вся?
Забыла ты проклятия людские
И словно отрубила их;
Скиталицей уйдешь в края чужие,
Увидишь ненависть своих.

Словом, психологическая и нравственная мотивация налицо.

Однако наряду со всем этим в «Орестее» чуть ли не на каждой строчке мы встречаемся с таинственными словами: Зевс, Мойра, Эринния, Аполлон, Справедливость и пр. (таинственными прежде всего, конечно, чисто психологически). Если решение и поступок вкладываются человеку в душу извне, Аполлоном, Мойрой и пр., то уж, конечно, трудно говорить о психологическом происхождении этих решений и этих поступков. У Эсхила такая «мотивация» буквально на каждом шагу.

1468—1475:
О демон. На этот ты падаешь дом,—

восклицает хор,—

На двух Танталидов нисходишь бедою
И женскою яростью правишь ты в нем.
Терзается сердце тоскою...
На тело, как ворон, он, злобный, встает
И песни победы поет.

Клитемнестра подтверждает эти слова, по поводу чего хор снова жалуется на судьбу,

1481—1488:
Да, мощного, грозного демона ты
Здесь в доме теперь прославляешь,
Но — ах, не к добру злого рока черты
Ненасытного ты поминаешь.

Увы, от Зевеса нисходит оно.
Всему он виновник, он все совершает.
Да, что же у смертных без Зевса бывает?
Нам что не богами дано?

Наконец, Эгист так подробно рассказывает о предопределенном (и, значит, психологически не мотивированном) преступлении Клитемнестры, что мы уже не придаем почти никакого значения ссылкам ее на дочь Ифигению и соперницу Кассандру. Вот что говорит Эгист (лучше привести прозаически). «Радостный свет дня, в который совершилось мое мщенье. Сегодня я начинаю верить, что боги следят с высоты небес за преступленьями, совершаемыми людьми на земле, и мстят за них, раз я увидел, себе на радость, что он лежит опутанный сетями, сотканными Эринниями. Он поплатился за хитрости своего отца. Отец его, здешний царь Атрей, выгнал из города и из дома моего отца, Тиеста, или, выражаясь яснее,— своего брата, споря с ним за власть. Бедный Тиест, умоляя о снисхождении, вернулся домой. Ему обещали пощадить жизнь — и то только, чтобы не обагрять убийством его родную землю. Его отец, злодей Атрей, скорей любезно, чем искренно, пригласил моего отца на обед — в качестве приезжего — из мяса его детей, готовясь радостно, будто бы к жертвоприношению. Сам между тем скрыл от всех гостей отрубленные конечности — руки и ноги, и их не заметили. Отец мой не узнал сразу, в чем дело, и съел блюдо, оказавшееся, как вы видите, гибельным для нашего рода. Узнав затем о чудовищном злодеянии, он застонал и упал; его стало рвать от ужасной пищи, и он начал грозно проклинать род Пелопа. Опрокинув стол, он с полным правом стал посылать проклятья, желая подобной же гибели всем потомкам Плистена. Благодаря этому, как вы видите, убит был он. Настоящий виновник этого убийства — я. Нас было тринадцать человек у бедного отца; я третий сын, и он выгнал меня вместе с ним, когда я был ребенком, еще в пеленках. Богиня справедливости вернула меня домой уже взрослым. На чужбине я убил его, я употребил все средства для его гибели и увидел его в сетях возмездия, поэтому даже умер бы от радости» (1577—1601).

Здесь мы находим следующие *причины* преступления Клитемнестры: 1) проклятие, тяготеющее над родом Пелопа, 2) Справедливость, требующая смерти за смерть, и,

как орудие этой Справедливости — 3) Эриннии, соткавшие, по выражению Эгиста, сеть, где погиб Агамемнон.

Как совместить все эти психологические и не психологические мотивы на почве одной личности, Клитемнестры,— я не знаю. Кому приходилось ломать голову над этим,— тот наверное понимает, что лучше отказаться от таких совмещений, о которых не все ясно и у самого Эсхила. Тут нужна не психология, а — чисто музыкальная точка зрения, при которой вопрос о совмещении «свободы» и «необходимости» не будет иметь никакого смысла, ибо этот вопрос поставлен от ума, от отвлеченной логики, а музыка ставит вопрос перед лицом того самого бытия, откуда произошел и сам разум. Не *решить* эту проблему хотел Эсхил. Это превратило бы трагедию в диалектику. Он хотел *взять на себя* мировую жизнь и зажить ею, и он ощутил, что эта мировая жизнь сама по себе еще не решенная проблема, что она сама — рождающаяся, в муках являющая себя последняя Правда. Если бы Эсхил *решал* проблемы, то уже одно это задание — независимо от характера решения — лишало бы его произведения всего трагического. Ведь надо было бы быть убежденным заранее, как делают это современные «научные философы», что мир строен и логичен, а наше знание нестройно и нелогично и что цель знания — отобразить в себе мир, а уж мир-то, конечно, «научен» и подчинен законам. Эсхил и трагическое мироощущение мыслил иначе. Не в недостатке нашего знания все дело и не в его несовершенном устройстве, а дело в несовершенном устройстве самого мира, частью которого является и наше человеческое знание. И познать мир можно только в этих трагических антиномиях хаоса и преображения, или, выражаясь одним словом, в *музыке* [13*] Не ища ее у Эсхила, мы иного уже почти ничего и не находим. Получается какая-то бледная, отвлеченная, одноцветная психология, которую превзойдет, кажется, любая комедия второстепенного драматурга. Однако этот глубинно-эстетический анализ творчества Эсхила должен составить предмет специального исследования. Пока же мы продолжим наше изучение воли и характеров у Эсхила и остановимся на характере Ореста, имеющем в «Орестее» не меньшее значение, чем характер Клитемнестры.

Можно сказать, что Орест даже сложный характер — по сравнению с теми психологическими приемами Эсхила, результатами которых являются Этеокл и Клитемнестра

как характеры. Эта сложность (относительная) создается некоторой психологической надстройкой над одной основной чертой воли и характера Ореста — непреклонностью. В сущности это та же абстракция, в особенности если обратить внимание на немногочисленность и шаткость надстроек над ней. Этеокл непреклонен в своей вражде с братом, Клитемнестра непреклонна в своем желании убить Агамемнона, Орест непреклонен в своей жажде убить поскорей свою мать. Его молитвы — многословная и настойчивая просьба помочь ему в мести.

18—19:
О Зевс. О будь помощником в отмщенье
За смерть отца.

Его любовь (к Электре) — во имя той же мести (наличность этой любви мы абстрактно выводим из всей знаменитой ἀναγνώρισις в «Хоэфорах», которую Аристотель приводит в своей «Поэтике» даже как пример).

Над этой абстракцией непреклонности Эсхил кое-что надстроил. Такова упомянутая сцена с матерью, где у Ореста происходит борьба чувств. Как было сказано, в числе мотивов, вступивших у него в борьбу, были наряду с сыновними чувствами — оракул Аполлона и Судьба. Это — борьба, и борьба психологическая,— но только борьба непсихологических мотивов. Относительно этой непсихологичности в особенности показательна третья трагедия из «Орестеи» — «Евмениды». Здесь в сущности борются Аполлон и Эриннии, а Орест — даже со всеми своими страданиями и религиозностью — кажется какой-то марионеткой в руках этих высших и сильнейших начал.

Впрочем, определим ближе мотивы поступков Ореста с тем же разделением их на психологические и непсихологические.

Вот что слышим мы из уст самого Ореста:

297—305:
Могу ли верить этим предсказаньям?

А только что он перечислил те муки, которые пошлет ему Аполлон в случае отказа его от мести. И продолжает:

Но если б им я даже и не верил,
То и тогда свершить мне должно дело.
К тому мне много, много есть причин:
И бога повеленье, и великий
Плач по отце, великая печаль,

Лишение наследья... О, стерплю ли,
Чтоб храбрые сограждане его,
Сограждане славнейшего из смертных,
Что вместе с ними Троей овладел,
Двух этих женщин подданными были?
На женщину похож... а если нет,
Увидим скоро то уже, наверно.

Реальнее и нельзя придумать мотивов убийства: любовь к отцу, лишение имущества, заботы о народном благе.

Но вот и мотивация другого рода.

269—297:
Не выдаст Локсий, бог великомощный.
Навстречу он идти повелевает
Опасностям. Он громко призывает,
Грозит, что я жестокие мученья
Почувствую в взволнованной груди,
Когда не стану мстить отца убийцам;
И так же, как они отца убили,
Он мне велит их так же умертвить,
Мне, гневному, лишенному имуществ.
Поведал он, что божества земли
На нас во гневе жаждут утоленья,
А нам они болезни обещают,
Что уже скоро нами овладеют:
Свирепую их челюсть испытаем,
И голову покроет седина.
Упомянул отцовской крови фурий,
Когда не стал бы я мстить за отца.
И казнь грозит из мрака преисподней,—
Если погиб отец мой от родной
Руки преступной,— бешенство, виденья
Ночные возмутят, и предо мной
Во мраке вдруг блеснет глаз привиденья.
И я тогда, исполнен посрамленья,
От города до города пойду,
Бродяга, все меня чуждаться будут;
Лишен я буду права возлияний,
И гнев отца не пустит к алтарям.
Никто тогда меня к себе не примет,
Никто мне не поможет в очищенье,
В презрении у всех, отвержен, без друзей,
В летах умру, болезнью сокрушенный.

Все эти сумасшедшие кары бог Аполлон («бог» — заметьте) собирается послать Оресту в том случае, если он откажется отомстить за убийство Агамемнона. И Орест напрасно говорит: «Если бы я не поверил...» Он верит, и это видно на каждом шагу.

463—467:
Убил я мать мою,—
Не запираюсь в том:
За смерть милейшего отца в том воздаянье,
И Аполлон убийц виновник наказанья:
Как будто острым жалом побудил,
Страданьями души моей грозил,
Когда б не наказал виновных в преступленье.

Да и сам Аполлон говорит просто и ясно Афине,

579:
Моя вина, что мать он умертвил.

Трудно решить вопрос о поступках Ореста психологически. А в особенности когда в «Евменидах» мы являемся свидетелями борьбы не людей или чувств у человека, а каких-то Эринний и Аполлона, которых, очевидно, нельзя считать ни за людей (потому что у них сверхъестественные силы), ни за богов (потому что они, кроме как этой своей силой, ничем от смертных не отличаются и даже наряду с ними подвергаются иногда моральному осуждению). Вернее будет, если мы сравняем в психологическом отношении и «людей» и «богов» у Эсхила и тем самым откажем поэту в интересе к человеку как к психологической цельности. И «люди» и «боги», будучи при обычной точке зрения — первые слишком абстрактными, а вторые слишком пестроконкретными,— объединятся у нас единством цели, для которой они были созданы поэтом. Эта цель — указание на иное содержание мира, чем просто человек и его обыденный религиозный опыт. Эсхил — один из первых символистов, и в этом символизме корень «эсхиловской» психологии.

17
ОБЩИЕ ИТОГИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ У ЭСХИЛА

Для общей характеристики драматической психологии у Эсхила важны и некоторые формальные стороны его трагической композиции. Сюда прежде всего надо отнести, конечно, определенные схемы построения сцен и их симметрию, многочисленные аллитерации, сложные слова и употребления междометий [1].

[1] Заметим, что изучение чисто формальной стороны творчества только тогда и может иметь значение, когда уяснен *общий тембр* творчества. Поэтому настоящее исследование может служить как бы введением в

Все это приемы лирического и эпического творчества. Мы не занимаемся этой формальной деятельностью поэта и потому не говорим обо всем этом подробно. О междометиях, между прочим, можно сказать, что они по самой своей природе предназначены для выполнения в музыке. На бумаге они, конечно, не производят такого впечатления. Вот кричит Агамемнон, которому нанесен удар топором:

1343:
ὤμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω,—

или Эгист, тоже умирающий:

870:
ἐή, ὀτοτοτοῖ.

Это дело театра как музыкальной драмы, а не текста просто. Частым употреблением междометий очень бледно изображаются душевные движения. Это видно еще из того, как многозначно написанное на бумаге междометие. Одно и то же междометие может выражать и радость и горе.

Изучение человеческой психологии у Эсхила было нашей первой задачей. Имея в виду общую цель этой работы — эсхиловское мироощущение,— мы необходимо должны были коснуться этой задачи, чтобы узнать, не составляет ли человек главный предмет мироощущения художника, и если не человек, то в какой связи стоит этот последний к другим мироощутительным объектам Эсхила. Теперь, закончивши — в общих, конечно, чертах — рассмотрение эсхиловской психологии, формулируем наши конечные выводы.

1) Основная черта психологии у Эсхила — это *предпочтение логического смысла переживания* (т. е. религиозного, морального и вообще символического смысла) *психологическому его анализу*, независимому от какого бы то ни было символа. Переживания, экспозируемые Эсхилом, всегда есть какие-нибудь антипсихологические устремленности в сторону подчеловеческого и надчеловеческого.

2) Этот «антипсихологизм» проявляется в отсутствии драматизма, каковой здесь, как на сцене, главным образом и ожидался бы.

разработку эсхиловского творчества и между прочим формальной его стороны. Изучение одних голых форм, как это делается обыкновенно, не имеет смысла, так как здесь производится незакономерная вивисекция цельного художественного организма.

3) В психологии чувства отсутствие драматизма складывается из длиннот и всяческой симметрии монологов, что и стирает грань между тембрами и степенями отдельных стадий чувства. Первоначальный интерес к чувствующей личности заслоняется прочным «аполлинийским» покровом, сложной и разнообразной внешней формой. Это формальная сторона эсхиловского «антипсихологизма».

4) В той же психологии чувств показателем антидраматизма еще являются почти всегдашняя возможность свести всякое чувство к мистическому ужасу, т. е. почти всегда под видимыми необыкновенными объектами чувства можно найти невидимые и сокровенные его истоки, наводящие страх и ужас. Положительно это можно утверждать относительно *чувства страха*, под которым всегда у Эсхила кроется ужас перед темным ликом Судьбы. Относительно же прочих чувств, очень, правда, немногочисленных и бесцветных, если и может быть сомнение, то сомнение, не идущее дальше отдельных мест и едва ли остающееся при внимании ко всему контексту данной драмы. В этом материальная сторона эсхиловского «антипсихологизма».

5) Эсхиловская психология воли и характера отмечена теми же чертами, что и психология чувства. С формальной точки зрения воля и характер у Эсхила всегда схематичны и абстрактны. В большинстве случаев герой является носителем одной какой-нибудь единственной черты, так что его часто с успехом можно было бы назвать: «Преступление», «Правда», «Мщение» — наподобие абстрактных персонажей средневековых драм.

6) С материальной стороны психология воли и характера у Эсхила отмечена наличностью непсихологической мотивировки, еще более усугубляющей общую устремленность психологии за свои пределы.

7) Имея в виду драматичность сюжетов, выбираемых Эсхилом, а также общую «дионисийскую» основу его изображений, мы можем точнее определить происхождение антидраматизма у Эсхила: у него нет драмы не потому, что объекты его художнического внимания не драматичны, но потому, что этот первоначальный несомненный драматизм был слишком драматичен для того, чтобы остаться самим собою до конца. Он превысил силы драматического восприятия поэта и зрителя и — «дионисийское» волнение стало стихать в объятиях «аполлинийских» грез.

8) В этом, по-видимому, заключается тайна психологии эсхиловского творчества со всем его сложным аппаратом сентенций, фигур симметрии и прочих антидраматических приемов. Правда, история трагедии пошла *по своим* законам, и Эсхил, как он ни был велик, разумеется, подчинялся тем малодраматическим формам трагедии, которые выработались к его времени. Но эти формы, как и всякие вообще формы на свете, имеют свое содержание (напр., длинноты хоровых партий еще указывали на старый дифирамб), и вот эсхиловскому-то мироощущению это содержание и оказалось больше всего сродни.

9) Разумеется, предположение о том, что все не драматически-аполлинийское есть только защитное приспособление эсхиловского духа, боящегося своих собственных прозрений, не может опираться на материал, безусловный по своей фактичности. У нас, собственно, нет сведений ни о литературном фоне трагедии Эсхила, ни о жизни самого Эсхила, почему это предположение, конечно, только предположение, навеянное мыслями Ницше об античной духовной жизни вообще. Но оно очень вероятно, так как хорошо бы примирило презрительное отношение Эсхила к обыденно человеческому с устремлением этого обыденно человеческого в истинный и самодовлеющий мир высших начал.

10) Наконец, нельзя не заметить, того, что даже в области психологии мы имеем in nuce [14*] все эсхиловское мироощущение. Во всяком случае отдельные элементы его нам ясны: 1) «дионисийское» волнение и борьба с ним «аполлинийского» начала, 2) связанность человека с мирами иными и вытекающее отсюда благоговейное вслушивание Эсхила в нездешний гул Судьбы и, наконец, 3) особенно близкая связь между познанием жизни и человеческим страданием.

Нам остается еще попробовать всмотреться в те *объекты* мироощущения Эсхила, знаком которых было у него чуть ли не каждое переживание героя. Раз психология и субъект переживания не довлеют сами себе, то каково же тогда их общее значение? Вопросом об этих объектах мироощущения Эсхила, на которые неизбежно наталкивается психологическое исследование, мы теперь и займемся.

18

ЛОГИЧЕСКАЯ ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ТЕРМИНОВ ЭСХИЛОВСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЕГО СТРОЙНОСТЬ

Пересматривая нашим умственным взором все, что есть у Эсхила на тему о высших существах, мы невольно останавливаемся перед самыми явными противоречиями. И тем не менее общее наше настроение все-таки глубоко религиозно и глубоко морально. Как примирить эти два феномена и как формулировать общий смысл эсхиловского мироощущения?

Остановимся сначала на противоречиях. Это покажет нам, что в конечной формулировке существенное значение должно принадлежать также и *бессознательным факторам* эсхиловского мироощущения; без этих последних действительно идеи Эсхила распадаются в самых элементарных противоречиях.

Основное значение в мирочувствии Эсхила принадлежит идее Правды, или Справедливости,— Δίκη. Зная о том, что эта Правда бывает у Эсхила причиной безысходного несчастья, мы вправе задать вопрос: есть ли она нечто моральное или же она — аморальна?

Вот что поет хор о падении Трои [15*].

367—384:
Удар Зевеса на себе узнали,
Его рука видна на них;
Что им послал он, тем и стали.
Нам говорили, что таких
Богам казнить не подобает.
Святыню кто заветную во прах
Ногой преступной попирает —
Одно нечестье в тех словах.

Судьба детей их — вот *урок примерный*
За то, что в дерзостных делах
Дышали страстью непомерной,
Кичась богатствами в домах,
О лучшем благе забывая.
Нет, пусть довольство тот найдет,
Страданий тягостных не зная,
Кто мудрость в сердце обретет.
В богатстве нет тому спасенья,
Кто Правды попирал пятой
Алтарь великий в дерзновенье;
Ему конец придет лихой.

Из этого отрывка вполне ясна моральная концепция Правды. Приам и Парид потерпели наказание за свои грехи.

Но иногда неуловимо проскальзывает какая-то черта безразличия в этой Правде, какая-то от века данная железная необходимость; только и остается, что подчиняться ей. Весьма показательна в этом отношении неоднократно находимая у Эсхила метафора с подводными скалами [16*].

553—565:
Кто ж нагл, кто дерзок в преступленье,
Средь моря жизни тот скорей
Потерпит кораблекрушенье,
Заслышав страшный треск снастей.
Средь вихря бури и крушенья
Зовет... не слушает никто.
И над отважным в преступленье
Хохочет демон [1], если то
Заметит, видя, как безбожный
В когтях беды, хоть и не ждал
Не ладить с морем. Невозможно
Спастись от правосудья скал:
И гибнет жертвой фурий мщенья;
О нем не будет сожаленья [2].

Так как, по Эсхилу,

467 сл.:
...Не к добру и чрез меру слава,—

но эта чрезмерная слава и счастье вызывают *гнев* богов,

467—470:
От Зевесовых очей небесный гром падет.
И счастья челн вдруг в море налетает
На камень, скрытый под водой.

Сюда же надо отнести и следующие метафоры.

639—656:
Острый меч справедливо вонзается в грудь;
И такого удара нельзя оттолкнуть,
Если кто, уклоняясь от правды, блуждает,
Благочестия к Зевсу в душе не питает.

Корень правды опору находит всегда,
И судьба в свое время мечи изощряет:
Возвращается в дом дочь убийства, беда,
И кровавой Эринния жертвы желает.

1534:
А правды оружье для казни злой рок
На новое дело опять навостряет,
О новый точит оселок.

[1] γελᾷ δὲ δαίμων.
[2] Перевод многое выражает бледнее.

Все это заставляет уже иначе оценивать моральное бытие Правды. Этому способствуют и такие малопонятные (если признать абсолютную моральность Правды) выражения, как

461:
Пусть Арея встречает Арей,
Правда — Правду,—

или

1025—1029:
А если б рок, указанный богами,
Другому року не мешал
Идти свободными путями,
Язык бы наш не поспевал
Все изливать, что сердце ныне чует.

Предполагается, следовательно, возможность двух правд.

Неясен также моральный облик Эринний, Аты, Аластора. В их поступках очень трудно провести границу между возмездием Оресту и самостоятельным причинением зла ему. Скромная и нежная Елена, которая привела Трою к погибели, сравнивается со львенком, которого воспитывали и ласкали люди, пока он рос, и который перерезал однажды скот, «не дожидаясь приглашения к обеду» (717—736). При этом читаем,

735—736:
Рока каким-то жрецом
Божье наслание это
В доме вскормили своем.

Т. е. Ата — тот же львенок, коварный и не помнящий добра. И такая квалификация Аты обычна. Напр.,

764—771:
Преступленье давнишнее часто рождает [1]
У недобрых проступков другой
Иль сейчас, или после, когда наступает
Для рождения день роковой,
И тот дух несразимый, войне непокорный,
Недоступный всем чувствам святым,
Дерзновенье в чертогах той Пагубы черной,
На родителей видом похожей своим.

Наряду с этим (число примеров можно было бы намного увеличить) встречаем в том же «Агамемноне» мысль о полной солидарности Аты и Зевса.

[1] В подлиннике: любит рождать (φιλεῖ δὲ τίκτειν).

355—366:
О владыка Зевес и любезная Ночь,
Ты, владычица пышных узоров,
Над твердынями Трои простершая сеть
И покрывшая так, что уже никому,
Ни большому, ни малому, не одолеть
Сети рабства великой —
Все губящего рока той сети.
Слава Зевсу, великому богу гостей,
Совершившему это,— свой лук уж давно
Он рукою нацеливал на Александра,
Чтоб, до срока слетев иль в надзвездную высь,
Не пропала стрела понапрасну.

Здесь Ата вредит людям и — «слава Зевсу»...

То же самое надо сказать о Мойрах и Эринниях. В одних случаях они не причастны к богам и их планам,

350—351:
Совершенно мы чужды бессмертных богов:
Из бессмертных богов ни один
Не бывает участником наших пиров.

367:
Зевес нас общенья лишил своего.

В других случаях Зевс сам посылает Эринний,

699—716:
И Алиону на свадьбу —
Горе прямое наслал,
Гнев, о конце промыслитель,
Мщенье такое воздал
За поруганье трапезы
И пред одним очагом
Там пребывавшего Зевса,
Хоть уж и долго потом,
Покарал тех, кто праздновал свадьбу,
Кто тогда «Гименей» громко пел молодым,
В пору было тогда распевать его сватам...
Он забыт, и с напевом иным
Песню слез старый город Приама стенает
И Парида: «О горе, жених».
Так клянет, да и прежде оплакивал вдоволь
Кровь несчастную граждан своих.

Или

55—59:
Но из вышних один — Аполлон, или Пан,
Или Зевс,— на их крик, на пронзительный стон,
Вещим птицам тем вняв, верным слугам своим,
Хоть и долго спустя,
Он Эриннию шлет на преступных.

Далее одно из самых вопиющих противоречий — это неумолимость Рока и богов (Правда ведь дочь Зевса, Sept. 662) и — отчаянные, исступленные молитвы смертных. Все убеждены,

67—71:
Будь что будет сейчас —
Но конец будет тот, как судьбой решено.
Хоть огня подложи, возлиянья хоть лей,
Орошай хоть слезами,—
Непреклонного гнева ничем не смягчить,
И не станут пылать твои жертвы.

А между тем молится не только хор, всегда у Эсхила благочестивый, не только Ио, Электра и даже Клитемнестра.

973—974:
Зевс, Зевс-вершитель, мне мольбу сверши.
Пекись о том, что должен совершать.

Противоречивы далее взаимные отношения Мойры и Зевса. В «Скованном Прометее» нет ничего сильнее Мойры. Прометей здесь между прочим говорит,

186—192: Знаю, Зевс и упрям, и жесток,
Презирает закон,— но судьбой
Будет сломлена гордость его,
Он жестокое сердце смягчит:
Как союзник к союзнику сам
Он мне первый навстречу пойдет.

В конце же «Евменид» Зевс и Мойра примирены: «Так действуют дружно всевидящий Зевс и Мойра» (Eum. 1045—1046).

Противоречивы представления и о самом Зевсе. Один раз он тиран, как в «Скованном Прометее»,

159—166: Он один,
Дерзкий, гневный, непреклонный,
Всех богов порабощает
И достигнет самовластья,
Если кто-нибудь насильем
Скипетр не вырвет у него.

Другой раз Зевса прославляют как совершеннейшее существо,

174—175: Лишь Зевсу кто хвалу поет
В победных песнях, верой пламенея,
Вполне тот мудрость обретет.

Впрочем, в этом же месте проскальзывает глухая мысль о *силе* Зевса как единственной причине необходимости

смиряться перед ним. Здесь вспоминается поколение старших богов — Урана и Крона.

168—173:
Кто прежде, дерзостью кипя безмерной,
Велик был,— и о нем
И говорить не станут уж наверно.
И тот, кто жил потом,
Погиб уж, встретившись с бойцом сильнее.

Эсхил далее не выпутался еще из противоречия народной веры во взглядах на «обман» и «зависть божества». Клитемнестра так отвечает на вопрос хора, есть ли верные признаки падения Трои,

273: Есть. Как не быть... Коль *не обман* то бога.

Аналогичная же мысль по этому поводу и у хора,

475—478:
При вести счастливо летает
По городу быстро молва.
Но правда ли это — кто знает.
Иль, может, *обман божества*...

Еще более странны мысли о «зависти богов». Вступая на пурпуровые ковры, Агамемнон говорит,

946—947:
И пусть, когда вступлю ногами так
На пурпур божеский, меня не сглазит
Издалека завистливое око.

Наконец, о самом же главном противоречии — психологической и непсихологической мотивировке поступка, другими словами, о противоречии свободы человека и гнета Судьбы — мы уже имели случай говорить.

19

ОСНОВНЫЕ ОБЪЕКТЫ МИРООЩУЩЕНИЯ ЭСХИЛА. АМОРАЛЬНАЯ И ХАОТИЧЕСКАЯ ОСНОВА МИРА И ЖИЗНИ. МОРАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Как видно из всех этих противоречий, *нельзя формулировать основания эсхиловской философии в терминах самого же Эсхила.* Эти термины — «Зевс», «Мойра», «бог», «Эринния» и проч.— настолько у него разноречивы, что сама собой напрашивается мысль говорить о предметах этих терминов *независимо* от них самих.

Ставши на такую точку зрения, мы можем, разумеется, и не придумывать новых терминов. Достаточно указать и описать самые предметы. Такими двумя основными объектами эсхиловского мироощущения являются: 1) *аморальная основа мира*, преследующая свои собственные цели, если вообще она имеет какое-нибудь сознание и самосознание, и 2) *человеческая свобода морального осуждения*, действующая не только во время, но и преимущественно во время несвободы *моральных поступков*. Мы не назовем первый из этих объектов Мойрой, так как этим самым мы вызовем противоречивые ассоциации из Эсхила. Если так и можно назвать этот основной предмет эсхиловского самочувствия, то, конечно, чисто условно.

Оговоримся: установка этих двух объектов производится всецело на основании вслушивания в общий тембр творчества художника. Вследствие этого возражением против такой установки может быть только такая же установка, т. е. на таком же непосредственном основании. И если будут разногласия по поводу этого непосредственно данного, то это еще не значит, что предмет надо заранее обречь на бесплодие, что такой метод непосредственного вникания в творчество Эсхила противоречит сам себе. Могут быть, да и должны быть споры даже и о непосредственно данном. Мало того, что под разными формулировками может крыться один и тот же предмет и смысл (тогда спор будет идти только о словах, что происходит гораздо чаще, чем обыкновенно думают), вполне возможно и понятно такое положение дела, что два спорящих лица, согласно со своими личными особенностями, принимают за непосредственно данное — совершенно противоположное. И в этом случае единственный метод установления истины — опять все то же «вслушивание» и непосредственное сравнение со слышимым чужих формулировок [1].

Так вот и слышится нам в пророчески неясных и величественно вдохновенных скрижалях эсхиловского завета: аморальная свобода мира, анархия мирового хаоса, пребывающего в вечной божественной игре с самим собою, и — моральная свобода человека — пространственно-вре-

[1] Разумеется, хотя мы и пользуемся тут методом «вслушивания», мы тем самым еще не выражаем вполне то подлинное музыкально-трагическое, что составляет самую душу творений Эсхила. На основании этого метода мы все же формулируем в этом провизорном анализе пока лишь *логически* основные объекты мироощущения Эсхила.

менное настроение его морального сознания, которое, с одной стороны, является началом стройности и, след., гармонии, а с другой — строит границы для полноты и вожделенной свободы бытия.

К аморальной основе относятся все рассуждения о неумолимости, все проклятия по поводу жизненных катастроф. Эта основа, как ощущает ее Эсхил, есть непоколебимое условие всего существующего; к ней применимы многие мысли о знаменитой Правде, которая называется так и в ее помощи человеку, и в ее безрассудном упорстве перед его произволением. Это, конечно, не есть ⟨μοῖρα⟩ в эсхиловском смысле, поскольку этот последний термин, как сказано, очень сложен и многоразличен. Но безусловно, Эсхил чувствует эту Аморальность. Без признания этой Аморальности в существе мировой жизни были бы бессмысленны и проклятия Этеокла, и жалобы персидских старцев, и стенания Океанид.

Такой Аморальности противостоит *человек*. Можно много спорить, признает ли свободу Эсхил, и если признает, то как. Бр. Круазе справедливо отказываются от поисков действительно ясного решения этой проблемы свободы у Эсхила. Но надо сказать, что такая точка зрения справедлива только ввиду чрезвычайно спутанной и противоречивой терминологии у поэта. Мы будем всегда помнить, что термины эти были у Эсхила не только терминами. В них отразились многочисленные стадии развития греческой философии и религии, так что, употребляя слово «мойра», Эсхил сам едва ли точно знал, что оно значит. Он знал, что здесь дело идет о каком-то высшем предмете с темным нравственным ликом, не то милостивым, не то грозным — так и употреблял его, со всеми неясностями и противоречием, какими снабжена любая идея, живая и быстро развивающаяся. Однако спорность предметов мироощущения Эсхила намного уменьшится, если мы отбросим такие термины, как «мойра», и будем говорить просто о том, что дано было узнать Эсхилу.

Свободен или нет человек? — Этот вопрос неразрешим ввиду явных противоречий психологических и непсихологических мотивировок. Но отвлечемся от тех конкретных условий, в какие ставит своих героев поэтическая фантазия Эсхила. Вы получаете ясный и определенный ответ по крайней мере хоть по одному вопросу из этой области. Человеку предначертано убить свою мать. Это — да. Но

вы видите, как отчетливо сознание преступности этого деяния. «Какое же может быть побуждение убить свою мать?» — недоуменно спрашивает хор в «Евменидах» (427). Страдает Прометей. Посмотрите, как он горд в сознании своей правоты.

1043—1053:

Пусть же мечет в меня
Бог снопами огней смертоносных,
Пусть Эфир поколеблет раскатом громов,
Пусть такую он бурю подымет,
Что земля содрогнется на вечных корнях,
Пусть, безумствуя, в вихре смешает
Волны моря с огнями небесных светил,
Увлечет в глубину мое тело,
В преисподнюю сбросит,— убить до конца
Он не может меня: я бессмертен.

А в этом гордом страданье за слабость людскую весь пафос Прометеевых речей и Прометеева подвига. Да, свобода морального осуждения, свобода оценки, свобода конечного уразумения границы добра и зла — вот какую свободу утверждает Эсхил всеми силами своей титанической натуры.

Указанными двумя основными объектами мирочувствие Эсхила далеко не ограничивается. Мы их назвали «основными» — из логических соображений. *Логически* — они суть основные. Но *психологически* первее всего чувствует Эсхил иное.

Это иное и есть «дионисийский» экстаз — в данном случае в его уже метафизической транскрипции.

Что такое этот «экстаз»? Это человек со своим единственным достоянием — свободным моральным сознанием — хочет пробиться сквозь *спокойную видимость окружающей жизни и познать тот запредельный мир.* Это все тот же ⟨...⟩, по Горацию. Порыв к вечному, или, лучше сказать, прорыв в него,— вот имя эсхиловским вдохновениям. Это борьба тех двух начал, которые, по Эсхилу, стоят один против другого так непреклонно,— «Рока», т. е. аморального представления человеческих действий, и — свободного нравственного сознания человека. Именно эта борьба, этот титанический порыв моральности в запредельную аморальную мглу и есть самое первое и основное в душе великого символиста, а не утверждение тех двух начал, без которых не может быть такого порыва только чисто логически.

Однако главное еще впереди. Ведь в борьбе ожесточаются силы врагов и крепнет их военное мужество. Как же действует эта эсхиловская борьба на ее участников?

Крепнет и здесь мужество врагов: «Рок» мобилизует своих «Эринний», «Аласторов» и пр. внутренних врагов человеческих, а человек — становится Прометеем, в величавой гордости сознающим свою моральность и свое подвижническое бессмертие.

Впрочем, говоря о Прометее как поэтическом образе Эсхила, мы обязаны учитывать и все то спокойно-«аполлинийское», чем наделил поэт — сознательно и бессознательно — своего героя. И так как нас интересует сейчас именно «дионисийская» подпочва творчества Эсхила, то оставим Прометея и будем говорить об общем дионисизме Эсхила. Этот «дионисизм» весьма отчетливо характеризован в двух словах самим Эсхилом: ⟨...⟩ Эсхил сказал ⟨...⟩: у него нет людей, спокойно живущих видимой оболочкой мира; у него нет такого героя, который бы не имел мысли о Роке, о сокровенных судьбах мировой и жизненной истории, о тайной, злой или доброй Необходимости, прядущей свою вечную пряжу для «дней нашей жизни».

Но Эсхил сказал ⟨...⟩, и вот эту сокровенную основу мира, эти «тайны» дано знать у Эсхила только преступникам и подвижникам, только братоубийце Этеоклу, матереубийце Оресту, рыдающим персидским старцам и прикованному к скале богу, вземлющему грехи мира.

Познание и страдание — эти альфа и омега мироощущения Эсхила — существуют в полной мере только одно при наличности другого. Можно *знать*, что существует «Рок», но воспринять его всем своим существом может, по Эсхилу, только подвижник, только человек, пострадавший от этого «Рока» и противопоставивший ему свое моральное бессмертие. Можно, наоборот, и страдать, но нет, по Эсхилу, высшего страдания, как расхождение человеческой воли с теми тайными суровыми предначертаниями.

И вот вслушивается Эсхил в надземный и подземный гул затаенных сил, как вслушиваются люди в гул вулканического огня, готового вырваться наружу и похоронить под собою целые города и селения. Вслушивается он в эти предвечные планы мирового домостроительства и готовит на случай катастрофы единственное средство: послать проклятие темным силам и умереть с сознанием своего правого подвига.

СТАТЬИ ДЛЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ЕДИНСТВО — одно из основных понятий научной эстетики. Смысл его варьируется в зависимости от характера и направлений данной эстетической системы и связанных с нею общефилософских предпосылок. Можно различать *общефилософское* и *эстетическое* учение о единстве и специально-художественное, искусствоведческое.

Что касается первого учения, то в различных системах оно получает разное значение и разное приложение. Прежде всего необходимо отметить ряд направлений в философии и науке, которые, не выводя ниоткуда понятия единства, просто констатируют единство некоторых факторов как некоторый особый непреложный факт и результат простейшего наблюдения. Такова вся позитивистическая философия, пытающаяся основаться на выводах естественных наук. Образцами такого понимания *эстетического* единства могут служить многие воззрения ранней греческой философии (ионийская школа VI—V вв. до Р. Х.) и итальянской натурфилософии (XV—XVI вв.). На этой почве стоит и понимается эстетика, трактующая [1*] также о единстве, о единстве в многообразии и т. д. в чисто натуралистическом плане, примером чего может явиться уже Гетчесон (1694—1747). Более внутренно пытается понять единство *метафизика* Нового времени, которая, напр., в лице Лейбница (1646—1716) толкует мир как систему т. н. монад, т. е. индивидуальных духовно-динамических центров, подчиненных единой и всеохватывающей монаде. На такой метафизике вырастает эстетика Баумгартена (1714—1762), толкующая эстетическое чувство как единство разумного и чувственного познания, когда последнее становится «совершенным»; это — «смутное познание» истины. В эстетике Морица (⟨1757—1793⟩) понятие внутреннего Е. индивидуальности является уже доминирующим.

Кант (1724—1804) и кантианцы пытаются принцип единства дедуцировать с логической необходимостью как условие познания. По Канту, момент «я мыслю» присутствует в каждом акте нашего сознания; это он называет «единством трансцендентальной апперцепции». У самого Канта, однако, это не было полным единством, поскольку у него остаются в значительной мере разорванными сфера чувственности и сфера рассудка. Только Фихте (1772—1814) уничтожил в кантианстве этот дуализм и из общего и первичного «Я», как подлинного единства, вывел категории и рассудка и чувственности. Начиная с Фихте проблема единства играет огромную роль во всем *немецком идеализме* (Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр и др.), где она трактуется большею частью как диалектическая необходимость и условие всякого знания и бытия. Этой философии соответствует т. н. *романтическое* мировосприятие (Тик, Вакенродер, Новалис и др.), которое с небывалой силой выдвинуло различные настроения и чувства, связанные с проблемой единства. Ощущалось и на разные лады изображалось единство космоса, вселенной, единство человека с природой и космосом, единство божественного и человеческого, божественного и природного, единство религии, искусства, науки и жизни. Шеллинг дает целую систему единств, где искусство является одним из таких единств, а именно органическим единством природы и духа, или единством бесконечного и конечного, данным как символико-мифологическая действительность. Наконец, заслуживает быть отмеченной в смысле учения о единстве еще одна философская школа, имевшая тысячелетнюю историю и постоянно возрождавшаяся вплоть до последнего времени. Это именно *платонизм*. Если, по Аристотелю, единое не есть особая субстанция, отличная от вещей, то, по Платону, Плотину и др. платоникам, единое предшествует и знанию и бытию и не нуждается в них, но, наоборот, их порождает. Оно есть как бы солнце бытия, дающее вещам и существам способность и видеть и быть видимыми. В эстетической области такому учению соответствует греческий мифологический мир, объятый единым порождающим лоном Судьбы и доступный только такому состоянию души, когда она сама становится выше знания и бытия и сливается с ними в одну неразличимую точку, т. е. экстазу. Анализируя понятие художественной формы («эйдос»), Плотин выставляет неделимое единство как основную ка-

тегорию, созидающую в каждой такой форме независимую от отдельных частей и несводимую на них цельность, подобную той, которая единично охватывает и все бытие вообще. Таким образом, история философии и эстетики дает нам множество различных учений о единстве, которые по степени интенсивности этой проблемы могут быть расположены в восходящем порядке.

Что касается специально-художественной, или художественной, стороны, то и здесь проблема единства всегда играла значительную роль. Аристотель в своей «Поэтике» говорит о единстве как о совершенно необходимом принципе трагедии. Известна теория т. н. «трех единств», т. е. единства места, времени и действия, которая почти всегда считалась специально-античной теорией. Сказать это с полной уверенностью нельзя даже относительно трагедии, ибо отступления от этого принципа единства в греческой трагедии довольно часты. Но несомненно правильно то, что античная драма, как выросшая на пластическом скульптурном и зрительном опыте греков, вообще отличалась простотой отделки и единообразием направления в обрисовке характеров, положений, событий и пр. Если т. н. французские классики в этом «подражали» древним, то это было в значительной мере противоестественно, если принять во внимание всю разницу культур античной и новоевропейской и лежащих в их основе мироощущений. Поэтому понятно, почему романтики выдвигали Шекспира наперекор Корнелю, Расину и др. французским «классикам». Шекспир давал обработку характеров и положений, не стремясь обязательно к внешнему пластическому единству. Его характеры — не «едины» в смысле «классицизма», но весьма сложны и, быть может, на первый взгляд даже беспорядочны. Разумеется, нельзя сказать, что новая драма в стиле Шекспира лишена единства окончательно. В таком случае она вообще не была бы художеством. Ясно, что это — тоже единство, хотя и более сложное, не «мелодическое», как говорил Шеллинг, но — «гармоническое». Таким образом, борьба романтиков против «единства» в защиту «свободы творчества» есть в глазах беспристрастного историка не больше как борьба за более сложное единство. Другими словами, единство остается необходимейшей категорией всякого художественного произведения, и спор может идти только о содержании, которое вкладывается в это единство.

Необходимо, впрочем, отметить, что многие и весьма многие эстетические и художественные теории чрезмерно грешат выдвиганием понятия «единство». Многие старые и новые эстетики так и не выходят за пределы принципа «единства», «единства в многообразии» и т. д. Разумеется, все не-прекрасное и не-эстетическое так же едино, как прекрасное и эстетическое. Едино вообще все, что является предметом мысли и созерцания. Поэтому принцип единства при всей его необходимости и первоначальности для художества все же не есть нечто специфическое ни для эстетического, ни для художественного, ни для прекрасного. Это специфическое должно быть разыскиваемо совершенно на других путях. Образцом умеренного использования этого понятия могут явиться эстетические рассуждения Фехнера, который ввел принцип единства в число своих основных принципов прекрасного, но предусмотрел его конфликт с другими, более содержательными моментами эстетического наслаждения, и Липпса, по которому, закон качественного единства предполагает, что последнее *требует* по самой своей природе своего признания вопреки реальной множественности, соединяясь с тем или другим «положительным душевным содержанием».

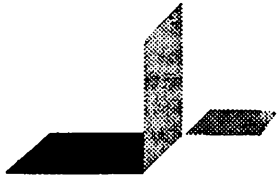
ИГРА — понятие, употреблявшееся в отношении искусства еще у Платона, потом выдвинутое особенно Шиллером и развивавшееся в эстетических целях в последнее время у Карла Грооса и Эрнста Гроссе. По мнению К. Грооса, уже в играх животных лежит начало художественного творчества. Действительно, понятие это весьма близко подходит к наиболее существенным сторонам художественного творчества. Во-первых, последнее характеризуется большею частью как деятельность, содержащая свои цели в самой себе, как то, что не выходит за свои пределы и отличается чертами самодовления и самоцели, что свойственно также и игре. Во-вторых, художественное творчество есть путь, целесообразно проделываемый художником к определенной цели, причем достижение этой цели определяется большею частью иррациональными и подсознательными факторами, прихотливо переплетающимися с сознанием и преднамеренными планами. Эта *инстинктивная целесообразность* безусловно роднит художественное творчество с игрой. Наконец, третьим пунктом сродства

является то обстоятельство, что настроение, вызываемое в художнике творчеством, связано, с одной стороны, с чем-то серьезным, на чем он и воспринимающий углубленно сосредоточиваются, а с другой стороны, наблюдается состояние незаинтересованности, бесцельности даже, что не раз было причиной возникновения таких, напр., теорий, как романтическое учение об иронии. Несмотря на явную близость этих двух стихий, не было недостатка и в возражениях на нее. Мейман сформулировал их в трех тезисах. 1) Художественное творчество создает устойчивое произведение, предпринимая его с сознательным намерением. 2) Художественное творчество есть серьезная жизненная задача, а не мимолетное удовольствие и веселое времяпровождение. 3) Художественное творчество есть действительная работа по борьбе с косным материалом, подлинное сознательное использование различных средств в целях наиболее совершенного овладения техникой, приемами и законами искусства. Эти возражения, однако, имеют только тот смысл, что по своему *содержанию* искусство большею частью (да и то далеко не всегда) серьезнее игры. Что же касается *формальной структуры* той или другой деятельности, то эти возражения едва ли правильны. Устойчивое произведение создается, конечно, и игрой, и только благодаря нарочитой «несерьезности» самого предприятия оно не ставится как главная цель. Серьезная жизненная предназначенность искусства не мешает ему быть в основе своей «веселым», по выражению Шиллера, который противопоставил его «серьезной» жизни. Наконец, серьезная техническая методика искусства, конечно, лишь по степени отличается от такой же методики игр. Таким образом, не говоря уже о том, что *генетически* игра часто была началом и истоком того или другого рода искусства, чисто формально, по самой смысловой сфере обе эти деятельности схожи в самом главном, хотя, конечно, они и выходят далеко за видимые пределы и далеко не покрывают друг друга. Физиологическая сторона игры, разработанная у Спенсера и добавленная биологической теорией Грооса, становится у Плеханова *социальным* началом. Отсюда выводы и для эстетического понимания игры.

ПОСЛЕСЛОВИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

УКАЗАТЕЛЬ



ВЫРАЖЕНИЕ НЕВЫРАЗИМОГО, ИЛИ ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В СВЕТЕ RATIO

Уже в 20-е годы А. Ф. Лосев задумал написать большой труд «по систематической эстетике». Однако известные внешние обстоятельства не позволили реализовать этот замысел во всей его полноте. В 1927 г. увидела свет только первая часть этого грандиозного замысла — «Диалектика художественной формы». Остальные части так и остались ненаписанными, хотя многие их идеи в той или иной форме нашли реализацию в многочисленных статьях и книгах автора, увидевших свет в последние 30—35 лет, и прежде всего в его многотомной «Истории античной эстетики». Однако во всех указанных работах идеи эти, как правило, проведены не прямо, а содержатся в имплицитном виде и требуют для своего выявления определенных умственных усилий читателя и знания общей эстетической концепции А. Ф. Лосева. Последняя же наиболее четко и без искажений изложена, пожалуй, только в «Диалектике художественной формы».

Интерес Лосева-философа к эстетике закономерен. Прежде всего потому, что он принадлежал к наиболее яркому, хотя и неоднонаправленному движению в русской философии начала века, которое имело своими истоками философию Вл. Соловьева, уделявшего большое внимание эстетике. Многочисленные последователи крупнейшего русского философа, так или иначе усвоившие его идеи и работавшие под знаком его «метафизики всеединства», видели в эстетике не искусственный и необязательный довесок к философии, но прозревали в ней важнейшую часть, а иногда и сущностную основу и философии, и духовной культуры в целом. В частности, П. А. Флоренский осознавал «эстетичность» как «самый глубокий» признак бытия, а красоту — как силу, пронизывающую все слои бытия «поперек» [1]. Близок к нему в этом плане был и А. Ф. Лосев. Однако если для о. Павла как для сугубо религиозного мыслителя красота более всего выражается в религии, то Лосев видел ее наиболее адекватное выра-

[1] Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи въ двенадцати письмахъ свящ. Павла Флоренского. М., 1914. С. 585—586.

жение в искусстве. Поэтому если философствование и эстетика Флоренского имеют ярко выраженную богословскую окраску [2], то философия Лосева практически вся построена в эстетическом модусе. Об этом свидетельствуют и философские истоки и пристрастия молодого Лосева: Плотин и неоплатонизм в целом, христианская апофатика, ранний Шеллинг, феноменология Гуссерля, диалектика Гегеля, метафизика «всеединства» Соловьева. Своим учителем Лосев считал Вяч. Иванова, а способ своего философствования называл символизмом. Если попытаться найти «общий знаменатель» всех этих достаточно разных умственных и духовных движений, то им может оказаться только многомерное эстетическое сознание.

О глубинном эстетизме лосевского философствования свидетельствует, например, и образное объяснение Лосевым своего понимания платоновской идеи. «Кратко свое расхождение с Флоренским в понимании античного платонизма я формулировал бы так. У Флоренского — иконографическое понимание платоновской идеи, у меня же — скульптурное понимание. Его идея слишком духовно-выразительна для античности. Моя платоновская идея — холоднее, безличнее и безразличнее; в ней больше красоты, чем интимности, больше окаменелости, чем объективности, больше голого тела, чем лица и лика, больше холодного любования, чем умиления, больше риторики и искусства, чем молитвы» [3]. И далее А. Ф. Лосев признается, что, «как философ», он всегда ценил «главным образом выразительные лики бытия» (там же), т. е. рассматривал бытие прежде всего в *эстетическом* модусе.

Об этом же свидетельствует, наконец, и сама структура лосевской философии. Проблема *выражения*, и именно словесного выражения — *имени*, занимает в ней главное место; монография «Философия имени», пожалуй, стержневая философская работа Лосева. Он убежден, что «философия имени есть самая центральная и основная часть философии» [4]. Путем сложных, даже изощренных построений Лосев стремится доказать, что и «сама сущность есть не что иное, как имя» (ФИ, 166), а весь мир, вся вселенная — лишь иерархия словесных смыслов. «Мир — разная степень бытия и разная степень смысла, имени» (ФИ, 170). Имя представляется в этом неоплатонически-феноменологическом ключе самой вещью, «но в аспекте ее уразуменной явленности» (ФИ, 194). Отсюда остается один шаг до эстетического осмысления бытия, и Лосев делает его в «Диалектике художественной формы» — первой части из замысленной серии трудов по эстетике, которой целиком не суждено было быть написанной.

---

[2] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского). М., 1990.

[3] *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике. М., 1990. С. 48.

[4] *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1927. С. 181. В дальнейшем — ФИ.

Сам Лосев ясно и точно излагает в Предисловии цель данной работы — это отвлеченная логика, примененная к эстетической сфере, в задачу которой входит выявление (или построение) категориальной системы эстетики, обнажение «логического скелета искусства». В этом он видит первую, так сказать схоластическую, ступень эстетики; а второй и, пожалуй, более важной считает «социологию», т. е. изучение «подлинной стихии живого искусства» (8) [5], чему молодой Лосев собирался посвятить следующие части своей «Эстетики».

Поставив перед собой задачу выявить логическую структуру эстетики, Лосев подчеркивает принципиальное отличие своего метода от всех предшествующих «эстетик», которые, по его мнению, разрабатывали свой предмет «или слепо позитивистически», или «абстрактно-метафизически». Избежать этих крайностей, по мнению нашего мыслителя, помогает «диалектический метод», который осмысливается Лосевым как диалектическое единство противоположностей — отвлеченной логики и стихии самой полнокровной жизни. «Все наши категории должны быть строго логически обработанными, т. е. уже по одному этому строго отвлеченными. Но они в то же самое время должны быть и живыми в своей отвлеченности, т. е. живущими как противоречие, т. е. как живой синтез, т. е. диалектически» (7). Для Лосева диалектика, понимаемая как бесконечный процесс становления на основе синтеза противоположностей, не «какая-нибудь вымученная абстракция», а самая жизнь во всей ее полноте и изначальной данности; в частности, применительно к искусству — самая жизнь художественной формы в произведениях искусства. И одновременно с этим диалектика — «чисто конструктивно-логическое» исследование, «происходящее без опоры на опыт и его реальное многообразие»; она ни в коей мере не основывается на множестве фактов и не нуждается в них, «так как она — реальнее и фактичнее самих фактов» (77). Именно на основе так антиномически понятой диалектики Лосев стремится построить свою систему эстетики в ранний период.

Не ставя перед собой задачи полного анализа этой системы, что может потребовать объема, превышающего объем самого текста Лосева, ибо сравниться с ним в точности, емкости и лаконизме словесного выражения сегодня вряд ли кто способен, я попытаюсь выделить лишь некоторые наиболее, может быть, значимые моменты «Диалектики художественной формы».

В первой ее части А. Ф. Лосев разворачивает систему взаимообусловленных категорий *смысловой* сферы (сущее, покой, движение, тождество, различие), с помощью которой стремится затем определить главные категории эйдетически-выразительно-

[5] *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. В ссылках на эту работу в скобках указываются страницы настоящего издания.

го ряда, которые одновременно выступают у него и онтологическими, и эстетическими категориями. На основе целой системы «динамических антиномий» Лосев дает четкую картину развертывания и становления *эйдоса*, определяемого им в качестве ***«явленной*** сущности» (18). Это становление, или многоуровневое воплощение, эйдоса в инобытийной сфере порождает стихию *выражения*, без которой немыслимо никакое движение смысла во внесмысловой «инаковости». И далее вся система дефиниций основных понятий строится Лосевым в модусе выражения, осмысление и всестороннее описание которого фактически является предметом данной работы. Всем ходом изложения Лосев подводит читателя к выводу, что выражение составляет предмет науки эстетики, а в более поздних работах он и прямо формулирует это [6].

Однако, прежде чем обратиться к лосевской концепции выражения как эстетического феномена, имеет смысл вспомнить, что еще в самом начале XX в. о выражении как предмете эстетики писал другой крупнейший ученый того времени, Бенедетто Кроче, в своей так называемой «первой эстетике», озаглавленной «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902). У Кроче выражение — это способ интуитивного (внеинтеллектуального) познания. «Каждая подлинная интуиция,— писал он,— или каждое подлинное представление, есть в то же время и выражение»; «интуитивное познание есть познание выразительное»; «интуировать — значит выражать» и т. п. [7] Выражение — это специальная «теоретическая» (именно — интуитивная) деятельность духа, которая у Кроче отождествляется также с искусством и формой. Она и относится им к сфере эстетического; а эстетика соответственно — это «наука об интуитивном или выразительном познании, которое представляет собою эстетический или художественный факт» [8], т. е. это и наука об искусстве.

С другой стороны, выражение является предметом лингвистики, во всяком случае той ее части, которая поднимается до философии языка. Поэтому, по Кроче, эстетика и лингвистика «не две отдельные науки, а одна и та же научная дисциплина», имеющая один предмет — выражение [9]. «На определенной ступени своей научной обработки,— писал итальянский ученый,— лингвистика, насколько она является философией, должна слиться воедино с эстетикой; и она действительно сливается с

[6] См., например: *Лосев А. Ф.* Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 223.

[7] *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920. С. 11, 14.

[8] Там же. С. 17—18.

[9] Там же. С. 160—161.

этой последней без всякого остатка» [10]. Яркий пример такого слияния, как мы знаем сегодня,— научное творчество А. Ф. Лосева, который, конечно, знал учение Кроче и сделал из него далеко идущие выводы.

В предисловии к современному переизданию «Диалектики художественной формы» немецкий ученый А. Хаард пишет: «Общая эстетика Лосева, как теория художественного выражения, основывается на его философии имени, в которой слово, или имя, играет роль парадигмы для всех других способов выражения» [11]. В этом Лосев, несомненно, близок к своему итальянскому предшественнику. Однако в остальном, и прежде всего в понимании сущности выражения, а следовательно, и сущности эстетического, их пути резко расходятся.

Для Кроче важен прежде всего гносеологический аспект эстетического факта — выражение как интуитивное познание. Эстетике Лосева практически чужд гносеологизм. Для него, как, может быть, для последнего представителя и завершителя неоплатоновской линии в эстетике, характерны онтологизм, с одной стороны, и феноменологически-диалектическая методология — с другой. Плотиновские и гуссерлианские истоки концепции Лосева, соотнесенные с фундаментальными принципами немецкой классической эстетики, очевидны для всякого внимательного читателя его ранних работ. Попытаемся хотя бы в первом приближении вдуматься в лосевское понимание выражения.

Система основных понятий (или философско-культурологически-эстетических категорий) выразительного ряда разворачивается у Лосева почти по принципу неоплатонической эманации из Точки, или Перво-единого, или Сущности, и включает в свой основной состав такие категории, как *эйдос, миф, символ, личность, энергия сущности* и *имя* (сущности). От неоплатонической она отличается, пожалуй, только еще бóльшим перенесением акцента с онтологии на логику, т. е. переходом в систему чистых понятий, некоторой модификацией самих этих понятий и обостренным чувством антиномизма.

«Перво-единое,— пишет Лосев,— или абсолютно неразличимая точка, сущность, явлена в своем эйдосе. Эйдос явлен в мифе. Миф явлен в символе. Символ явлен в личности. Личность явлена в энергии сущности. И еще один шаг. Энергия сущности явлена в *имени*. ...Имя есть осмысленно выраженная и символически ставшая определенным ликом энергия сущности» (37).

Таким образом, имя в этой системе поступенчатого *вы-явления*, или выражения, сущности выступает завершающей фазой «предельной явленности», совершенным «ликом» сущности. При

[10] Там же. С. 170.

[11] *Haard A.* Die Kunstteorie Aleksey Losevs, Grundrüge und Voraussetzungen // *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М., 1927. Nachdruck A. Haard. M. Hagemaister. München, 1983. S. XIX.

этом Лосев (в отличие от неоплатоников с их эманацией) настойчиво подчеркивает как сугубо выразительный характер всего процесса вы-явления сущности, так и «выразительные моменты» каждой ступени. «В эйдосе, в мифе, в символе и вообще в выражении взята выразительная стихия как таковая, в своей самостоятельности от исходной перво-единой точки» (там же).

Лосев пытается обуздать открывшуюся ему «выразительную стихию» путем предельно точных дефиниций. Всмотримся в них внимательнее. «*Эйдос* есть отвлеченно-данный смысл, в котором нет никакой соотнесенности с инобытием...» (32). А смысл, по Лосеву,— это фактически то, чем является сущность сама по себе (7).

«*Выражение* есть соотнесенность смысла с инобытием, т. е. смысловое тождество логического и алогического», и в этом плане оно выступает в системе Лосева «самой общей и неопределенной категорией» (32). Под алогическим имеется в виду любая внесмысловая реальность. На других определениях выражения я остановлюсь дальше. Здесь же важно показать, что все основные категории у Лосева определяются через принцип выражения.

«*Миф* есть такая выраженность, т. е. такое тождество логического и алогического, которое является *интеллигенцией*; это — интеллигентная выразительность» (там же). И в несколько ином виде: «*Миф* и есть *эйдос, данный в своей интеллигентной полноте*, или *выражение как интеллигенция, интеллигентная выразительность*. Миф есть эйдетическая интеллигенция, или интеллигенция как эйдос» (там же).

Интеллигенция у Лосева практически тождественна сознанию в широком философском смысле этого термина и определяется им как «*соотнесенность смысла с самим собой*» (22). Миф, таким образом, предстает в его системе выражением эйдоса, т. е. отвлеченно-данного смысла, на уровне сознания.

«Наконец, под *символом*,— пишет Лосев,— я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей. Символ есть смысловая выразительность мифа*, или *внешне-явленный лик мифа*» (32), т. е. с помощью символа выражение впервые выходит на уровень внешнего проявления.

Миф, как основа и глубинная жизнь сознания (интеллигенции), являет себя вовне в символе и фактически составляет его (символа) жизненную основу, его смысл, его сущность. Лосев глубоко ощущает эту диалектику мифа и символа и стремится как можно точнее зафиксировать ее на вербальном уровне. «Символ есть эйдос мифа, миф как эйдос, лик жизни. Миф есть внутренняя жизнь символа — стихия жизни, рождающая ее лик и внешнюю явленность» (там же).

Итак, в мифе сущностный смысл, или эйдос, нашел глубинное воплощение в «стихии жизни», а в символе обрел внешнее выражение. Для эстетики Лосева, как и вообще для эстетики,

особенно значим, как мы увидим далее, именно этот символический уровень выражения. Однако на нем не останавливается логическая «эманация» выражения в системе крупнейшего мыслителя XX в.

Следующей ее ступенью является личность, понимаемая как выход выражения на уровень эмпирического бытия, на уровень фактический. «...*Личность*,— определяет Лосев,— ***есть интеллигентный миф как факт, или — факт, данный как тождество внеинтеллигентного и интеллигентного смысла, или — символически осуществленный миф***» (34). Не вдаваясь здесь в анализ лосевского понимания личности, что требует дополнительных изысканий, подчеркну только, что именно с этой наиболее совершенной ступенью выражения Лосев связывает акт создания искусства, что для нас крайне важно.

«...Наибольшая выраженность и, следовательно, наиболее совершенный миф, известный нам в эмпирической обстановке, есть человеческая ***личность*** с ее именем, почему всякое искусство возможно только при условии человечности (т. е. бытия человека.— *В. Б.*) и только при помощи его». На эмпирическом уровне личность представляется Лосеву пределом мыслимой для него степени выраженности: «...***личность, данная в мифе и оформившая свое существование через свое имя***, есть высшая форма выраженности, выше чего никогда не поднимется ни жизнь, ни искусство» (31).

О выразительном потенциале имени я уже кратко сказал: им обладает и шестая, кажется, наименее разработанная самим автором ступень системы — *энергия сущности*, которая определяется как «вся целокупность ***выразительных*** моментов сущности» (35), как «***выражение самой личности***» (37). Возможно, имеется в виду христианско-православный смысл этого понятия [11]; однако нам важно сейчас отметить только, что Лосев отождествляет энергию сущности с формой (36).

Итак, перед нами строгая система главных (но не специальных) категорий, на которых основывается эстетика Лосева и которые, по глубокому убеждению русского мыслителя, не пустые абстракции, но наполненные жизнью понятия. Ее системообразующим принципом, как мы убедились, является *выражение*.

Подчеркну, что речь пока идет у Лосева не о собственно эстетическом или художественном выражении, но о его более общих основаниях, о выражении вообще. Понятие выражения, входящее в лосевское определение предмета эстетики, обладает своей спецификой, которая, однако, полностью включает все то, что относится к выражению вообще. Поэтому имеет смысл обратить внимание еще на одну группу определений выражения, в которых

[11] В. В. Зеньковский усматривал даже в подобных идеях Лосева прямое влияние метафизики Григория Паламы (см.: *Зеньковский В. В.* История русской философии. Т. II. Париж, 1989. С. 375—376).

подчеркнуто тождество выражения с формой и показан его символический характер.

«Выражение, или форма, есть смысл, предполагающий иное ***вне себя***, соотнесенный с иным, которое его ***окружает***» (14), т. е. выражение (или форма) означает здесь, что данная вещь наделена смыслом чего-то иного, имеющего бытие вне и независимо от нее.

Далее Лосев подчеркивает в выражении его становящийся характер: «Выражение, или форма, сущности есть ***становящаяся в ином*** сущность, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями», и одновременно оно — «твердо очерченный лик сущности, в котором отождествлен логический смысл с его алогической явленностью и данностью. Говоря вообще, выражение есть *символ*» (15). Таким образом, суть выражения сводится, по Лосеву, к воплощению («принципиальному или фактическому») смысла, или эйдоса (т. е. логического), в инобытийной сфере (т. е. в алогическом). Отсюда и следует общий символический характер выражения, что подробно разъясняется Лосевым. «Выражение, или форма,— пишет он,— есть сделанность, отработанность, данность логического средствами алогического. В выражении нет ничего, кроме смысла, но этот смысл дан алогически. И нет тут ничего, кроме алогически-материального, но это последнее имеет здесь природу чистого смысла. Отсюда — *символическая* природа всякого выражения» (21).

Проведя большую логическую работу по определению выражения и осмыслению всех его аспектов, как внутренних, так и внешних, установив тождество выражения с формой и его символическую природу, Лосев переходит к изучению того выражения, которое относится уже к собственно эстетической сфере. Он называет его *художественным выражением* или *художественной формой*.

Алексей Федорович дает сразу две развернутые дефиниции этого типа выражения, а затем с помощью системы диалектических антиномий («антиномики») раскрывает содержание самого понятия, или, как пишет сам Лосев, дает «феноменологодиалектическое раскрытие этой формулы» (47), чему фактически посвящена вторая (и бóльшая) часть «Диалектики художественной формы».

Я приведу одно из лосевских определений художественного выражения и кратко его объяснение специфики художественного. Этого будет достаточно для уяснения того, насколько значима теория Лосева для современной эстетики и как мало она нам еще известна.

Итак, главное определение Лосева:

«*Художественное выражение, **или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность** целиком и **в абсолютной адеквации, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом.*** Художественная форма рождается тогда,

когда в предъявляемой смысловой предметности все понято и осознано так, как того требует она сама. Художественная форма есть такая форма, которая дана как цельный миф, цельно и адекватно понимаемый. Это — вне-смысловая инаковость, адекватно воспроизводящая ту или иную смысловую предметность. Это — инаковость, родившая целостный миф. Это — такая алогическая инаковость смысла, для понимания которой не надо сводить ее на первоначально данный отвлеченный смысл. И это такой смысл, который понимается сам по себе, без сведения его на его внешнюю алогическую данность. Художественное в форме есть принципиальное ***равновесие*** логической и алогической стихии» (45).

Всеобъемлющий характер этого определения таков, что оно охватывает практически все необозримое многообразие конкретных форм художественной культуры, и это хорошо сознавал и сам Лосев. «Самая рьяная «беспредметная» живопись,— писал он не без внутреннего удовлетворения,— подпадает под вышеформулированное понятие художественной формы» (там же). Алексей Федорович не был апологетом этой живописи, но он принимал ее как реальный факт истории искусства и, разрабатывая свою эстетику как настоящий ученый, не считал возможным игнорировать его.

Для нас знаменательно сегодня, что теория искусства его старшего современника, родоначальника и крупнейшего представителя «беспредметной» живописи В. В. Кандинского, изложенная в трактате «О духовном в искусстве» (1911), во многом была созвучна идеям Лосева и, конечно, не прошла мимо его внимания.

Вернемся, однако, к главному определению Лосева. В нем выделяются, как минимум, три основные характеристики (или формы) художественного выражения: *целостность, самодостаточность* и *адекватность*. Смысловая предметность выражается здесь не как-нибудь частично (не условно, не схематически, не какой-то своей частью и т. п.), а именно *целиком*, во всей ее полноте и глубине. Художественная форма фактически не отсылает (как условный знак) созерцающего к этой предметности, но содержит ее в себе всю целиком и полностью. И в этом смысле она самодостаточна. И более того — она адекватна выражаемой смысловой предметности, т. е. алогическая (внесмысловая, материальная) стихия оказывается в равновесии с этой смысловой предметностью.

В этом, а точнее, в так называемой «антиномии адеквации», усматривал Лосев «спецификум художественности».

Во всякой смысловой предметности, считал Алексей Федорович, в потенции содержится уже ее «адекватная выраженность», которую он называл «первообразом» (79). В процессе создания или восприятия произведения искусства происходит постоянное сравнение конкретной художественной формы с этим «перво-

образом», который, однако, не существует нигде, кроме как в самой художественной форме, и который, собственно, и является целью произведения искусства.

Здесь Лосев подходит фактически к сущности искусства как эстетического феномена — к раскрытию глубинной диалектики художественного творчества (и восприятия) — диалектики образа и первообраза. «Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз. Художник творит что-то одно определенное, а выходит — две сферы бытия сразу, ибо творимое им нечто есть как раз тождество двух сфер бытия, образа и первообраза одновременно» (82). Переводя эту мысль на более привычную современной эстетике терминологию и рискуя впасть в упрощенчество, все-таки можно, на мой взгляд, сказать, что у Лосева речь идет здесь о материализованной, или объективированной, стороне произведения искусства (образ) и о его духовном содержании (первообраз), которое, собственно, и возникает только в неразрывной связи с конкретной художественной формой и имеет реальное бытие только в ней.

Вводя свое (приведенное выше) определение художественной формы, Лосев считал, что оно должно заменить традиционное «абстрактно-метафизическое» учение о «воплощении идеального в реальном» (45), т. е. он категорически возражал против метафизической теории, утверждавшей, что сначала-де в голове художника возникает первообраз (содержание) будущего произведения, а затем он (оно) получает художественное оформление (воплощение). В своей «антиномии адеквации» Лосев убедительно показал, что «спецификум художественности» состоит как раз в том, что никакого первообраза *до* произведения искусства (как и *после* него) не существует. «Искусство сразу — и образ, и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно — такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом, и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности — основа художественной формы» (82).

Здесь Лосеву удалось вскрыть важнейший и наиболее общий закон искусства, который затем надолго был забыт отечественной эстетикой, абсолютизировавшей частный и исторически локальный принцип «отражения». Произведение искусства, по Лосеву, ничего не «отражает», кроме самого себя; оно и ничего не обозначает, кроме самого себя, т. е. не отсылает субъект восприятия ни к чему, кроме себя самого. Оно самоценно и самодостаточно. Весь ход истории культуры подтверждает, что искусство всегда стремилось к реализации подобного идеала, хотя и не часто достигало этого. Тем не менее общепризнанные ше-

девры мирового искусства с древнейших времен до XX века все подтверждают правильность этого закона.

Итак, подведя читателя в первой части к художественному выражению, или к художественной форме, т. е. к искусству, которое, таким образом, оказывается в центре эстетики, А. Ф. Лосев начинает последовательный диалектический анализ различных уровней (или «слоев», в его терминологии) художественной формы. Весь пафос работы Лосева, и особенно ее центральной части, «Антиномики», состоит в том, что он видит искусство как некое сложное, многоуровневое, целостное, динамически развивающееся образование, имеющее бытие в постоянном становлении художественной формы, в акте снятия антитетичности между смысловой предметностью и художественным фактом.

Осмысливая опыт многовековых исследований в области теории искусства и эстетики от раннего неоплатонизма до начала XX в., Лосев приходит к выводу, что предмет эстетики, и в частности феномен искусства, настолько сложен, что не поддается простому формально-логическому описанию. Здесь он фактически проделывает тот же путь и приходит к тем же выводам, что и в свое время восточнохристианская патристика относительно понятия Бога. После многовековых дискуссий греческие отцы церкви пришли к *антиномическому* обозначению Бога. Он «описуемо неописуем», ипостаси Троицы, как и два естества Христа, «неслитно соединены» и «нераздельно разделены» и т. п., т. е. Бог в своей сущности принципиально не поддается постижению одномерным человеческим разумом. Примерно к такому же выводу относительно искусства, или художественной формы, приходит и Лосев, высоко ценивший антиномизм патристики.

Методологически «Антиномика» Лосева приближается к трактату «О божественных именах» Псевдо-Дионисия Ареопагита, знаменитого христианского неоплатоника рубежа V — VI вв., детально разработавшего систему антиномического обозначения Бога [12]

Итак, я хочу подчеркнуть, что предметы исследования и описания у греческих отцов церкви и у А. Ф. Лосева различны, но методология в основных своих принципах близка, насколько, конечно, она может быть близка у умов, отделенных друг от друга 15 столетиями духовной жизни человечества. Это подтверждает и постоянный пристальный интерес Лосева к «Ареопагитикам», к апофатике Григория Паламы, к диалектике Николая Кузанского, антиномизму Канта, феноменологии Гуссерля. Греческие отцы церкви, воспитанные на платоновско-неоплатонической диалектике, столкнувшись с объектом, принципиально выходящим за пределы человеческого понимания и формально-логического описания, пожалуй, впервые в европейско-средиземно-

[12] См.: *Бычков В. В.* На путях «незнаемого знания» // Историко-философский ежегодник 90. М., 1990.

морском регионе пришли к признанию возможности антиномического описания этого объекта. Господствовавшему до этого в философии закону непротиворечия они противопоставили принцип *единства тождества и различия*, т. е. антиномию как форму описания сложных, умонепостигаемых объектов. Для них таким объектом был только Бог.

К XX в. человеческий разум обнаружил сложные и умонепостигаемые объекты и явления и в сферах, достаточно далеких от Бога,— в тварном мире и в области человеческого творчества. К таким явлениям относится прежде всего духовное творчество, и в частности искусство. Лосев хорошо осознавал это и пришел к убеждению, что продвинуть человеческий разум на путях понимания столь сложного феномена можно только с помощью многоуровневой системы антиномического описания.

При глубоком внутреннем родстве лосевских антиномий с патристическим антиномизмом нельзя не заметить и их существенного отличия. Если греческие отцы церкви предельно заостряют антиномическое противоречие и оставляют его неразрешенным на вербальном уровне, перенося его снятие в сферы иррационального опыта, то Лосев идет иным путем. Предельно обнажив противоречие тезиса и антитезиса, он ищет и формулу синтеза на понятийном уровне, стремясь в ней обязательно выразить динамически-становящийся характер описываемого феномена при полном равновесии противодействующих тенденций. Лосев предельно рационален в своем антиномизме, он верит в силу и большие возможности человеческого (и прежде всего своего) разума. Патристический же антиномизм утверждал принципиальную ограниченность разума в делах познания; антиномии служили в патристике своего рода трамплином для прыжка на более высокие, сверхразумные уровни познания. Фактически и лосевские формулы синтезов антиномий, как глубоко антиномические конструкции, выполняют ту же функцию, и в этом их сила, хотя сам их создатель всегда стремился остаться на твердой почве рационального осмысления и описания самых сложных изучаемых им феноменов.

В процессе развертывания и обоснования своей «антиномии» Лосев попытался дать «феноменолого-диалектические» ответы на основные вопросы эстетической и искусствоведческой теории. Всмотримся в некоторые из них.

Начав с «антиномии факта», Лосев не останавливается здесь на произведении искусства, а переходит к сфере смысловой предметности, расчленяя ее на пять антиномических уровней, каждый из которых он подвергает тщательному анализу. Системой «антиномий понимания» автор «Диалектики» стремится определить отношение художественной формы как к смысловой предметности, которую она выражает, так и к художественному факту (т. е. произведению искусства), в котором она реализуется. При этом выясняется, что художественная форма одновре-

менно тождественна и различна как со смысловой предметностью, так и с артефактом; она есть одновременно и становящаяся «инаковость смысловой предметности», и осмысленно-становящаяся «качественность факта», т. е. диалектически «неслитно соединяет» в себе смысл и плоть искусства. Окончательно эта глубокая идея формулируется Лосевым в «синтезе» третьей антиномии так: «***Художественная форма есть становящееся (и, стало быть, ставшее), т. е. энергийно-подвижное, тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или символическая*** структура» (56). Таким образом, художественная форма предстает здесь своеобразным динамическим и антиномическим *посредником* между смысловой предметностью и воспроизводящей ее инаковостью. Это ее свойство Лосев обозначает как *метаксюйность* (от греч. μεταξύ — посредине, между). Художественная форма, согласно «антиномиям понимания», одновременно принадлежит и не принадлежит и уровню чистого смысла, который она призвана воплотить, и уровню произведения искусства, в котором реализуется воплощение. Тем самым она как бы держит в постоянном динамическом напряжении и равновесном балансировании систему «смысл-факт», не давая ей ни полностью материализоваться, ни улетучиться в чистой абстракции.

Следующий диалектический срез, образованный системой из пяти «антиномий смысла», ориентирован на раскрытие сложных взаимоотношений формы и внесмысловой инаковости, в которой осуществляется ее становление. Здесь утверждается тождество и различие художественной формы с самой собой и с внесмысловым окружением, т. е. ее «неделимая целостность», с одной стороны, и «координированная раздельность» — с другой; одновременный покой и подвижность формы относительно себя самой и внесмысловой инаковости. В результате делается окончательный антиномический вывод: «***Художественная форма есть единичность, данная как алогическое становление подвижного покоя самотождественного различия***» (70). В этой формуле фактически зафиксирована сама глубинная диалектика бытия художественной формы в конкретном произведении искусства. Показано, что форма есть нечто целостное, самодовлеющее и самотождественное; нечто неподвижное и вечное — «устойчивое сияние умного света» (67). И одновременно она динамична, находится в постоянном становлении смысла относительно внесмыслового окружения, т. е. реально живет только в конкретном художественном произведении и, более того, детерминирована конкретными условиями социального бытия и восприятия. Благодаря этому одна и та же смысловая предметность приобретает на уровне реальных художественных фактов «бесконечно разнообразные формы» (68).

Говоря языком школьной эстетики, Лосев дал здесь диалектическую формулу того известного факта, что высокое искусство

на протяжении всей своей истории живет достаточно ограниченным кругом «вечных тем» при бесконечном многообразии форм их конкретного художественного воплощения. Этим же утверждается и неразрывная связь искусства с существованием человека. Пока имеет бытие человеческая личность, должно существовать и искусство как неотъемлемая форма выражения смысла с помощью этой личности.

Следующий антиномический срез художественной формы сделан Лосевым на уровне мифа. Здесь он приходит к утверждению тождества в художественной форме сознания и бессознательного, свободы и необходимости, т. е.— «*тождества субъекта и объекта*» (74), что позволяет автору усмотреть бытийственное и смысловое равенство мифа и формы. «Художественная форма есть законченный миф, т. е. живое существо, самосоотносящееся и самочувствующее. В этом диалектическая разгадка той таинственной, загадочной одухотворенности, которой полно всякое произведение искусства» (75). В процессе своего становления художественная форма таким образом преобразует, одухотворяет предметы обыденной действительности, из которых строится факт искусства, что они «становятся живыми, ***превращаются в миф***» (там же). А миф, как мы помним,— это достаточно высокая ступень воплощения смысла, это его «живая и жизненная стихия», и, более того, «миф есть чудо», т. е. феномен, в котором очевидно «вмешательство высшей силы» [13].

Таким образом, любой перенесенный в поле художественной формы предмет утрачивает свое эмпирическое значение и наполняется новым выразительным смыслом, художественным значением. Эта идея, кстати, оказалась очень плодотворной в эстетическом сознании и особенно в художественном мышлении XX в. Фактически на ней, хотя и не формулируя ее так четко, основываются многие направления современного искусства. До своего логического и гипертрофированного выражения она доведена в поп-арте и боди-арте.

Мифологизация предмета и вообще предметности представляется Лосеву одной из необходимых функций искусства, хотя миф, как подчеркивает он, шире искусства и шире художественной формы. Задача искусства — дать выражение предметности. Собственно говоря, предметность в отвлеченном смысле слова может быть какой угодно, одушевленной и неодушевленной, мифичной и не-мифичной. Но выражение предметности в поэзии обязательно должно быть мифичным (см. с. 76—77). Итак, художественная форма преобразует любую предметность в модусе мифа и тем самым наделяет ее бесконечным богатством и многообразием самой жизни, притом жизни, пронизанной божественной энергией, вне которой немыслима стихия мифа.

[13] См.: *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 537, 538 и далее.

Следующий уровень феноменолого-диалектического анализа — «антиномии адеквации», о которых уже шла речь выше. Здесь, отмечает Лосев, «мы вплотную подходим к диалектической тайне художественной формы» (78), которая, как уже было показано, заключается в антиномической адекватности художественной формы и первообраза; последний фактически является ее содержанием. Лосев определяет его как смысловую предметность, «***целиком выраженную***, которая и является как бы ***целью*** произведения» (79). Продолжая и развивая неоплатонически-патристические идеи, русский эстетик утверждает, что «во всякой смысловой предметности уже содержится в потенции ее адекватная выраженность» (там же). А это означает, по Лосеву, что художественное творчество в общем случае — акт сверхчеловеческой деятельности. Смысловая предметность сама стремится быть выраженной в инаковости и обрести заложенную в ней форму. Поэтому художник в определенном смысле выступает лишь посредником, орудием самовыражения смысла. «Художник — медиум сил, идущих через него и чуждых ему» (86). При восприятии настоящего искусства утрачивается ощущение авторства; мы не просто забываем, но понимаем, что «Тристана» писал не Вагнер, а «Прометея» не Скрябин.

Идеи, близкие к этим, высказывал и Павел Флоренский, размышляя, правда, об иконе, т. е. о сакральном искусстве, которое представлялось ему реальным «окном» в ноуменальный мир. Иконописец, полагал Флоренский, не творил образ, а только своею кистью «расчищал запись», открывал окно, снимал покров с духовной истины. О «Троице» Андрея Рублева о. Павел писал, например: «Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублева вовсе не сюжет, не число «три», не чаша за столом и не крила, а внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального... а то, что он воистину передал нам узренное им откровение» [14]. Однако если у Флоренского здесь явно доминирует религиозно-онтологический срез, то у Лосева речь идет скорее всего об уровне художественного восприятия. «Я утверждаю,— пишет он,— что реальное художественное восприятие ***требует, чтобы для художественной формы не было никакого автора, чтобы художественная форма переживалась как нечто творящее себя саму***, чтобы не было никакого еще нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял. Художественная форма самочинна, самообусловленна, ни от чего и ни от кого не зависит» (87).

Отсюда следует, что первообраз потенциально всегда существует в смысловой предметности, чем определяется жесткая не-

[14] *Свящ. Павел Флоренский.* Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству Париж, 1985. С. 76.

обходимость художественного творчества и становления его именно в той форме, в какой он выступает перед нами в конкретном художественном произведении. Это Лосев утверждает и доказывает в тезисе третьей антиномии адеквации. В антитезисе он соответственно обосновывает обратное. Художественная форма не предполагает существования до нее никакого «первообраза»; она свободна от чего бы то ни было до ее реального создания. На ней лежит печать ее автора, эпохи, в которую она возникла, и т. п. Художественная форма, а следовательно, и первообраз — это результат напряженной свободной творческой деятельности художника, и он единственный «ответчик за малейший штрих, допущенный им в художественном произведении» (89). Лосев констатирует антиномию свободы и необходимости в художественной форме, относит это к ее закономерностям и показывает, что эти противоположности диалектически связаны, т. е. порождают одна другую и снимают друг друга в синтезе. Именно этой «синтетической слитностью» художественное произведение, считал Лосев, и чарует нас, погружает в тот необычный мир, «где мы сами свободно полагаем свою ограниченность и обусловленность и где мы сами по необходимости — свободны» (92).

Подобным образом Лосев разрабатывает все антиномии художественной формы. Не имея здесь возможности перечислять их, я хотел бы только указать еще на две крайне важные для эстетики и теории искусства антиномии адеквации — на 2-ю и 5-ю. В первой из них речь идет о диалектике сознательного и бессознательного. Уже в 20-е годы Лосев ясно и четко сформулировал то, над чем затем, отбросив Лосева, как и многое другое в нашей культуре и науке, безуспешно билась отечественная эстетическая мысль на протяжении почти семи десятилетий.

Суть этой антиномии сводится к тому, что художественная форма есть синтез «иррациональной стихии бессознательной первообразности», клокочущей где-то в глубинах внутреннего мира художника или вне его, и «ясного и даже ослепительного света сознания», участвующего в творческом акте и находящего воплощение в кристальной ясности и разумности созданных художественных форм. «И, созерцая этот художественный космос (т. е. произведения искусства.— *В. Б.*), нет возможности отвлечься ни от темных бессознательных глубин хаоса, творящего всю эту блестящую, солнечную образность, ни от сознательной мерности, упорядоченности и гармонии, без которой самый хаос остался бы или совсем непознанным, или неплодотворным» (85). На диалектике сознательного и бессознательного, считает Лосев, и основывается всякое искусство, всякая художественная форма. «Если кто-нибудь действительно удивится,— резюмирует он,— как это реально возможно бессознательное сознание, или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или

прослушает любое художественное произведение слова или звука» (там же).

Думается, что именно эта антиномия наиболее адекватно отражает суть художественного творчества. В этой антиномии необходимо только правильно понимать термин «сознательное». Речь здесь идет у Лосева не об обыденной «осознанности», не о буквалистски рассудочном подходе художника к каждому элементу и штриху создаваемого им произведения, не о какой-то формально-логической «осмысленности» всего произведения «в уме» до его реального воплощения: отнюдь нет. Автор «Диалектики художественной формы» имеет в виду под «сознательным» ту точнейшую соразмерность, органичность, уместность и самодостаточность всех форм, элементов, штрихов возникающего произведения, когда, как говорится, уже нельзя ничего ни прибавить, ни убавить; ту удивительную внутреннюю гармоничность и упорядоченность произведения, которая предполагает наличие некоего высшего сознания как диалектической противоположности хаосу (= небытию).

В пятой антиномии адеквации речь идет о проблеме «выразимости-невыразимости». Суть ее сводится к тому, что первообраз, самовыражаясь в образе, постоянно остается невыразимым; искусство — это «невыразимая выразимость» и «выразимая невыразимость», и в этом, утверждает Лосев, его особая «сладость» (97—98). В этом же, с другой стороны, заключается и специфика символа, т. е. художественная форма — это и *символическая* форма. «Символ,— определяет здесь Лосев,— есть тождество выраженности и невыраженности адекватно воспроизведенного первообраза, данное как энергийно-смысловое излучение его самоутвержденности. Еще короче можно сказать, что символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, на интенсивности выражающего и на невыразимости выражаемого» (99).

Здесь Лосев сформулировал еще одну важнейшую закономерность искусства, к которой давно подбиралась эстетическая мысль, но не могла обрести столь ясного осознания. В западноевропейском ареале этому мешал закон непротиворечия, свято чтимый всей европейской философией почти до XX в. в качестве непререкаемой догмы. Такой западный антиномист, как С. Киркегор, до XX в. практически не был услышан. Восточнохристианский антиномизм уже с периода иконоборчества в Византии (VIII — IX вв.) пришел к осознанию идей «выразимости-невыразимости», «изобразимости-неизобразимости», тождества и различия образа и первообраза как в первообразе, так и в образе, но там эти идеи были связаны только с религиозными образами и в дальнейшем не получили развития и более широкого распространения на искусство. В целом Лосев здесь подводил итог давней эстетической традиции и делал новый шаг в ее развитии.

Последняя группа — «антиномии изоляции» — посвящена обоснованию «автаркии» художественной формы — ее внутренней независимости, самостоятельности и самоценности. Автаркия, по Лосеву, есть результат диалектического становления смысловой предметности в чувственной инаковости, когда они настолько пронизывают друг друга, сохраняя при этом всю свою чистоту, что возникает некое новое качество — первообраз — как полное неслитное тождество «чувственности смысла» и «смысла чувственности». В сфере первообраза осуществляется «круговращение» смысла в чувственности и обратно; отвлеченный смысл размывается и растворяется в чувственности, а чувственность возводится в состояние осмысленного становления. Все это трактуется Лосевым как *игра* первообраза с самим собой: «*...художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергийной игре с самим собою благодаря оформлению им собою и смысла, и чувственности*» (105). Подчеркнув, что эстетика давно включила в свой категориальный аппарат понятие игры, Лосев отмечает, что она до сих пор так и не поняла его диалектическую необходимость. Он дает свое определение игры как собственно основы художественно-эстетического бытия (см. с. 106) и этим завершает свою «Антиномику». Несколько ранее он утверждал, что именно эта игра первообраза с самим собой и доставляет нам радость и наслаждение при нашем восприятии искусства, фактически является главной целью нашего общения с ним (см. с. 94).

Подводя итог этой части своего исследования, Лосев резюмирует, что «диалектическая разгадка художественной формы» заключается в ее первообразе (111), сущность, внутреннее богатство, многомерность и многообразие которого он и попытался описать в системе антиномий.

В третьем и последнем разделе «Диалектики художественной формы» Лосев подходит к проблеме *перехода* от общей эстетики (которой он занимался до сих пор) к частной (которой он собирался посвятить еще целый ряд специальных работ). Общую эстетику интересовала в основном сфера смысла; напротив, частная полностью обращена «к факту искусства» и занимается только «эмпирическим анализом реальных фактов исторических искусств» (115). Однако необходим переход от «общекатегориальной феноменологической диалектики художественной формы» к ее эмпирическому анализу. И этот переход Лосев усматривает на уровне конкретных форм выражения в искусстве, или, в терминологии автора, «классификации видов художественной формы», которая на деле оказывается фактически адекватной классификации эстетических категорий, хотя и данной, во-первых, применительно в основном к искусству, а во-вторых, в субъективной авторской интерпретации (понятно, что другой, в гуманитарных науках по крайней мере, быть и не может).

Здесь не место подробно останавливаться на разборе этой системы. Имеет смысл, пожалуй, только подчеркнуть некоторые моменты. Прежде всего в классификации Лосева существенно то, что он строит *целостную систему* эстетических категорий, в которой все многочисленные элементы занимают свои места согласно внутренней логике их смысловых взаимосвязей и которая основывается на едином принципе. Можно сколько угодно полемизировать с автором об этом принципе организации системы, о семантике и характере каждого из образующих ее элементов, но упрекнуть его в том, что он непоследователен в построении системы, вряд ли возможно. Важно отметить, что в истории отечественной эстетики это практически первая серьезная попытка построения системы эстетических категорий на диалектической основе.

Необходимо также подчеркнуть, что Лосев впервые уже в 20-е годы ввел категорию *эстетического* (см. с. 133 и др.) и показал точно объем ее значения — как наиболее общей категории эстетики. Он четко развел ее с *прекрасным*, с одной стороны, и с *художественным* — с другой.

Обобщая опыт русских символистов, А. Ф. Лосев утверждает и *символическое* в качестве важной эстетической категории и определяет его место в системе. Сегодня мы ясно видим, что без этой категории невозможны ни эстетика, ни теория искусства.

Коренными понятиями лосевского учения о художественной форме являются *идея* и *образ*. Их многообразные взаимоотношения и порождают развернутую систему феноменов, вылившуюся на понятийном уровне в систему собственно эстетических категорий. *Эйдетическое* основание всего здания эстетики и искусства — характерная черта лосевской теории. Это основание помогает русскому мыслителю объединить в одной системе — что всегда было камнем преткновения в эстетике — собственно традиционные эстетические категории и множество категорий и понятий, относящихся к сфере искусства.

Сегодня не все в этой системе представляется убедительным. За последние 60—70 лет в художественной культуре произошли существенные сдвиги; активно меняется эстетическое сознание и художественное мышление; наметились новые принципы и пути в эстетической теории. Однако «Диалектика художественной формы» в целом до сих пор сохраняет свое научное значение: и своей методологической глубиной и ясностью подхода к предмету, и четкостью дефиниций и логических ходов, и, главное, убедительным умственным проникновением в сущность изучаемого предмета — искусства и эстетики.

В. В. Бычков

«СОЮЗ МУЗЫКИ, ФИЛОСОФИИ, ЛЮБВИ И МОНАСТЫРЯ»

«Музыка до-чувственная создает ту, которая в чувственном».

Плотин [1]

«...Тело оказывается во власти молитвы, оно уже само есть как бы внутренне звучащая музыка молитвы и любви».

Монах Андроник (А. Ф. Лосев) [2]

В настоящем томе сочинений Лосева впервые объединяются все известные издателям к моменту публикации тома труды мыслителя по теории искусства, написанные им до ареста (1930 г.). Этим томом знаменуется также завершение первого полного переиздания «первого восьмикнижия» в совокупности с рядом впервые публикуемых работ 20—30-х годов [3]. Таким образом, опять-таки впервые, перед читателем открывается возможность целостного охвата творчества «раннего» Лосева.

Прежде чем начать разговор о трудах Лосева по музыке, я прошу читателя учесть несколько специфических моментов.

Во-первых, как настоятельно подчеркнула А. А. Тахо-Годи еще в 1978 г., нельзя «механически делить» творческий путь Лосева на два «будто бы совершенно разных этапа: один — ранний и другой — поздний» [4]. Творчество Лосева есть *одно, целое* одно.

Во-вторых, если не упускать из виду это «целое одно» лосевского творчества, то ничто не мешает нам рассматривать как «ранний», так и «поздний» лосевские периоды вполне самостоятельно, но — только относительно «целого одного» как равноправные части целого. Значительные образцы такого подхода уже дали Л. А. Гоготишвили и В. П. Троицкий в своих послесловиях к предыдущим трем томам настоящего издания.

В-третьих, если говорить о *частях* наследия Лосева как «целого одного», то, в связи с опубликованием ряда недавно обнаруженных архивных материалов ученого, следует сказать и о факте «среднего» периода Лосева (по аналогии с «ранним» и «позд-

---

[1] Эннеада V 8 — «Об умной красоте» // *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 453.

[2] *Лосев Алексей.* Женщина-Мыслитель // Москва. 1993. № 5. С. 91

[3] См.: *Лосев А. Ф.* Бытие — Имя — Космос. М., 1993; Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993; Миф — Число — Сущность. М., 1994.

[4] *Тахо-Годи А. А.* А. Ф. Лосев как историк античной культуры // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 272—273.

ним»), к которому относятся эпистолярное наследие и философская беллетристика 30—40-х годов [5]. Здесь мы видим совершенно особого Лосева: он писал заведомо «в стол», без надежды на публикацию, и поэтому был максимально откровенен. И если в письме к М. В. Юдиной от 17 февраля 1934 г. он по поводу романа «Женщина-Мыслитель» замечает, что «таких сочинений написано уже более десятка», и расценивает эти сочинения как «акт слабости», «на котором в дальнейшем» предполагается «развить и «акт силы»» [6],— то уже само это замечание есть акт огромной силы. Той самой, специфически лосевской силы, присутствие которой и не позволит нам воспринять «средний» период как второстепенный. Более того, именно в этот период мыслитель выражает свои самые сокровенные мысли о музыке. Именно в этот период звучит гимн монашеству, мотивы которого определились в «Диалектике мифа», и именно в этот период Лосев выражает свое окончательное определение отношения музыки к Божественной сфере: «Чистая музыка не против культа, как... и не против личного Бога... Имейте в виду, что музыка есть всецело сфера личности, и притом абсолютизированной личности... Уже по одному этому она косвенно живет опытом универсальной, абсолютной Личности» [7]. Почему так волновала Лосева проблема отношения музыки к опыту абсолютной Личности? Потому, что, по Лосеву, из всех искусств одна лишь музыка приближается по значению к *умной молитве* и, с другой стороны, выше музыки — только молитва: «Во всей истории культуры я не нахожу более глубокого и содержательного достижения человеческого духа, как практика и молитвенное состояние аскета на высоте его умного делания... Тут уже музыка самого бытия человека... Молящийся старается привязать молитву к своему дыханию, чтобы уже сам организм начинал жить этой музыкой небесной любви». И далее, учитывая, что монашеский подвиг — это удел избранных, Лосев заявляет: «Если же нет у вас ничего более захватывающего, более сильного и глубокого орудия», чем *умное делание*,— «то пусть уж лучше будет Бетховен и Вагнер, чем мелкая пошлость среднего мещанина... Музыка облагораживает человека...» [8]. Здесь говорит уже не А. Ф. Лосев, а монах Андроник [9]. И, учитывая у Лосева это глубинно-религиозное отношение к музыкальному

[5] См.: *Лосев А. Ф.* Жизнь. СПб., 1993; *он же.* Женщина-Мыслитель //Москва. 1993. № 4—7; *он же.* Два письма к М. В. Юдиной // Москва. 1993. № 8. С. 172—180.

[6] Москва. 1993. № 8. С. 178.

[7] Трио Чайковского // *Лосев А. Ф.* Жизнь. С. 189.

[8] Женщина-Мыслитель // Москва. 1993. № 5. С. 90—91.

[9] В 1929 г. Лосев и его супруга Валентина Михайловна приняли тайный монашеский постриг (3 июня), взяв имена Андроника и Анастасии (см. об этих святых: Полный православный богословский энциклопедический словарь. Репр. изд. Т. 1. С. 168—169). См. также: Начала. 1994. № 1. С. 19.

искусству, я и поставил в заглавие этого послесловия собственную формулу Лосева, данную им в романе «Женщина-Мыслитель» [10].

В-четвертых. И наконец, читатель должен помнить, что религия и музыка — это две основополагающие сферы, предопределившие становление личности Лосева. Да, именно не философия, не античность, не Вл. Соловьев и не филология. 20 июля 1980 г., в дни выхода шестого тома «Истории античной эстетики (Поздний эллинизм)», посвященного любимейшему Лосевым Плотину, философ сказал, отвечая на вопрос о самом счастливом времени и событии в его жизни: «Самое сильное счастье знал, когда отстаивал всенощную, длившуюся несколько часов, и еще, такое счастье, когда слушал Вагнера». И тут же на вопрос: «Для чего нужна философия, когда есть религия?» — ответил: «Религия всеобъемлюща. Философия нужна для ее осмысления» [11]. Отсюда ясно, что философия мыслилась Лосевым на службе у религии и, в специфически лосевском смысле,— на службе у музыки, поскольку, как отмечалось, музыка для Лосева — ближе всего к религии и, добавим, дальше всего от науки: «Музыка гонит науку и смеется над ней» [12]. Таким образом, в нашем четвертом тезисе открывается возможность дать хотя и предварительное, но основанное на мыслях самого Лосева заключение: при всей грандиозности научной деятельности Лосева он *в душе* всегда был в первую очередь монахом, смеющимся над всеми «светскими» науками и искусствами, кроме музыки как сферы, по его мнению, наиболее близкой к сфере божественной. Но и при этом — «...все искусство, с Бетховенами и Вагнерами, есть ничто перед старознаменным догматиком «Всемирную славу» или Преображенским тропарем и кондаком; и никакая симфония не сравнится с красотой и значением колокольного звона» [13].

Итак, Лосев открывает свою первую публикацию словами Тютчева:

> Когда пробьет последний час природы,
> Состав частей разрушится земных;
> Все зримое опять покроют воды,
> И Божий лик изобразится в них [14].

Эти слова дороги Лосеву как память о Книге Творения (см.: Быт. 1, 1—2). Ими же он завершает статью. Конечно, каждому

---

[10] Москва. 1993. № 6. С. 115.
[11] Начала. 1993. № 2. С. 143—144.
[12] Музыка как предмет логики // Наст. изд. С. 439.
[13] Миф — Число — Сущность. С. 104.
[14] См.: Бытие — Имя — Космос. С. 32 (см. также с. 60).

ясно, что здесь речь идет о сотворении мира, следовательно, о работе Господней. И глубоко символично, что юный русский философ, которому суждено было стать последним, в своей первой публикации приводит предсмертные слова Вл. Соловьева: «Трудна работа Господня» [15]. Эти слова звучали в душе Лосева всю жизнь, и на склоне лет, при работе над монографией, посвященной Вл. Соловьеву, Лосев с сарказмом говорит об отношении к этим словам Мережковского. Лосева удивляет «внецерковное и внехристианское понимание слов Вл. Соловьева» [16], произнесенных на смертном одре. Для самого же Лосева эти слова всегда мыслились только внутрицерковно.

И здесь мы подходим к величайшей проблеме — проблеме понимания церкви у Лосева. 25 июня 1909 г. (по ст. стилю) пятнадцатилетний Лосев писал: «Будет, да будет новая земля и новый совершенный человек, будет счастье и жизнь непорочная. И над этой новой землей возвысится свод лазурного светлого неба, и Солнце любви осветит людей дыханьем божественной правды» [17]. Это писал внук протоиерея Алексея Полякова, настоятеля новочеркасского храма св. Архангела Михаила, и заодно племянник (по тетке, родной сестре матери Лосева) настоятеля Каменского кафедрального собора Стефана Власова. И он же сказал перед смертью, что его «реальная общность» определяется такими «священными предметами», как «родина» и «церковь в здании моей гимназии в городе Новочеркасске на Дону, церковь, посвященная Кириллу и Мефодию» [18].

Церковь и творчество, творчество, осененное церковью. «Работа Господня», о которой говорит Вл. Соловьев, есть не что иное, как греческое «*теургия*». В свою очередь, по Вл. Соловьеву, «свободная теургия», как осуществление человеком божественных сил и «реализация человеком божественного начала», есть «предмет великого», т. е. божественного, «искусства» [19]. И по Лосеву — «в теургии сочетаются божественное действие и человеческое усилие или даже искусство священнодействия» [20]. Вот почему, прежде чем привести знаменитые слова Соловьева о «работе Господней», Лосев говорит об «истинно и жизненно человеческом» Эросе, который есть «наше теургическое томление» по божественному свершению, когда

> Все зримое опять покроют воды,
> И Божий лик изобразится в них...

---

[15] См. там же. С. 60.

[16] Начала. 1993. № 2. С. 103.

[17] Атеизм, его происхождение и влияние на науку и жизнь // Студенческий меридиан. 1991. № 5. С. 23.

[18] Реальность общего: Слово о Кирилле и Мефодии // Лит. газ. 1988. 8 июня.

[19] *Соловьев В. С.* Сочинения. В 2 т.: Т. 1. М., 1988. С. 743.

[20] История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. 1. С. 296.

В лосеведении наметился предрассудок, согласно которому только что цитировавшийся «Эрос у Платона» считается первой публикацией мыслителя. Это — притом, что одновременно с «Эросом...» вышли «Два мироощущения» и «О музыкальном ощущении любви и природы», посвященные музыке. На мой взгляд, эти три работы следует рассматривать как единый триптих, свидетельствующий о единой теургической направленности автора.

В одной из бесед с В. В. Бибихиным (1973 г.) Лосев сказал: «...из всех церковных догматов как-то менее популярен, а для меня самый близкий — «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века». Я не могу себе представить человека без тела, если это тело умирает, значит, оно не несовершенно» [21]. Что касается идеи преображенной телесности, то каждый, читавший лосевский «Эрос...», сразу вспомнит, что говорит там Лосев именно о «духовной, преображенной телесности»,— о мечте Платона о таком преображении мира, в котором «плоть была бы чистой и плотью именно духа» [22]. При этом читатель вспомнит, что, по Лосеву, путь к такому преображению один — это «путь не человеческий, а богочеловеческий» [23].

Как видим, уже здесь, в юношеской публикации, Лосева глубоко волнуют мысли о его любимом церковном догмате. И уже здесь Эрос «богочеловеческий» определяется мыслителем как «конкретно-теургический», а «теургическое томление» — когда мы «томимся и ждем будущего века» — возникает «при виде красоты» [24].

Теперь вспомним, чем так привлекает Лосева «Снегурочка» Римского-Корсакова: в «Снегурочке» «все совершается уже в царстве достигнутой блаженной жизни», Снегурочка поет «преображенной душой», здесь — «уже достигнутая красота»,— красота, «воскресшая от земного плена» [25]. Здесь музыкально-символическими средствами возвещается «коренное преображение мирового хаоса», которое есть «путь не художнический, но богочеловеческий, и его мы чаем в конце времен» [26].

О тех же *чаяниях* речь идет и в «Двух мироощущениях»: по возникающему при слушании «Парсифаля» «теургическому томлению» мы «догадываемся о жизни будущего века. И чаем воскресения всего, что безжалостно губит смерть» [27]. И здесь тоже возвещается путь «не человечески-художнический, но богочеловечески-преображающий» [28].

---

[21] Начала. 1993. № 2. С. 137.
[22] Бытие — Имя — Космос. С. 55.
[23] Там же.
[24] Там же. С. 59, 60.
[25] О музыкальном ощущении любви и природы. Наст. изд. С. 609, 616, 617.
[26] Там же. С. 606.
[27] Наст. изд. С. 633.
[28] Там же. С. 636.

Вот какие мысли не давали покоя «дореволюционному» Лосеву. С ними он и встретил революцию 1917 года. Глубоко символично, что его работа «Русская философия», которую вполне можно считать программной, вышла не в России, а в Цюрихе и узнал об этом автор через 70 лет после ее опубликования. Эта работа, так же как и вышеупомянутая статья об атеизме, утверждает творческое кредо Лосева: борьба с материализмом. И в ней утверждается, что «русская философия никогда не занималась чем-либо другим, помимо души, личности и внутреннего «подвига»»[29].

В печати неоднократно появлялись высказывания Лосева о предчувствии некой «мировой революции» и даже некоего «мирового пожара» у Вагнера и у Скрябина. Искусствоведы давно успокоились, удовлетворившись этими формулировками. Но что это за «революция» и что это за «пожар»? «Вижу: уже небо темное, вечереет. Но половина занята огненным хаосом... Все воспламенилось до высоты небес. И в небесах даже, казалось, пламя выжигает пространство... Когда я гораздо позже слушал Вагнера, у меня совпало впечатление музыкальное о всемирной катастрофе с реальным жизненным переживанием. Это впечатление попало и на страницы книг. Так что уже потом под воздействием музыки возродилось лишь детское состояние»[30]. По-видимому, это то самое состояние «дитяти», которое было глубоко прочувствовано Лосевым, о котором он говорил в статье о «Снегурочке», размышляя о «светлых глазках ребенка», и которое он в конечном итоге утверждает как «наивность», которая есть «начало и конец мудрости»[31]. Эта идея детской светлоты всегда струилась из лосевской души, и 12 декабря 1983 г., в день официального чествования Лосева в связи с его 90-летием, он сказал (цитирую подлинные слова Лосева, искаженные в дальнейших публикациях): «Вот вам завет умирающего Лосева: если хотите быть вечно молодыми, занимайтесь наукой, как вечной молодостью»[32].

Пусть читатель простит меня за это маленькое лирическое отступление, но мне оно кажется вполне уместным, поскольку, на мой взгляд, в приведенных высказываниях Лосева — вся его душа. Наивная светлота и яростная огненность — это одни из любимейших категорий Лосева. И не случайно в известной беседе с В. Ерофеевым Лосев приводит фрагмент из своего «Античного космоса...», представляющий вдохновенное описание стихии *огня*[33].

---

[29] Русская философия // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 227.

[30] Когда кончал гимназию... // Студенческий меридиан. 1992. № 9. С. 11—13.

[31] См. наст. изд. С. 614, 636.

[32] Ср.: *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. М., 1988. С. 272.

[33] В поисках смысла: Беседа В. Ерофеева с А. Ф. Лосевым // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 216—217.

Но вернемся к именам Скрябина и Вагнера. Что касается Скрябина, то его Лосев называет индивидуалистом, перед которым меркнет Ницше. И даже предлагает предать его анафеме [34]. Могла Лосева удовлетворить та «революция», которую предполагал Скрябин со своим специфическим устремлением к «овладению» Вселенной? Нет. И когда Лосев в «Двух мироощущениях» замечает, что, «узнавая» скрябинского «Бога», мы начинаем «писать его в кавычках», когда он утверждает, что «у Бетховена нет «бога», у него есть *Бог*», а у Скрябина — «*нет* Бога», мы вспоминаем Розанова с его мыслями о Лермонтове: «маленький «бог», бог с маленькой буквы, «бесенок», «демон»». И хотя, по Розанову, Лермонтов «все смеет», тот же Розанов вынужден сказать, что у Лермонтова «нельзя оспорить» «лешее начало» [35]. «Лермонтов — арена борьбы»,— сказал столь любимый Лосевым А. Белый [36].

В одной из своих работ я уже касался отношения Лосева к Лермонтову [37] Отношение это — весьма сложное в своей философско-мистической углубленности. Но, возвращаясь к проблеме Бога (или, по Лосеву, «бога») у Скрябина, я должен засвидетельствовать ответ дочери композитора, Марины Александровны, присутствовавшей на Международной Скрябинской конференции в Доме-музее Скрябина 6—7 января 1993 г. На мой вопрос об отношении Скрябина к православной церкви Марина Александровна ответила: «Он не молился Иисусу Христу. В молитвах он упоминал только Отца Небесного». Правда, в «Диалектике художественной формы» Лосев говорит о Скрябине несколько мягче, но в 1976 г. в «Проблеме символа...» следует новый взрыв неприятия Антихриста. Здесь Лосев прямо говорит, что Прометей есть Сатана [38].

Почему же Лосев в течение всей жизни восставал против Скрябина? Потому, что он ненавидел индивидуализм. Вдумчивый читатель сам сможет прочувствовать лосевский пафос, пронизывающий статью о Скрябине. В рамках настоящего послесловия нет возможности давать анализ лосевских трудов о музыке, поэтому я ограничусь освещением тех лосевских идей, которые, на мой взгляд, позволяют не только увидеть в единстве труды, помещенные в настоящем томе, но и обнаружить на почве музыкального мироощущения Лосева целостность его творчества.

Итак, почему Лосева в такой степени волновала проблема индивидуализма? Мы должны быть благодарны Л. А. Гоготи-

---

[34] См. наст. изд. С. 779.

[35] *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 272—273.

[36] *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 38.

[37] См.: *Гамаюнов М. М.* «Крейслериана» профессора А. Ф. Лосева // Начала. 1993. № 2. С. 159—163.

[38] См.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 296.

швили, убедительно доказавшей, что, согласно Лосеву, «устанавливавшийся в 20-е годы строй... был политическим язычеством платоновского (античного) типа» и что для Лосева, «как и для большинства русских философов... социалистическая идея была органическим развитием идеи буржуазной» [39].

И здесь мы подходим к тому, ради чего в настоящем томе и печатается неоконченная статья о Вагнере, писавшаяся параллельно со статьей о Скрябине. На первый взгляд было бы лучше перепечатать статьи 1968 и 1978 гг., великолепно завершенные. Относительно этих статей мы имеем драгоценнейшее свидетельство Ю. А. Ростовцева, согласно которому Лосев «был доволен этими своими вещами и даже как-то сказал: по ним ты узнаешь Лосева *настоящего*...» [40].

А что такое Лосев *настоящий*? В 1930 г. Лосев, как кажется, единственный в советской стране заявил о «нелепостях» «диалектического материализма». И провозгласил, что материализм есть «вселенское чудище» [41]. Прежде чем сказать это, он принял монашеский постриг. Он знал, на что идет. Некоторые думают, что Лосев после лагеря «перевоспитался». Пусть те, кто так думает, прислушаются к словам Лосева, сказанным в 1968 г.: «...должна получить свою подлинную характеристику та априорная схема творческого пути Вагнера, которая сводит этот путь к переходу от революции к реакции. Теперь мы можем с фактами в руках считать эту характеристику не только дилетантской, но и вполне беспомощной, пустой и необоснованной...» [42] Это — о Луначарском. Именно его громит Лосев как официального советского «музыковеда».

Размышляя о советских музыковедах, хочу сделать маленькое отступление по теме «Лосев — Б. В. Асафьев». В своей знаменитой работе «Музыкальная форма как процесс» известный композитор и музыковед, академик Асафьев вспоминает, что понятие «мелос» возникло в его сознании в 1917 г., когда он обдумывал, как определить интересующее его «качество музыки или музыкального становления». «Через некоторое время понятие «мелос» всплыло и в Германии и сделалось теперь широко распространенным. Оно содержит в себе *качества и функции* мелодического становления» [43].

Асафьеву принадлежит весьма значительная заслуга в том,

---

[39] Очерки... С. 937.

[40] См.: Советская музыка. 1990. № 11. С. 70 (курсив мой.— *М. Г.*). Имеются в виду статьи: Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып. 8. М., 1968; Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.

[41] Миф — Число — Сущность. С. 123—126.

[42] Проблема Рихарда Вагнера... С. 192.

[43] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 197.

что он достаточно своеобразно развил в своей работе идею музыкального *становления*. Но сейчас нас интересует другое. Лосев в своих работах 60—70-х годов о Вагнере неоднократно говорит о профетизме Вагнера. Применяя этот излюбленный лосевский термин, мы можем себе позволить говорить о профетизме Лосева. Он всю жизнь восхищался пророческим даром Вл. Соловьева. И может быть, не замечал сам в себе этого дара. Я говорю так потому, что основные идеи книги Асафьева навеяны «Музыкой как предметом логики» Лосева. На это уже обратил внимание Н. В. Демин в своем исследовании, недавно опубликованном в тезисах. У Демина сказано: «...теория Асафьева не может считаться всеобъемлющей и должна рассматриваться как частное, хотя и весьма значительное проявление учения Лосева с его «плотиновским фундаментом»» [44].

Приведу некоторые параллели.

1. *Отношение к сознанию.* При подходе к своей известной формуле, утверждающей, что музыка есть «искусство интонируемого смысла», Асафьев отрицает в музыке «механическое» воплощение «акустических феноменов», равно как и «натуралистическое» раскрытие «чувственной сферы». При этом утверждается, что «музыка руководится сознанием и представляет собой разумную деятельность» — как и всякая «перестраивающая действительность деятельность человека» [45]. Сравните с разделом о «лже-музыкальных феноменах» в работе «Музыка как предмет логики».

2. *Эйдос.* У Лосева сказано: «...живой *эйдос есть сущее (единичность), данное как подвижной покой самотождественного различия...*» [46] Пусть читатель внимательно присмотрится к суждениям Асафьева: «Диалектика последовательности и одновременности... становится диалектикой формы-становления и формы-кристаллизации» [47]. Это и есть лосевский «подвижной покой» (первая часть формулы). С другой стороны, «в основе всего музыкального процесса оформления... должны лежать два... принципа: принцип *тождества*... и принцип *контраста*» [48]. Это — лосевское «самотождественное различие». Эта идея подтверждается у Асафьева и на стр. 194 его книги: «...принцип тождества и принцип контраста в их взаимной обусловленности создали возможность расширения пределов музыкального движения и выражают его динамическую сущность».

3. *Проблема прерывного и непрерывного.* Асафьев пишет:

---

[44] *Демин Н. В.* Лосев и Асафьев: Становление музыкальной формы // Проблемы современной музыкальной культуры. Ростов-на-Дону, 1992. С. 14.

[45] *Асафьев Б. В.* Указ. соч. С. 343.

[46] Наст. изд. С. 502.

[47] *Асафьев Б. В.* Указ. соч. С. 128.

[48] Там же. С. 104 (курсив мой.— *М. Г.*).

«Прерывны слова и прерывны тоны... но словесное и музыкальное чередование звучаний — это интонационные точки, «узлы», комплексы на непрерывно напряженной звуковысотности... В этом смысле словесная или музыкальная «речь» *непрерывна*» [49]. Может быть, именно здесь с наибольшей яркостью выступает диалектическое мышление Асафьева,— мышление, которое он всячески пытался в себе задушить и которое тем не менее пронизывает весь его замечательный труд.

Возвращаясь к термину «мелос», который «пришел в голову» Асафьеву в 1917 г. и который, по его собственным словам, в 20-е годы «всплыл» еще и в Германии, я хочу отметить еще одно мистическое совпадение. В еженедельнике «Музыка» (№ 251, 16 марта 1916 г.) опубликована статья И. Глебова (Б. В. Асафьева) ««Снегурочка» Римского-Корсакова в Большом театре». И в этом же номере журнала опубликована статья А. Ф. Лосева «О музыкальном ощущении любви и природы» с подзаголовком — «К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова». В статье Лосева ни разу не применяется термин «мелос». И едва ли стоит упрекать Асафьева в том, что он, по всей вероятности, не был знаком со сборником «Студенчество — жертвам войны» (1916 г.), где были опубликованы «Два мироощущения» Лосева, в которых он заговорил о *мелосе* как о принципе национального самосознания. Обратите внимание, как четко разграничены у Лосева термины «мелос» и «мелодия»: когда речь идет о конкретных звуковых ситуациях, Лосев говорит о *мелодии*; но когда речь идет о специфическом качестве мелодии и о некоем носителе этого качества, тогда у Лосева выступает термин «мелос». Здесь нет возможности углубляться в эту проблему. Приведу лишь следующую мистическую мысль Лосева: «Истинное завершение мировых трагедий, возвещаемых дионисийской музыкой, будет соединением субъективной пластичности итальянского *мелоса* с объективной пластичностью славянского *мелоса*». При этом Скрябин, как носитель уже не просто субъективизма или объективизма, но как выдающийся представитель «мистического», «индивидуалистического» анархизма, должен совместить «свое темное, иррациональное звукосозерцание со светом и лаской итальянской и славянской мелодий» [50].

В связи с проблемой советского музыковедения необходимо вспомнить сборник, посвященный Вагнеру, автор-составитель которого Л. В. Полякова впервые отметила буквально следующее: «...необходимо признать, что не музыковедам принадлежало новое слово о «проблеме Вагнера»... Новое слово в советском вагнероведении прозвучало... когда... появилась развернутая статья профессора А. Ф. Лосева «Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем», в которой... сформулирована новая

[49] Там же. С. 344 (курсив мой.— *М. Г.*).
[50] Наст. изд. С. 635, 636 (курсив мой.— *М. Г.*).

концепция творчества Вагнера. Главной внутренней темой Вагнера автор считает «крах индивидуалистической культуры»» [51]. Приятно сознавать, что этот факт был отмечен в советском музыкознании. Здесь — одна из главнейших идей лосевской жизни. Здесь — объяснение тому, почему Лосев думал о Вагнере всю жизнь. Здесь — *настоящий* Лосев: проблема Рихарда Вагнера есть для Лосева проблема антитоталитаризма. И если теперь вспомнить вышеприведенное рассуждение Гоготишвили об отношении Лосева к советскому строю, то становится совершенно ясным, что «мировой пожар» у Вагнера,— «пожар», о котором Лосев говорил всю жизнь, есть для Лосева «пожар» тоталитарной системы. Вот что такое *настоящий* Лосев.

...Когда-то Лосев вспоминал о «грузном» С. Н. Дурылине, «восседавшем» в собраниях русской философской элиты рядом с С. Н. Булгаковым. Приведем слова Булгакова из его письма к Дурылину от 23 мая 1913 г.: «Еще раз спасибо Вам за очерк о Вагнере. Я прочел его не отрываясь и немедленно... и вполне сочувствую основной идее и основной тенденции его: и тому, что в Вагнере Вы подчеркиваете мифотворчество и тем сближаете его с Россией, и тому, что провозглашаете примат мифа... В явлении Вагнера мифотворчество есть ступень к теургии». Здесь Вагнер «оказывается в одном лике с Вл. Соловьевым и его теперешними продолжателями» [52]. Лосев, этот истинный продолжатель и духовный ученик Вл. Соловьева, дающий в своей первой публикации от «своего» имени предсмертные слова своего духовного учителя, с большой теплотой говорит о Дурылине; равно как и о всех русских символистах, писавших в начале века о Вагнере. И какой горечью пронизаны его следующие слова: «...русские символисты, неимоверно превозносившие Вагнера... даже в своих небольших статейках ограничились лишь общими фразами, правда, *часто весьма значительными*» [53]. Это — тоже *настоящий* Лосев. В 1968 г. он не мог откровеннее выразить свою симпатию к русским символистам.

Теперь вернемся к Луначарскому. Как известно, свое предисловие к «Философии имени» Лосев заканчивает словами Ницше: «Смех возвел я во святыню; вы, высшие люди, научитесь-ка смеяться. Так говорил Заратустра» [54]. Прислушайтесь, как смеялся Лосев в 1968 г.: Луначарский показывает «очень глубокое понимание Вагнера», он «является одним из самых глубоких ценителей вагнеровского творчества»; но при этом «блестяще написанная статья Луначарского обнаруживает в нем большого знатока

---

[51] *Полякова Л.* Вагнер и Россия // Рихард Вагнер. Сборник статей. М., 1987. С. 37.

[52] См.: Вопросы философии. 1990. № 3. С. 161.

[53] Проблема Рихарда Вагнера... С. 113 (курсив мой.— *М. Г.*).

[54] Бытие — Имя — Космос. С. 626.

и *любителя*» [55], т. е. дилетанта. И Лосев здесь смеется не столько над Луначарским, которого он по-своему уважал, сколько над той безумной тенденцией, благодаря которой даже в Германии (ГДР) Вагнер оказался представленным как реакционер.

Но перейдем наконец к статье о Вагнере, впервые публикуемой в настоящем томе. Притом что на первый взгляд это явный эскиз к работе 1968 г. «Проблема Рихарда Вагнера...», в этом «эскизе» содержится ряд ценнейших мыслей, не вошедших в указанную работу. И в первую очередь это касается рассуждения о платоновских идеях и Шопенгауэре. В 1968 г. Лосев никак не мог говорить о «глупости и вялом вздоре», «который распространяют» об учении Платона «различные профессора философии и филологии». Тем более не мог он говорить о том, что «нет никакого противоречия у Шопенгауэра между «безумной» волей и «разумными» идеями. Кто находит это у Шопенгауэра противоречивым, тот не понимает ничего в истории платонизма вплоть до учения Плотина об интеллигибельном мире». В поздних публикациях острота суждений заметно сглажена. И здесь опять придется вернуться к лосевской критике Луначарского, но теперь уже по поводу Шопенгауэра: «Луначарский напрасно считает учение о воле у Шопенгауэра моделью капиталистического духа. Учение о воле кончается страстным призывом к отказу от этой воли. Поэтому Шопенгауэр не есть модель капитализма, но есть модель гибели капитализма» [56].

К Шопенгауэру у Лосева было особое отношение. В «Диалектике художественной формы» (прим. 56) у Лосева прямо сказано, что «§ 52 первого тома «Мира как воли и представления» и гл. 39 второго тома являются, быть может, самым гениальным, что было сказано о музыке вообще... «Воля» Шопенгауэра во всяком случае есть наше до-смысловое алогическое становление, и она меньше всего похожа на обычную психологическую данность» [57]

Уже отмечалась глубинная связь Лосева не только с Шопенгауэром, но и с выдающимся музыкантом-мыслителем Ферруччо Бузони, чьи труды во многом навеяны интуициями Шопенгауэра и Ницше [58]. Хочу лишь напомнить, что эта лосевская интуиция, позволившая мыслителю увидеть как нечто одно «Мировую Волю» Шопенгауэра и «плотиновское число», должна расцениваться не как просто «романтическая» аналогия, но как выражение личностной сущности Лосева. Именно здесь мы получаем возможность заговорить о лосевском понимании *числа* в музыке.

В одной из своих работ, написанных еще при Алексее Федоро-

---

[55] Проблема Рихарда Вагнера... С. 116, 119 (курсив мой.— *М. Г.*).
[56] Там же. С. 119; ср.: С. 128, 194.
[57] Наст. изд. С. 258.
[58] См.: *Гамаюнов М. М.* Бузони — Лосев — Шопенгауэр. Философско-эстетические параллели // Проблемы современной музыкальной культуры. Ростов-на-Дону, 1992.

виче, я уже показал, что вся его эйдология 20-х годов насквозь музыкальна [59] И это — потому, что музыкальная «жизнь чисел» есть для Лосева не метафора, а истинное житие. Вспомним: в «Диалектике художественной формы» (прим. 24) определяется, что «числа и их временная стихия даны в музыке именно как жизнь, как живые существа и организмы,— точнее, как личности» [60] Вспомним также, что́ сказано в «Дерзании духа» о диалектических понятиях: они есть «определенного рода живые существа» [61]. Сказанное у Лосева надо понимать буквально, потому что он никогда не разбрасывался словами. И теперь мы можем наконец констатировать его центральную музыкально-философскую идею: по Лосеву, *числа есть ангелы!* И здесь находит объяснение ответ Лосева Ю. А. Ростовцеву на вопрос о сущности его мироощущения: «Это православно понимаемый неоплатонизм» [62].

Лосев пишет о Прокле: у него, «как у язычника, ангельские силы, конечно, тождественны с «богами» просто» [63]. Лосев здесь ссылается на «Диалектику числа у Плотина», притом что в то время (30-е годы) он еще не создал свой комментарий к «Первоосновам теологии» Прокла [64]. Если читатель захочет разобраться в этом комментарии (и, разумеется, в трактате самого Прокла), то он увидит, что «боги» у Прокла есть не что иное, как *числа*, понимаемые в виде общекосмических энергий,— энергий, пронизывающих и охватывающих собою общекосмическое бытие.

Было бы бессмысленным отрицать у Лосева структурно-числовое понимание ангельского мира. Нужно только не забывать, что это отождествление чисто структурное, а не содержательное и основано на общем для Прокла и Дионисия Ареопагита принципе *«иерархийного истечения» «актуальных бесконечностей» «из лона первоединства»* [65]. Что же касается отношения к самому *первоединому*, то здесь — бездонная пропасть между языческой мифологической безличностью абсолюта (платоническое Первоединое у Прокла) и «абсолютной мифологией» «Абсолютной Личности» у Лосева. Об этом особенно должны помнить те, кто и сегодня упорно называют православного монаха Андроника (А. Ф. Лосева) неоплатоником.

---

[59] См.: *Гамаюнов М. М.* Творчество А. Ф. Лосева двадцатых годов: структура и смысл // Известия СКНЦ ВШ. Общественные науки. 1988. № 1.

[60] Наст. изд. С. 188.

[61] Дерзание духа. С. 337.

[62] *Лосев А. Ф.* Признавая абсолютную истину // Студ. меридиан. 1991. № 9. С. 29.

[63] Миф — Число — Сущность. С. 240 (прим. 6).

[64] См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974.

[65] Миф — Число — Сущность. С. 824.

Числа... диалектические понятия... все это — на почве лосевской диалектики. Но что есть для Лосева диалектика? Он говорит просто: «...диалектика есть ритм жизни, но не просто сама жизнь, хотя это же самое и значит, что она есть жизнь, ибо ритм — тоже жизненен» [66]. Жизнь числа, жизнь ангела, и жизнь личности объединяются в музыкальном мироощущении Лосева как *«умный пламень»* [67]

Однажды Алексей Федорович задал мне вопрос: «Вот Лейбниц говорил, что музыка есть неосознанный счет души. А что ты думаешь по этому поводу?» (Тогда, в домашней беседе, у меня не было возможности ответить на этот вопрос подробно. Я ответил на него в своей небольшой статье, вышедшей уже после смерти Алексея Федоровича [68].) Разговор о Лейбнице возник в связи с моим исследованием о числовой символике в творчестве И. С. Баха, на которое Лосев дал отзыв [69]. Этот отзыв явился его последней работой о музыке, и я предлагаю те его фрагменты, где раскрывается чисто лосевское понимание числа у Баха и лосевское понимание числа вообще.

«Для всякого квалифицированного слушателя Баха всегда было поразительным то, как Бах умеет совмещать свой необычайный рационализм, который представляется профанам в виде какого-то схоластического умствования, с большой виртуозностью, доходящих до фантастических звуковых переплетений, и, наконец, с его неизменным вдохновением, доходящим до самой настоящей патетики как в чувственно-звуковом, так и в умозрительном отношении». Это объясняется «при помощи той диалектики, которая идет еще с античного времени, которая не раз торжествует в эпоху Возрождения (как, например, у Николая Кузанского) и которая своеобразно восторжествовала у мыслителя XVII—XVIII вв. Лейбница... Ведь только в такого рода диалектике и смогла совместиться виртуозность рационализма и сверхрационалистическая патетика Баха. Все другие типы диалектики, известные нам из истории философии, безусловно уступают той роскоши патетического рационализма, которую мы находим у Плотина, Прокла, Николая Кузанского и Лейбница». Вспомним об отношении Лосева к Средневековью, выраженном в «Очерках...».

Далее, отмечая, что автору этих строк содержание данной диалектики представляется «в виде учения о числе, звуке и сло-

---

[66] Бытие — Имя — Космос. С. 623.

[67] Миф — Число — Сущность. С. 244.

[68] *Гамаюнов М. М.* К учению А. Ф. Лосева о музыке как «жизни чисел» // А. Ф. Лосев и культура XX века. М., 1991.

[69] См.: Отзыв на статью М. М. Гамаюнова «Диалектика слова, числа и звука в творчестве И. С. Баха» (рукопись. Архив А. А. Тахо-Годи). Это мое исследование о Бахе частично опубликовано в «Известиях СКНЦ ВШ» (Общественные науки. 1985. № 4).

ве», Лосев замечает: «Так оно и должно быть, поскольку Бах меньше всего является рассудочным рационалистом, но он глубоко вдумывается и в сущность числа, и в сущность звука, и в сущность слова».

Лосев констатирует, «что указанные три элемента диалектики» следует понимать «весьма далеко от пошлого и обывательского отношения к этим предметам». *Число* для Баха «не есть просто обыкновенное орудие счета и не просто таблица умножения, но жизненно-трепещущая структура самой действительности. Ведь понимать действительность — это прежде всего значит ее расчленять и расчлененное в ней уметь объединять в целое. А ведь это и значит пользоваться числом, но числом прежде всего как жизненной силой, впервые дающей возможность познавать жизнь, и, следовательно, пользоваться им как красотой мира, понятого в виде единораздельной цельности». Как видим, лосевское отношение к красоте, сформировавшееся под влиянием духа Вл. Соловьева, оставалось неизменным в течение всей жизни мыслителя. И эта Красота всегда мыслилась Лосевым в прямой связи с *числом*, но не тем языческим числом, которое в античности знаменовало собой безличностный принцип безличностного же общекосмического «регулятора», но числом живым, напоенным ангельской энергией,— числом, несущим на себе саму Красоту мира.

Интересно отметить в данном отзыве Лосева согласие с тем, что звук «не есть действие воздушных волн на барабанные перепонки человека, но, прежде всего,— картина самой же жизни». Здесь — прямая аналогия с началом «Музыки как предмета логики» в связи с уже упоминавшимися «лже-музыкальными феноменами».

Что же касается баховского понимания *слова*, то здесь Лосев заметил следующее: «Именно такое неоплатонически-лейбницианское понимание слова-логоса только и способно приблизить нас к пониманию партит Баха, да и Баха вообще. И тут не только какое-то сверхприродное понимание слова. Это слово воспринимается Бахом и его слушателями опять-таки в виде живой и творчески-смысловой стихии, которая не только не исключает физической стороны слова, а, наоборот, доводит до самостоятельной значимости и прямо-таки до словесной речи и даже прямо до риторики. Все знают, что Бах религиозен или философски настроен. Но мало кто отдает себе отчет в том, что Бах еще и риторичен, что во всякой своей музыкальной фразе он всегда констатирует ту или иную словесную выраженность и что в своем творчестве он не только поет или играет, но всегда еще и говорит, и притом говорит тщательно, изысканно, говорит как лектор и говорит как оратор. И только с таким широкофилософским и широкохудожественным пониманием слова, только с ним и можно рассчитывать на адекватное понимание творчества Баха».

...Может быть, на этом можно было бы и закончить. Надеюсь,

что из приведенных мыслей Лосева о Бахе каждому должно быть ясно, насколько глубоко и именно жизненно-творчески переживал Бах стихию числа. Но мы не коснулись еще одной стихии. Мы не коснулись *бесконечности* в лосевском понимании и совсем ничего не сказали об отношении Лосева к Софии — Премудрости Божией. В своей «Крейслериане...» я об этом сказал, наверное, достаточно. И все-таки я должен напомнить об особом отношении Лосева к категории бесконечности. Сама бесконечность всегда ощущалась Лосевым как своеобразный «исток» Красоты. Прежде чем коснуться этого непосредственно, я замечу, что, на мой взгляд, в музыкальных трудах Лосева синтезируются четыре колоссальных культурно-исторических направления, в своем изначальном единстве предопределяющие научную деятельность Лосева: 1) *русская философия* (соловьевское направление); 2) *античная философия числа* (пифагорейско-платоновское направление); 3) *немецкий романтизм* (Гофман); 4) шопенгауэроницшеанско-вагнеровское направление. Только здесь находят искомую полноту выражения любимые лосевские категории *бесконечности* и *становления*. И только здесь, в *художественном* синтезе названных категорий, у Лосева объединяются Вл. Соловьев, Гофман, Плотин и Прокл: прочитав «Золотой горшок» Гофмана в переводе Вл. Соловьева, Лосев через всю свою жизнь пронес любовь к софийным «синим глазкам» «зеленовато-золотистой змейки», смотревшей на студента Ансельма из листвы и цветов бузинового куста, звеневших «точно хрустальные колокольчики», звеневших *бесконечностью*: «Бесконечность и сейчас представляется мне какой-то золотистой далью... слегка зеленоватой и слегка звенящей» [70]. В свою очередь ничто так не зовет нас в бесконечность, как «подлинное музыкальное становление», которое есть в конечном итоге становление числа,— того самого числа, которое и мыслится у Лосева, как сказано выше, в виде принципа существования ангелов. Но вспомним, что «монашеский чин» близок «ангельскому чину». Об этом напоминал С. Н. Булгаков в своем «Свете невечернем» [71], и о том же говорит монах Андроник (Лосев), когда утверждает, что «монашество и зовется «ангельским чином»» [72].

...Глубоко символично, что помещенный в настоящем томе так называемый «Очерк о музыке» не имеет начала и возник как бы из небытия. Здесь впервые приводятся стихи З. Гиппиус, прошедшие через всю жизнь Лосева как символ, объединяющий в душе мыслителя образ Софии Небесной и любимой женщины (эти стихи потом появятся в «Диалектике мифа», в лагерном письме жене от 21 января 1931 г. и в Юбилейной речи 12 декабря 1983 г.). Именно в этом «Очерке» находим одно из замечательных откро-

[70] См.: Студ. меридиан. 1990. № 5. С. 31.
[71] См.: *Булгаков С. Н.* Свет невечерний. М., 1994. С. 266.
[72] Миф — Число — Сущность. С. 246.

вений «раннего» Лосева — романтическую молитву Софии, Премудрости Божией, и убеждаемся, что «светская» музыка никак не мешала духовным устремлениям мыслителя. В этой статье дан гениальный анализ Пятой симфонии Бетховена — анализ, может быть доступный мало кому из музыковедов XX века. Но почему после того, как Лосев заявил о возгорании Небесного Пламени в финале симфонии, он еще и предлагает молитву Софии? Потому, что этот «огненный пламень» всегда представлялся Лосеву лишь как предтеча того самого *преображения*, о котором говорилось в начале работы. Вот как мыслит Лосев огонь. И вот как понимает он идею очищения: нас спасает не языческий «натурально-индивидуалистический» пламень. Нас спасает Огонь Божественного Логоса. И здесь — уже весь Лосев. И здесь уже и ребенку станет ясным, что означают слова Тютчева, приведенные Лосевым в статье о «Снегурочке»:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины,
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Я не буду углубляться в одну из сложнейших лосевских тем,— тему *оформления личности* в художественном произведении. Скажу лишь, что для Лосева проблема *актуальности личности* в художественном творчестве — это главная тема. Потому он и уделяет столько времени в работе «Музыка как предмет логики» проблеме субъект-объектных отношений. Но все это представляется серьезным только Лосеву-*ученому*, но не Лосеву — *религиозному философу*: *настоящего* Лосева не занимают все эти субъект-объектные отношения. *Настоящий* Лосев еще и вот где.

Вспомним, что Лосев окончил музыкальную школу как скрипач, с «Чаконой» Баха (немногие с этим произведением оканчивают консерваторию). Вспомним, с каким удовольствием, если не упоением, Лосев приводит мемуары Р. Вагнера, когда Вагнер вспоминает, что «звуки скрипичной квинты» казались ему «приветом из мира духов», причем, как замечает сам Вагнер, «не в переносном, а в прямом, буквальном смысле». И еще добавим сюда вагнеровское отношение к *квинтам* из начала Девятой симфонии Бетховена: «...меня как бы с роковой силой привлекли к себе протяжные чистые квинты, с которых начинается первая часть симфонии...» [73]

А теперь посмотрим, как относился к квинтам сам Лосев. В своей повести «Трио Чайковского» Лосев прямо говорит, что «прозвучали настраиваемые квинты, всегда возбуждающие меня и переживаемые мною как некий канун великой свадьбы, благой и нарядной жизни...» [74]. Здесь — не подражание Лосева Вагнеру.

[73] Наст. изд. С. 674, 675.
[74] Жизнь. С. 264.

Здесь у Лосева — чувство детской радости по поводу услышанной скрипки, которая ассоциировалась у него с его отцом, пусть и «беспутным», но талантливым музыкантом, генетически весьма надежно «обеспечившим» своего сына.

В «Диалектике художественной формы» звучит потрясающая и, наверное, гениальная формула: художественная форма «есть *личность как символ, или символ как личность*» [75]. Мы уже говорили об отношении Лосева к «опыту абсолютной Личности». Может, и не следовало бы об этом напоминать, но имя Господа нашего Иисуса Христа никогда не грех вспомнить, поскольку именно ему в отличие от Скрябина молился Лосев до последних дней. И поскольку именно к нему направлены слова Лосева, завершающие статью о «Снегурочке»: «Сегодня душа моя празднует свой светлый праздник и радуется весеннему поцелую «Снегурочки». Разве мы что-нибудь знаем, для чего дано страдание и для чего радость? Не нам, не нам, но имени Твоему!»

Определившийся здесь имяславский мотив требует вернуться к вышеупомянутому ответу Лосева Ростовцеву. Лосев всегда с особым трепетом относился к православному культу. Очень выразительно говорится у него об «Иконе» и «Обряде», о «Спасении», «Молитве» и «Таинстве», значимость которых «может быть основана только на путях имяславия», поскольку «Бог является в Имени своем» [76]. Думается, что имяславие в сочетании с виртуозно разработанной триадно-тетрактидной диалектикой, предполагающей числовую интерпретацию (в структурном, но не в содержательном смысле!) ангельского мира, и дает в синтезе «главную новость» Лосева. Здесь неоплатоническая диалектика числа выступает на службе у имяславия, предполагающего у Лосева молитвенный подвиг, о котором гласит эпиграф к настоящей статье.

*

На титульном листе книги «Музыка как предмет логики» указано, что ее автор — «А. Ф. Лосев, профессор Московской государственной консерватории». Лосев работал в консерватории в 20-е гг. Он знал, что в условиях социально-политической жизни того времени его учение об искусстве обречено на провал. Наверное, поэтому «Музыкальный миф» в работе «Музыка как предмет логики» так пронизан гофмановскими интонациями. Возрождение философии музыки Лосева началось в 80-е гг., когда профессор Московской консерватории, один из виднейших представителей музыкальной науки второй половины XX в., Ю. Н. Холопов,

---

[75] Наст. изд. С. 46—47.

[76] Миф — Число — Сущность. С. 290, 296. В «Музыкальном мифе» нашли особое выражение лосевский символизм и мифологизм. См.: *Гамаюнов М. М.* Некоторые ницшеанские мотивы в «Музыкальном мифе» А. Ф. Лосева // Начала. 1994. № 4. С. 133—139; *он же.* «Крейслериана»...

определил место философско-музыкального учения Лосева в том же «ряду музыкально-теоретических концепций, к которому принадлежат *выдающиеся ученые* XX в., такие, как Яворский, Танеев, Конюш, Асафьев». Однако теорию Лосева «замалчивают или игнорируют», что связано, по мысли Холопова, не только с трудностью «жанра, содержания и языка», но и с трудностью «вхождения в научный обиход высокой и по конструкции сложной теории философско-музыкального плана» [77]. Приводимые ниже мысли Холопова из другой его работы уже позволяют говорить о начале такого «вхождения». Ссылаясь на «Музыку как предмет логики» Лосева, Холопов утверждает, что «заветная конечная задача теории музыки оказывается лежащей в области философской науки». Здесь же Холопов предлагает заменить асафьевскую триаду «композитор — исполнитель — слушатель» тетрактидой «сочинение — исполнение — восприятие — постижение музыки»... В конечном счете «четверичность музыки-процесса есть прохождение одного и того же феномена музыкального творения через толщу всех участников» [78]. Другими словами, «постижение» выступает как завершение, чисто смысловая *телесность*, что напоминает о лосевской софийности как о символе смысловой телесности, в условиях которой только и возможна, по Лосеву, жизнь художественной формы как *символа* и как *личности*.

...В своем комментарии к предыдущему переизданию «Музыки как предмета логики» я отмечал связь Г. Г. Нейгауза с А. Ф. Лосевым [79]. Тема «Лосев и Нейгауз» требует специального рассмотрения, а сейчас скажем только одно. Когда Нейгауз говорит, что «синкопа, *гражданка Синкопа*, есть определенное лицо... с определенным выражением... и значением» [80], мы должны признать: это и есть то самое лосевское личностное понимание художественной формы. И когда Нейгауз говорит, что «нельзя путать Марию Павловну (mp) с Марией Федоровной (mf), Петю (p) с Петром Петровичем (pp), Федю (f) с Федором Федоровичем (ff)» [81], это тоже свидетельствует о глубоко личностном понимании у Нейгауза не только художественной формы как таковой, но и каждого знака в нотном тексте. «Много званых, но мало избранных...»

М. М. Гамаюнов

Ростов-на-Дону, январь — февраль 1995 г.

---

[77] *Холопов Ю. Н.* А. Ф. Лосев и советская музыкальная наука // А. Ф. Лосев и культура XX века. М., 1991. С. 100, 95. Холопов впервые ввел теорию Лосева в учебную программу. См.: Музыкально-теоретические системы: Программа для музыкальных вузов по специальностям № 2207, 2208 — «Композиция», «Музыковедение». М., 1982. С. 51—52.

[78] *Холопов Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 109, 108.

[79] См.: *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений... С. 621.

[80] *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1982. С. 64.

[81] Там же.

ПРИМЕЧАНИЯ

Настоящий том является четвертым в собрании избранных произведений А. Ф. Лосева. Содержание тома распадается на два раздела. В первом собраны работы по общим проблемам эстетики. «Диалектика художественной формы» печатается по первому изданию (издание автора. М., 1927). Книга была воспроизведена фотомеханическим способом в издании: *Losev A. F* Dialektika chudožestvennoj formy. München, 1983. Работа «Строение художественного мироощущения» печатается по машинописи 10-х гг.; она обрывается на середине фразы. Возможно, работа относится к 1915—1916 гг., она была опубликована в журнале «Начала», 1993, № 3. «История эстетических учений» печатается по сохранившейся машинописи, Предисловие к ней сохранилось также в рукописи. Работа писалась в 1934 г., Предисловие было частично опубликовано в журнале «Путь», 1993, № 3.

Второй раздел, посвященный более специальной, музыкальной эстетике, открывает книга «Музыка как предмет логики». Она печатается по первому изданию (издание автора. М., 1927) с учетом также издания текста в книге: *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. При подготовке текста были приняты во внимание замечания В. П. Троицкого. В первом издании в оглавлении названия некоторых пунктов незначительно отличались от их названий в тексте. В настоящем издании они приведены в соответствие с текстом. Статья «О музыкальном ощущении любви и природы» печатается по тексту первой публикации в журнале «Музыка», 1916, № 251—252. Она была опубликована в журнале «Известия Северо-кавказского научного центра высшей школы», 1990, № 2. Статья «Два мироощущения» печатается по тексту первой публикации в сборнике «Студенчество жертвам войны». М., 1916. Она была опубликована в журнале «Дон», 1990, № 4. Работа «Очерк о музыке» печатается по рукописи, писалась в 1920 г. Работа «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера» также печатается по рукописи. Работа писалась приблизительно в 1918—1919 гг., в основном вошла в публикацию «Проблема Вагнера в прошлом и настоящем» в сборнике «Вопросы эстетики», 1968, № 8. Работа «Философское мировоззрение Скрябина» печатается по машинописи. Статья писалась приблизительно с 1919 по 1921 г., была опубликована в книге: *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике. М., 1990.

В том включаются также дипломная работа А. Ф. Лосева «О мироощущении Эсхила» и две статьи для Энциклопедии художественных наук. Первая работа писалась в 1914—1915 гг. и сохранилась в машинописи (второй экземпляр) с немногочисленными рукописными вставками. В тексте много пропусков, которые должны были быть заполнены греческими и латинскими цитатами, а также ссылками на научную литературу. При подготовке текста к изданию латинские и греческие цитаты вставлены без угловых скобок (их количество затруднило бы чтение), предполагаемые издания, на которые ссылается автор, оговорены в примечаниях, кроме того, хотим указать здесь на ряд упоминаемых в тексте исследований. Так, исследование Аландского (раздел 2) — это скорее всего работа: *Аландский П. И.* Изображение душевных движений в трагедиях Софокла. Опыт для теории трагического творчества (Университетские известия. Киев, 1877); исследование Велькера (раздел 13) — *Welcker F. G.* Nachtrag zu der Schrift über der Aeschylischen Trilogie, nebst einer Abhandlung über Satyrspiel. Frankfurt am Main, 1826; исследование Германа (там же) — *Hermann G.* De compositione tetralogiarum tragicorum. Diss. Lipsiae, 1819; исследование Круазе (раздел 19) — *Croiset A et E.* Histoire de la littérature grecque T. I—III. Paris, 1887—1891. Большую помощь в заполнении лакун в тексте оказал Д. О. Торшилов.

Статьи «Единство» и «Игра» были заказаны А. Ф. Лосеву для замышлявшейся во второй половине 20-х гг. в Государственной академии художественных наук вышеупомянутой Энциклопедии. Они обнаружены В. П. Троицким, их машинописные копии хранятся в ОР РГБ, ф. 547 (П. С. Попов), к. 10, ед. хр. 4, л. 1—3 («Игра») и ед. хр. 3, л. 1—6 («Единство»). Статьи относятся к 1927—1928 гг.

При подготовке всех текстов соблюдены принципы, принятые при работе над предыдущими томами. Без упоминания в примечаниях исправлены опечатки, указанные в списках опечаток в первых изданиях, а также замеченные нами явные опечатки и описки (искажение слов, пропуск букв, рассогласование членов предложения), была изменена устаревшая орфография (адэкватный, коррелат, вариировать и пр.), пунктуация приближена к современной.

В немногих случаях потребовалось вмешательство в текст. Все конъектуры помещены в угловые скобки (кроме оговоренных выше в работе «О мироощущении Эсхила»). Если при исправлении текста возможен (по крайней мере теоретически) и иной вариант, исправление оговаривается в примечаниях, так что читатель сам может судить о правомерности внесенных поправок. В случаях, где нами было заподозрено искажение текста, однако неясно, что должно стоять взамен, в примечаниях указывается, что данное место в первом издании или в рукописи выглядит именно так.

В книге «Диалектика художественной формы» наблюдалось колебание в употреблении слов «самосоотнесенность» и «самоотнесенность» (а также производных от них), однако из контекста становится ясно, что предпочесть следует первый вариант, что и было сделано без указания на это в примечаниях. В разных работах сохранены варианты написания слова «трансцендентный» («трансцедентный»).

Комментарии и переводы выполнены И. И. Маханьковым.

ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

1* В первом изд. скобки закрываются в конце предложения, после слова «символа».

2* В первом изд.: Не только их объединяет.

3* В первом изд.: быть неизменчивой... в ее.

4* В первом изд.: его.

5* В первом изд.: увлекаемость, влечение, стремление.

6* В первом изд.: эта.

7* В первом изд.: и то.

8* В первом изд.: им.

9* В первом изд.: форм.

10* В первом изд.: определенной.

11* В первом изд.: как определенной.

12* В первом изд.: Ь.

13* В первом изд. «в сущности» запятыми не выделено.

14* В первом изд.: имеет.

15* В первом изд.: и который получает.

16* Дедуктивные теоретические рассуждения... находятся вне феноменологии... вся действительность является существующей посредством осмысления (нем.).

17* беспредпосылочное (от греч. 'ανυπόθετον).

18* единства... единого (нем.).

19* составляющем моменте суждения (нем.).

20* единстве логического как такового (нем.).

21* последнее осмысляющее... его разрешение является моментом единства, в котором отсутствует такое мышление, которое бы не было сущим мышлением, и отсутствует такое бытие, которое бы не было осмысляющим бытием (нем.).

22* первоначало (нем.).

23* лик (нем.).

24* наличное бытие (нем.).

[25*] вещь... субстанция (греч.).
[26*] качество (нем.).
[27*] реальность... действительность (нем.).
[28*] гипотезис (нем. от греч.).
[29*] философия категорий (нем.).
[30*] ограничение... выделение... одного-единственного луча из бесконечной полноты света (нем.).
[31*] иное-иное (лат.). На русский язык обычно переводится как «одно... другое».
[32*] причина (нем.).
[33*] положений... бесконечности... голом отношении (нем.).
[34*] мышление (греч.).
[35*] обособлении, соединении... сохранении (нем.).
[36*] то же самое, тождественное, нечто... может быть усмотрена, будучи охарактеризована сущностью ее собственного типа узрения (нем.).
[37*] предмет в «как» его определенностей... смысл в модусе его полноты... ноэматическое предложение (нем.).
[38*] воплощение всего субъективного... называется *Я* или интеллигенцией... воплощение всего чисто объективного в нашем знании (нем.).
[39*] этот переход от тезиса к антитезису и оттуда к синтезу с самого и имеет, таким образом, свое основание в механике духа (нем.).
[40*] все снято (греч.)... первое и последнее... в средоточии... откуда-куда (нем.).
[41*] коррелят предмета и вещи... изначальная категория *Я* (нем.).
[42*] то же самое через то же самое (лат.).
[43*] философия есть платонизм (нем.).
[44*] пыл (греч.).
[45*] вожделение (греч.).
[46*] сущее (греч.).
[47*] ум (греч.).
[48*] функция представления... в обоих содержится сам предмет и его действительные силы... является именно этим внутренним (нем.).
[49*] после этого, следовательно, по причине этого (лат.).
[50*] часть вместо целого (лат.)... одно в другом (нем.).
[51*] сращенность, или совпадение, членов отношения (нем.).
[52*] протовремя (нем.).
[53*] отпечатки... чисто духовное выражение (нем.)... мир чувственный... мир интеллигибельный (лат.)... новая духовная артикуляция (нем.).
[54*] мир отпечатленный (лат.).
[55*] Слово Божье, или божественная речь, рассматривалось как истечение божественной науки, как производящая, в самой себе различная и в то же время согласная с собой гармония божественного порождения... язык как бесконечное, с живостью высказываемое утверждение существует вечно (нем.).
[56*] имя вещи и она сама неразделимо друг с другом слиты (нем.).
[57*] Название данного сочинения Канта дается в двух вариантах — «Критика силы суждения» и «Критика способности суждения».
[58*] Непосредственно создающим моментом произведения искусства или отдельной реальной вещи, посредством которой абсолютное становится реально-объективным в идеальном мире, является вечное понятие, или идея, человека в Боге, человека, который составляет одно с самой душой и связан с нею (нем.)
[59*] В первом изд. слова «изображение идеала» даны без кавычек.
[60*] прекрасное есть совершенство чувственного познания как такового (лат.).
[61*] сущность (нем.).
[62*] идея... видимость (нем.).
[63*] движение выражения (нем.).
[64*] в простое пребывание у самого себя (нем.).
[65*] безумие без помрачения (лат.).
[66*] религия привносит благоговение относящегося к абсолютному предмету внутреннего (нем.).
[67*] В первом изд.: но как способность.

68* я мыслю (лат.).
69* «Поэзия и правда» (нем.).
70* «Драматическая форма»... «После Фальконе и о Фальконе» (нем.)
71* «Природа» (нем.).
72* интеллект-прообраз... слепок (лат., греч.).
73* разъятыми частями (лат.).
74* деяние (нем.).
75* «Фрагментов цветочной пыльцы» (нем.).
76* «Созерцание вещей в целом», «Направление души на Вечное», «Чувство и вкус конечного», «Созерцание единства и неизменности мира», «Присутствие бесконечного в конечном» (нем.).
77* положительном представлении бесконечного... все конечное как индивидуальное само по себе бесконечно (нем.).
78* внутреннее стремление к оформлению... мировой дух (нем.)
79* «Комментарий по поводу замешательства, в которое была приведена церковь поздними платониками» (лат.).
80* «бессмыслица», «плевела», «глупость», «смехотворные мечтания» (нем.).
81* Не помню, писал ли я уже тебе о моем любимом Плотине. Я познакомился с этим созданным специально для меня философом по Тидеману и был поражен его сходством с Фихте и Кантом, его идеальными чертами сходства с ними. Он мне более по сердцу, чем эти двое (нем.).
82* В первом изд.: Шеллинга от Плотина.
83* Так в первом изд. Вероятно, речь идет о необходимости сравн исследования классицизма и романтизма.
84* «протофеномене», «символическом первообразе», «типе» (нем.)
85* первообраз... идея... идеал (нем.).
86* исторически-генетическое выведение не является истолкованием сущ ности (нем.).
87* имагинацию... коренное сущностное различие бесконечности и конечности (нем.).
88* подобие и сходство того и другого (нем.).
89* тождество (нем.).
90* образ (нем.)... внутренняя форма (лат.), внутренняя форма (нем.)
91* на стадии возникновения (лат.).
92* В первом изд.: его.
93* В первом изд.: в них.
94* принцип индивидуализации (лат.).
95* общие понятия после вещей... общие понятия прежде вещей... общие понятия в вещах (лат.).
96* В первом изд.: таковая.
97* В первом изд.: стр.
98* действием (нем.).
99* В первом изд.: самого.
100* Очевидно, искажение текста; по смыслу нем. оригинала должно быть: «вообще все возвышенное и лучшее».
101* иронию... высмеивания (нем.).
102* Т. е. Руге.
103* В первом изд.: самопоставления.
104* развлечение, возрождение из омраченности, взирающая вновь красота, духовная вспышка сознания в омраченном духе, комическое (нем.).
105* В первом изд.: содержательное.
106* В первом изд.: Руге.

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

1* В рукописи оставлено пустое место.
2* В рукописи: ее по ее субстанции нетронутой... видоизменяет ее внешние формы.
3* В рукописи: не вмешенную.

МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ ЛОГИКИ

1* В первом изд.: точнейших.
2* здесь и теперь (лат.).
3* слияние противоположностей (лат.).
4* Здесь: как таковой (лат.).
5* вещество, материя.
6* третьего не дано (лат.).
7* основание (принцип) познания (лат.).
8* «Соната-фантазия» — соната Бетховена № 14, cis-moll, op. 27, № 2, так наз. «Лунная». Название Бетховену не принадлежит.
9* В первом изд.: не может быть.
10* В первом изд.: его.
11* В первом изд.: познательных. Возможен еще вариант: сознательных.
12* знание... со-знание (нем.).
13* выше (лат.).
14* образное качество (нем.).
15* множество... многое (нем.).
16* В первом изд.: развития.
17* третье дано... третье (лат.).
18* теории множеств (нем.).
19* Т. е. музыки.
20* В первом изд.: же.
21* В первом изд.: их.
22* В первом изд.: от десятки.
23* В первом изд.: с десяткой.
24* В первом изд.: смыслового.
25* От греч. ἀγωγή — передвижка, движение. В смысле музыкальном — система, лад (ритмическое чередование).
26* В первом изд.: ее.
27* В первом изд.: диалектическая. Возможно, пропущено слово.
28* образ (нем.).
29* В первом изд.: 6. Изменен также номер следующего пункта (был 7)
30* В первом изд.: кратких.
31* совместное возрастание или совпадение членов отношения (нем.).
32* В первом изд.: Могу. Правка по книге «Диалектика числа у Плотина» (см.: *Лосев А. Ф.* Миф — Число — Сущность. М., 1994. С. 860).
33* В первом изд.: абстракцин. Правка по книге «Диалектика числа у Плотина» (см.: *Лосев А. Ф.* Указ. соч. С. 863).
34* принцип ипостасийного бытия (греч.).
35* источник (нем.).

О МУЗЫКАЛЬНОМ ОЩУЩЕНИИ ЛЮБВИ И ПРИРОДЫ

1* К радости (нем.).
2* Обнимитесь, миллионы!
Братья, над шатром планет
Есть отец, к сынам склоненный (нем.).
Пер. *М. Лозинского*
3* К пламени (фр.).
4* В первом изд.: его.

ОЧЕРК О МУЗЫКЕ

1* Соната № 26, op. 81a.
2* похоронный марш (фр.).
3* странность (фр.).
4* шелест леса (нем.).
5* В рукописи: пламени.
6* В рукописи зачеркнуто.

ФИЛОСОФСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ДРАМАМ РИХ. ВАГНЕРА

1* фантастических произведениях (нем.)
2* лейтмотив копья (нем.).
3* лейтмотив гибели богов (нем.).
4* лейтмотив Вальгаллы (нем.).
5* См. выше, стих 1a, b.
6* лейтмотив рога Зигфрида (нем.)
7* рвется... нить (нем.).
8* лейтмотив проклятия (нем.)
9* лейтмотив судьбы (нем.).
10* лейтмотив первоначального состояния (нем.).
11* лейтмотив дочерей Рейна... песня волн (нем.).
12* лейтмотив верности договору (нем.)
13* лейтмотив бедствия богов (нем.)
14* первознающая (нем.).
15* возвещения смерти (нем.).
16* полет Валькирий (нем.).

МИРОВОЗЗРЕНИЕ СКРЯБИНА

1* В скобках даны страницы издания записей А. Н. Скрябина: «Русские Пропилеи» // Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы/Собрал М. Гершензон. М., 1919.
2* Поэма экстаза (фр.).

О МИРООЩУЩЕНИИ ЭСХИЛА

1* В рукописи это примечание относится ко всей работе в целом. Имеется в виду издание: *Aeschyli.* Tragoediae/Ed. H. Weil. Lipsiae, 1910.
2* к самой сути (лат.).
3* В рукописи: опускает.
4* Так в рукописи.
5* В рукописи: «Хоэфор».
6* Так в рукописи.
7* В рукописи для примечания оставлено место. Возможно, имеется в виду изд.. *Roscher W. H.* Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie.
8* В рукописи для примечания оставлено место. Возможно, имеется в виду изд.: *Алкей и Сафо.* Собрание песен и лирических отрывков/Пер. В. И. Иванова. М., 1914.
9* В рукописи: их.
10* Дефект рукописи.
11* Этот и следующие два стиха — из «Хоэфор».
12* В рукописи: своем.
13* В рукописи: словом, музыка.
14* Букв. «в орехе», здесь: «в миниатюре» (лат.).
15* Стихи из «Агамемнона».
16* Стихи из «Евменид».

СТАТЬИ ДЛЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

1* В рукописи: трактуемая.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Августин 325
Айхенвальд Ю. И. 192, 207, 258, 273, 288
Аксаков К. С. 191
Аксельрод Л. И. 354
Аландский П. И. 788, 790
Алкей 840
Амфитеатров А. 403
Аничков Е. В. 198, 404
Анненский И. Ф. 824, 855
Антон, принц 674
Аппельрот В. 782, 822
Ариосто Л. 273
Аристид Квинтилиан 325
Аристоксен 328
Аристотель 165, 178, 183, 185, 188, 189, 197, 205, 208, 252, 287, 322, 325, 329, 394, 426, 499, 882, 883
(Псевдо-) Аристотель 327, 328
Аристофан 840
Асмус В. Ф. 164
Афиней 844

Байрон Дж. 312, 324, 447, 625, 785
Батюшков Ф. 231
Баумгартен А. 197, 326, 394, 395, 402, 403, 881
Бах В. Ф. 650
Бах И. С. 305, 337, 361, 379, 382, 409, 605
Бейль П. 245
Беляева-Экземплярская С. Н. 586
Белярский 191
Бен А. 177
Бергсон А. 337, 449, 595
Берк Е. 281
Беркли Дж. 204, 245
Берлович Е. Л. 589
Беттина 246
Бетховен Л. 85, 86, 261, 295, 302, 305, 379, 382, 453, 454, 456, 475, 478, 566, 587, 604, 605, 608, 628, 630, 634, 646—649, 651, 653, 656, 657, 664, 669, 673, 675
Бизе Ж. 295, 583
Блаватская Е. П. 778
Блонский П. П. 245
Бобров Е. А. 187
Богомолов С. А. 212
Бородин А. П. 649
Боэций 328
Браун Ф. 231
Брентано Фр. 182, 183
Бруно Дж. 228, 229, 246
Брюсов В. Я. 294, 364
Бэкон Ф. 231
Бюхнер Л. 323

Вагнер Р. 85, 87, 152, 210, 258, 261, 273, 302, 303, 306, 324, 334, 361, 408, 453, 454, 478, 566, 587, 605, 611, 625, 628—630, 632—636, 650—652, 668—676, 683, 688, 690, 691, 693, 697, 705, 706, 715, 723, 777, 778
Ваккенродер В. Г. 233, 238, 882
Вальцель О., Walzel O. 252
Вебер К. М. 648, 673, 674
Везендонк М. 87
Вейль Г. 782, 799, 823, 826, 859
Вейнберг П. И. 281
Вейссе Х. Г., Weisse Chr. H. 254, 270, 281, 282, 285, 288, 290, 291, 326
Велькер Ф. Г 844
Вергилий 328, 838
Вивальди А. 475, 650
Винкельман И. И. 282, 394
Винтер А. 273
Витрувий 325, 326, 328
Волконский С. Г. 273
Вольтер Ф. М. 273, 346
Вундт В. 177, 737
Вышеславцев Б. П. 163

Гайдн Ф. Й. 261
Гаман Р., Hamann R. 186, 282
Гартман Н. 396
Гегель Г. В. Ф. 116, 164, 165, 167—170, 173—176, 180, 185—187, 190, 192, 198, 199, 201, 209—220, 222, 226, 233, 243, 252, 254, 261, 263, 266—270, 272—276, 279, 281, 282, 285, 288, 293, 294, 312, 324, 331, 332, 335, 338, 343, 346, 361, 364, 378, 381, 382, 387, 396, 401, 402, 499, 557, 585, 593, 601, 639, 670, 775, 882
Гёльдерлин Фр. 247
Гельмгольц Г. Л. Ф. 204, 599
Гензе О. 842
Геннинг Л. 169, 173
Гераклит 464
Гербарт И. Ф. 187
Гербель Н. В. 224, 226, 281, 286
Гервег Г. 670, 671
Гердер И. Г. 228, 229, 281
Герман Г. 844, 859
Гершензон М. О. 221
Гесиод 835
Гёте И. В. 222, 226, 228—230, 244, 247, 252, 253, 310, 326, 599, 785
Геттнер Г. 281
Гетчесон (Хетчесон) Ф. 881
Гизо Ф. 380
Глазунов А. К. 302, 361, 649
Глинка М. И. 648, 649, 651, 797
Гоббс Т. 204, 380
Гольденвейзер А. Б. 775
Гомер 323, 327, 328, 337, 836
Гораций 326, 838, 879
Гофман Э. Т. А. 673, 674
Григорьев А. А. 227
Гроос К. 884, 885
Гроссе Э. 884
Грот Н. Я. 180
Грузенберг С. О. 212, 214, 215, 222
Гумбольдт В. 190
Гуссерль Э. 164, 172, 174, 184, 191, 202, 206, 337, 338, 481, 484, 499
Гюйо М. 204

Дамаский 231
Данте 273, 334
Дарвин Ч. 324
Дебольский Н. Г. 164
Деборин А. М. 354
Дебюсси К. 303, 337, 361, 648, 778
Дейтингер М., Deutinger M. 254, 270
Дейчбейн М., Deutschbein M. 250
Декарт Р. 203, 324, 345, 400, 772
Демокрит 327
Дессуар М. 165, 402
Джемс У. 304
Дидро Д. 346
Дильтей В. 240, 241
Диндорф В. 859
Дион Хризостом 329
Дионисий Ареопагит 332, 382
Дионисий Галикарнасский 329
Добролюбов А. М. 364
Достоевский М. М. 286
Достоевский Ф. М. 152

Евклид (Псевдо-Евклид) 325
Еврипид (Эврипид) 770, 824, 842, 855

Жан-Поль 281, 285, 292, 393
Жегалкин И. И. 212
Жиляев Н. С. 777, 778
Жирар Ж. 840
Жирмунский В. М. 294
Жуковский В. А. 364, 625

Зелинский Ф. Ф. 210
Зенон Элейский 212
Зивельчинская Л. Я. 404
Зольгер К. В. Ф. 185, 192, 198, 207, 208, 212, 213, 215, 219, 220, 222, 254, 261, 277, 279, 280, 282—285, 288, 402
Зомбарт В. 368, 369
Зуфан Б., Suphan B. 229, 281

Иванов Вяч. И. 210, 272, 273, 294, 364, 840
Инсус Христос 771, 774
Ильин И. А. 164
Иоанн Дамаскин 382
Ириней Лионский 252

Кант И. 139, 163, 164, 166, 170—172, 175—178, 180, 186, 187, 192, 197, 202, 205, 213—216, 220, 222—226, 229—232, 237, 242, 244, 245, 252, 262, 273, 279, 281, 282, 285, 286, 324, 346, 361, 364, 377, 378, 383, 394, 400, 403, 426, 513, 601, 625, 772, 783, 881, 882

Кантор Г. 19, 212, 497
Каррьер М., Carriere M. 139, 279, 287
Кассирер Э. 171, 184—186, 191, 253, 586, 588, 593
Квинтилиан 325, 329, 852
Келер В., Köhler W. 598—600
Кернер 225
Кестлин К., Köstlin K. 254, 271
Кифер К. 842
Клейст Г. 247
Клопшток Ф. Г. 361
Коген Г. 166, 168, 171, 174, 176, 178—180, 186, 189, 198, 202, 205, 282, 593
Козлов А. А. 188
Коломийцов В. 261
Колубовский И. Я. 589
Кон П. 198, 282
Конюс Г. Э. 295, 582, 583
Коперник Н. 336
Корнель П. 883
Котелов Н. П. 782, 826, 834, 835, 852, 859
Красников Я. 187
Кратес (Кратет) 326
Краузе К. Х. Ф. 198, 207, 270
Крейцер Фр., Creuzer Fr. 185, 186, 246, 252
Крогиус А. А. 177
Кроче Б. 252, 403
Круазе А. и Э. 878
Крупп А. 361
Ксенофан 276
Кэдворт Р., Cudworth R. 245
Кюльпе О., Cülpe O. 181

Лазурский А. Ф. 177
Лапшин И. И. 214
Лейбниц Г. В. 186, 187, 253, 382, 400, 881
Ленин В. И. 339
Леонардо да Винчи 326
Леонтьев К. Н. 351
Лермонтов М. Ю. 54, 76, 77, 119, 303, 309, 310, 312
Лессинг Г. Э. 281, 312, 394, 403
Липпс Р., Lipps R. 285, 884
Лист Ф. 335, 587, 647, 648, 651, 777, 778
Лихтенштадт В. О. 229, 230, 599
Лиштанберже 668
Лобе 668
Локк Дж. 205, 231, 361, 382, 772
Лонгин 281
Лосев А. Ф. 9, 163, 337, 342, 356, 406
Лосева-Соколова В. М. 586
Лосский Н. О. 166, 170, 171, 209, 261
Лотце Г., Lotze H. 187, 279, 402, 601
Лукреций 475
Людовик XIV 151

Майкельсон А. А. 587
Макробий 328
Мальцева Е. А. 586, 599
Маркс К. 345, 351, 352, 355, 396
Марти А., Marty A. 191, 193
Марциан Капелла 328
Мейер Г. Ф. 197, 402
Мейман 885
Менандр 328
Менделеев Д. И. 324
Мендельсон М. 281
Мендельсон-Бартольди Я. Л. Ф 302, 303
Мережковский Д. С. 452, 782
Мерсман Г., Mersmann H. 585, 600
Метнер Н. К. 648
Минто У. 212
Миронов А. М. 403
Миртов Д. П. 187
Михайлов М. Л. 226, 227
Монтень М. 323
Мориц К. Ф. 881
Мосхейм И. Л., Mosheim Joh. L. 245
Моцарт В. А. 361
Мусоргский М. П. 797
Мюллер Г. 673

Надсон С. Я. 304
Наполеон Бонапарт 443
Наторп П. 166—169, 175, 202, 253, 593, 595
Нежданова А. В. 624, 636
Некрасов В. П. 779
Некрасов Н. А. 309
Нетушил И. В. 326
Нечаев А. П. 177
Николай Кузанский 331
Ницше Фр. 210, 261, 313, 314, 625, 749, 751, 773, 778, 872
Новалис 221, 233—238, 245—248, 252, 324, 882

Новосадский Н. И.
Ньютон И. 336

Овидий 838
Одоевский В. Ф. 446
Озе Я. 187
Островский А. Н. 379, 791

Пиррон 324
Пифагор 347
Платон 163, 165, 167, 169, 171, 178, 182, 183, 189, 197, 200, 201, 205, 208, 211, 231, 245, 246, 252—254, 259, 327, 329, 331, 351, 361, 394, 425, 486, 501, 587, 596, 639, 685, 783, 882
Плеханов Г. В. 204, 885
Плотин 163—169, 172, 174, 175, 178, 179, 182, 189, 193, 196, 197, 201, 205, 208, 211, 220, 231, 232, 245, 246, 248, 252, 253, 255, 257, 322, 324, 337, 394, 395, 499, 501, 514, 589, 594—596, 882
Плутарх 325, 329
Порфирий 245
Посидоний 329
Потебня А. А. 191—193
Праут Э. 600
Прокл 163—167, 169, 183, 186, 189, 190, 201, 208, 220, 231, 326, 331, 332
Прокофьев С. С. 337
Птолемей 328, 347
Пушкин А. С. 76, 203, 307, 382
Пынин А. Н. 281

Равель М. 337, 361
Радлов Э. Л. 164
Радциг С. И. 782, 852
Расин Ж. 883
Рафаэль 225
Рахманинов С. В. 302, 303, 305, 605, 630, 649
Ревеш Г. 599
Риккерт Г. 205
Риль А. 205
Римский-Корсаков Н. А. 41, 302, 443, 475, 478, 606—609, 611—615, 620, 621, 635, 647—649, 651
Розенов Э. К. 602, 776
Рошер В. Г. 838
Рубинштейн Н. Г. 317, 443
Руге А., Ruge A. 219, 222, 254, 280, 282, 285, 291, 292
Руссо Ж. Ж. 228, 229, 231, 346

Сабанеев Л. Л. 773, 774, 778
Самсонов Н. В. 198, 282, 403
Сассароли 674
Секст Эмпирик 323, 329
Сен-Санс К. 361
Серебренников В. С. 187
Скрябин А. Н. 87, 151, 221, 302, 306, 361, 478, 587, 604, 605, 609, 628—631, 635, 636, 648—651, 715, 734—738, 740, 742—744, 747—751, 753—755, 758—764, 766—779
Соколов Н. М. 262, 286
Сократ 178, 313, 324, 335
Соловьев Вл. С. 282, 293, 304, 783
Софокл 788—790, 840, 841, 853
Спенсер Г. 204, 885
Спиноза Б. 228, 229, 231, 242, 246, 324, 345
Станиславский К. С. 273
Столпнер Б. Г. 171, 593
Стравинский И. Ф. 302, 478, 604

Тассо Т. 273
Тейхмюллер Г. 187, 188
Тик Л. 233, 238, 282, 882
Тимерданг Г. Е. 602
Толстой А. К. 312
Толстой Л. Н. 203, 382
Толстой С. Л. 600
Тренделенбург А. 165
Троцкий Л. Д. 204
Трубецкой Е. Н. 166, 167, 174
Трубецкой С. Н. 778
Тургенев И. С. 311, 445, 446
Тьер А. 380
Тьерри О. 380
Тэн И. 204
Тютчев Ф. И. 310, 616

Уайльд О. 318

Фейербах Л. 669—672
Феокрит 328
Фет А. А. 303, 310
Фехнер Г. Т. 203, 883
Фидий 196, 344
Филодем 329
Филостраты 326, 327, 329
Фихте И. Г. 163, 166—170, 172,

174—176, 180, 187, 201, 205, 220, 221, 231—233, 238, 239, 245, 252, 331, 346, 361, 499, 639, 744, 773, 775, 882
Фихтенгольц Г. М. 602
Фичино М. 245
Фишер К. 209, 226, 261, 282
Фишер Фр. Т. 198, 220, 254, 270, 279, 280, 287, 288, 292, 378, 402, 585, 601
Флах 835
Флоренский П. А. 192, 273
Фолькельт И., Volkelt Joh. 186, 287, 290, 294
Фома Аквинский 324, 361, 368, 369
Франк С. Л. 241, 586, 594, 595
Франс А. 323

Христиансен Б. 198

Цейзинг А., Zeising A. 254, 270
Циген Т. 177
Циммерман Р., Zimmermann R. 271, 279, 285, 402
Цицерон 329

Чайковский П. И. 41, 89, 151, 153, 302, 303, 317, 443, 475, 627, 648, 650, 651
Челпанов Г И. 245
Чернышевский М. Н. 292
Чернышевский Н. Г 203, 204, 293
Чехов А. П. 310
Чижов В. П. 165

Шаслер М., Schasler M. 254, 271, 285, 390, 392, 394—397, 403
Шевырев С. П. 281
Шекспир У. 151, 345, 883
Шелер М. 206
Шелли П. Б. 785
Шеллинг Ф. В. 163, 164, 166, 169, 170, 174—176, 178, 180, 183—187, 190, 192, 197, 199, 201, 205, 208, 209, 212—215, 217—220, 233—236, 238—244, 246, 248, 252, 253, 261, 264—266, 270, 272—276, 279, 280, 282, 288, 294, 332, 338, 346, 378, 382, 499, 585, 601, 670, 882, 883
Шепелевский А. 273
Шефтсбери А. Э. К. 203, 253, 325, 326
Шиллер И. Ф. 139, 209, 224—226, 230, 244, 247, 252, 280, 281, 285, 286, 287, 379, 403, 884, 885
Шлегель А. В. 224, 248, 281, 312
Шлегель Фр. 220, 221, 224, 230, 231, 233, 240—243, 245—249, 326
Шлейермахер Ф. 180, 220, 233, 240, 241, 244, 246, 254, 270, 271, 402
Шлецер Б. 778
Шлецер Т. 778
Шопен Ф. 649, 651, 776—778
Шопенгауэр А. 177, 185, 187, 192, 207—209, 211, 213, 220, 254, 258, 261—264, 279, 288, 318, 396, 426, 427, 431, 432, 586, 625, 671, 672, 685, 775, 778, 882
Штрих Фр., Strich Fr. 246—248
Штруп Н. 294
Шуберт Ф. 303, 305, 475, 604, 607, 649
Шуман Р. 151

Эйгес К. Р. 586
Эйнштейн А. 589
Экгарт (Экхард) 324
Эпикур 324
Эрберг К. 273
Эсхил 313, 334, 782—794, 797—800, 803—805, 808—814, 818, 819, 823, 824, 828, 829, 831, 834, 835, 837, 838, 840—844, 847, 850, 853, 854, 857, 859, 862, 864, 867—872, 876—880

Юм Д. 164, 204, 231, 361, 772
Юшкевич П. С. 171, 593

Якоби Ф. Г. 246

Abert H. 601
Adler G. 294
Arnim H. F. 329
Ast Fr. 246, 254

Baes E. 186
Bauemler A. 180, 213, 215
Bazaillas A. 261
Bela J. 403
Berg F. 246
Bergmann E. 197, 326, 402
Blankenburg Ch. 402
Bohtz A. W. 290
Bosanquet B. 403

Braitmaier Fr. 403
Buhle G. 245
Büler K. 181

Carriere M. см. Каррьер М.
Cizarz H. 222
Cousin V. 403
Creuzer Fr. см. Крейцер Фр.
Cudworth R. см. Кэдворт Р.
Cülpe O. см. Кюльпе О.

Deutschbein M. см. Дейчбейн М.
Deutinger M. см. Дейтингер М.
Diez M. 282
Dubok Jul. 290
Dyk Joh. G. 402

Fauconnet A. 261
Federn K. 403
Fierens-Gevaert G. W. 403

Gayley Ch. M. 403
Geiger M. 165, 585
Gerlach 246
Goldschmidt H. 326, 601
Günther G. 290

Hamann J. G. 222
Hamann R. см. Гаман Р.
Hartmann E. v. 271, 403, 601
Hendel M. 253
Hermann C. 402
Heyse K. W. 213, 254
Hilbert W. 602
Hohlfeld P. 270
Hompf A. 186
Hornbostel E. 600
Horwitz H. 221, 231, 249
Hotho H. G. 254

Jenssen 326
Joachimi M. 219
Jolles A. 326

Karus K. G. 177
Knight W. 403
Koch Fr. 253
Köhler W. см. Келер В.
Koller J. 402
König J. 327
Köstlin K. см. Кестлин К.
Krause Fr. 254
Kuhn A. 402
Kuntz W. 403

Laprade V. 285
Lessing Th. 177
Leutbecher J. 254
Leveque Ch. 403
Lewkowitz A. 226
Lipps R. см. Липпс Р.
Lommatzsch K. 254
Lotze H. см. Лотце Г.

Marty A. см. Марти А.
Menendez y Pelayo M. 403
Mersmann H. см. Мерсман Г.
Moos P. 601
Mosheim см. Мосхейм
Müller H. Fr. 252

Nelson L. 176
Neudecker G. 403
Norden E. 326

Otto R. 250

Palante G. 285
Panofsky E. 403
Pictet 403
Platzhoff-Lejeune L. 186
Pölitz K. H. L. 402

Reiff F. 252
Robert W. 186
Rosenkranz K. 198, 282
Rotten E. 253
Ruge A. см. Pyre A.
Ruckmick C. A. 597
Rüttenauer B. 186

Saxl Fr. 403
Schaefer Th. 186
Schasler M. см. Шаслер М.
Schlesinger M. 186
Schlosser Jul. 402
Schmidt R. 167
Schätz G. 402
Scott Fr. N. 403
Seydel R. 254
Simmel G. 222
Simon H. 221
Sommer Rob. 403
Souilhé J. 197
Souriau P. 279
Spengel L. 328
Stein H. v. 403
Störring G. 181
Strich Fr. см. Штрих Фр.

Stumpf C. 600
Sulzer J. G. 402
Suphan B. см. Зуфан Б.
Süskind H. 240

Tennemann W. G. 245
Tiedemann D. 245
Trahndorff K. F. E. 254

Usener H. 329

Valentin 290
Vico G. 403
Volkelt Joh. см. Фолькельт И.
Vorländer K. 226
Voss Joh. 186

Wackernagel W. 294
Walter J. 287
Walz Chr. 328
Walzel O. см. Вальцель О.
Watzinger C. 326
Weigl S. A. 246
Weiser 326
Weisse Chr. H. см. Вейссе Х. Г
Wertheimer M. 600
Windischmann C. J. 246
Winser J. Fr. 246
Wolff Ch. 403
Wolff J. 182
Wundt M. 245, 246, 252
Wünsche A. 270
Wustmann R. 285

Zeising A. см. Цейзинг А.
Zeller E. 182
Zimmermann R. см. Циммерман Р
Zurlinden L. 246

СОДЕРЖАНИЕ

ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ 5

Предисловие (с. 6—9)

I. ОСНОВНЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ (10—47)

1. Первая диалектическая тетрактида (10—15). 1. Абсолютная немыслимость как исток мыслимости (10—11). 2. Раздельное множество (11—12). 3. Становление (11—12). 4. Ставшее, факт (12—13). 5. Распадение факта и завершение тетрактиды (13—14). 6. Выражение и его элементарная антиномика (14—15).

2. Необходимые диалектические детали в конструкции тетрактиды (15—21). 1. Категориальная структура эйдоса (15—17). 2. Преимущество диалектики. Виды эйдоса (17—19). 3. Парадейгматический закон в диалектике (19). 4. Таблица категорий (19—20). 5. Символическая природа всякого выражения (21).

3. Тетрактида как интеллигенция (21—34). 1. Определение интеллигенции (21—22). 2. Познание (22—26). 3. Стремление, влечение, воля (26—28). 4. Живое тело (28). 5. Чувство (28—31). 6. Диалектические формулы познания, воли и чувства (31). 7. Миф и символ (33). 8. Диалектическая формула личности (33—34).

4. Категориальная структура энергии сущности (а в частности, и выражения ее) (34—39). 1. Определение энергии (34—35). 2. Имя (35—36). 3. Диалектическая формула энергии (36—37). 4. Диалектическая формула имени в связи с другими видами выражения (37—39).

5. Феноменолого-диалектическая картина реального имени, или энергийной выраженности (39—43). 1. Человеческое слово (39—40). 2. Анализ слова (40—42). 3. Дедукция слова из его предметной сущности (42—43).

6. Определение понятия художественной формы (43—47). 1. Место художественного спецификума (43—44). 2. Спецификум художественной формы (44—45). 3. Диалектическая формула художественной формы (45—47).

II. АНТИНОМИКА (48—112)

7. Феноменологическая диалектика понятия художественной формы. Антиномии факта (48—51).

8. Антиномии понимания, или выражения («метаксю») (52—58). Первая антиномия (52—55). Вторая антиномия (55—56). Третья антиномия (56—58).

9. Антиномии смысла (58—71). Первая антиномия (58—59). Вторая антиномия (59—64). Третья антиномия (64—65). Четвертая антиномия (66—69). Пятая антиномия (69—71).

10. Антиномии мифа (71—77). Первая антиномия (72—73). Вторая антиномия (73—74). Третья антиномия (74—77).

11. Антиномии адеквации (78—99). Первая антиномия (79—83). Вторая антиномия (83—86). Третья антиномия (86—92). Четвертая антиномия (92—96). Пятая антиномия (96—99).

12. Антиномии изоляции, или изолированной автаркии (99—106). Первая антиномия (100—102). Вторая антиномия (102—104). Третья антиномия (104—106).

13. Резюме феноменолого-диалектического анализа понятия художественной формы (106—112). 1. Факт и смысл (106—107). 2. Понимание (107—108). 3. Смысл (108—109). 4. Миф (109—110). 5. Символ (110—111). 6. Первообраз (111—112).

III. ПЕРЕХОД К ЧАСТНОЙ ЭСТЕТИКЕ (113—162)

14. Классификация видов художественной формы: a) виды эйдетические (113—124). 1. Возвращение философа к фактам действительности (113—114). 2. Подлинная действительность есть действительность социальная (114—117). 3. Словесная, живописная, музыкальная и тектоническая формы (117—118). 4. Выделение в эйдетических формах момента алогического становления (118—121). 5. Архитектурная, скульптурная и живописная формы (121—123). 6. Формулы (123—124).

15. Классификация видов художественной формы: b) виды мифические и c) персонные (125—130). 1. Эпическая, лирическая и драматическая формы (125—126). 2. Театральные формы (126—128). 3. Сущность театра (128—130).

16. Классификация видов художественной формы: d) модификационно-персонные виды (130—150). 1. Три ряда персонных форм (130). 2. Степени осуществленности мифа в персонных формах (130—131). 3. Схематизм, аллегоризм и символизм (131). 4. Возвышенное, низменное и прекрасное (131—134). 5. Ирония, комическое, изящное, наивное и напыщенное (134—140). 6. Трагическое, юмор, красивое (140—145). 7. Резюме и система модификаций (145—150).

17. Классификация видов художественной формы: e) стилевые и f) композиционные формы (150—156). 1. Стиль и его виды (150—152). 2. Вне-художественность стиля (152—154). 3. Законы композиции (154—156).

18. Общий обзор диалектики отдельных видов художественной формы (156—162). 1. Объединение всех форм в едином энергийно-символическом лике (156—159). 2. Сверх-смысловое, иррациональное (алогическое) начало — исток и корень всего художества (159—160). 3. Таблица форм (160—162).

Примечания (163—296). Диалектика и ее природа (прим. 1, с. 160—165). Перво-единое (прим. 2, с. 165—167). «Диалектика» Канта (прим. 8, с. 170—172). Категориальная структура эйдоса. Кант, Фихте, Гегель (прим. 9, с. 172—174). Коген об эстетической идее (прим. 19, с. 178—180). Учение об интеллигенции в античном платонизме и у Фр. Брентано (прим. 21, с. 181—183). Концепция мифа у Прокла, Шеллинга и Кассирера (прим. 22, с. 183—185). «Персонализм» (прим. 24, с. 186—188). Учение об энергии в античной философии (прим. 25, с. 188—190). Философия имени (прим. 26, с. 190—192). Плотин о прекрасном; анализ

«Эннеад» I 6, 1—3 и V 8, 1 (прим. 29, с. 193—197). Классификация учений об идеях (прим. 32, с. 198—206). Отождествление субъекта и объекта в чистом чувстве (прим. 46, с. 215—219). Происхождение диалектической эстетики в новой философии (прим. 55, с. 222—254): 1) Кант как основание романтической эстетики (223—224); 2) назревание диалектического опыта в творчестве Шиллера и Гете (224—230); 3) Фр. Шлегель и Фихте (230—234); 4) диалектические черты в философствовании Новалиса (234—238); 5) Шеллинг, Шлейермахер и Фр. Шлегель конца 90-х гг. (238—245); 6) романтизм и классицизм как исторические типы и как категории (245—252); 7) опытно-мифологический и конструктивно-логический слой в романтизме и классицизме (252—253); 8) главнейшая литература (253—254). Диалектическое место музыки как перво-принципа художественности вообще (прим. 56, с. 254—261). Классификация искусств у Канта, Шопенгауэра, Шеллинга, Гегеля, Вейссе, Фр. Фишера и др. (прим. 57, с. 261—272). Шеллинг о схеме, аллегории и символе и Гегель о символизме, классицизме и романтизме (прим. 61, с. 273—279). Возвышенное у Канта, Шеллинга, Гегеля, Фишера, Зольгера и др. (прим. 62, с. 279—282). Зольгер об иронии (прим. 65, с. 282—285). Руге о комическом (прим. 66, с. 285). Кант о наивном (прим. 68, с. 286). Шиллер о наивном (прим. 69, с. 286—287). Фр. Фишер о трагическом (прим. 73, с. 287—290). Руге и др. о возвышенном, низменном и комическом (прим. 74, с. 290—292).

СТРОЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ . . . 297

1. Чистый опыт и структуры сознания 298
2. Принцип оформления в искусстве (чистая музыка и образное искусство) 300
3. Различное оформление чисто музыкального опыта 304
4. Принцип личной актуальности в эстетическом переживании 306

II. МУЗЫКА, РЕЛИГИЯ, ТРАГЕДИЯ

1. Трагизм и драматизм 311
2. Этическое и эстетическое понимание трагизма 312
3. Три основных плана бытия, данных в трагическом мироощущении 314
4. План мирового хаоса (хаокосмос) 315
5. План души, переживающей космические грани 316
6. Тождество в процессуальной качественности музыкального и трагического волнения 317
7. Плоть религии 320

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ 321

Предисловие 322

Введение. Методология курса 357

МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ ЛОГИКИ 405

Предисловие 406

I. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ АБСОЛЮТНОЙ, ИЛИ ЧИСТОЙ, МУЗЫКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АБСТРАКТНО-ЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

А. Снятие категорий рассудка 407

1. К вопросу о лже-музыкальных феноменах 408

2. Подлинно-реальный феномен музыки (первоначальная характеристика) 419
3. Закон основания (вместе с законом абсолютной раздельности) и его редукция в чистом музыкальном бытии 425
4. Четыре вида необходимости и их редукция в чистом музыкальном бытии 431
5. Общий характер бытия, редуцируемого в чистом музыкальном бытии 437

B. Основоположения чистого музыкального бытия — с точки зрения абстрактно-логического знания 440
1. Общая основа всех основоположений 440
2. Основоположения на основе ratio essendi чистого музыкального бытия. a) Музыкальное пространство 443
3. Основоположения на основе ratio essendi чистого музыкального бытия. b) Музыкальное время 449
4. Основоположения на основе ratio fiendi чистого музыкального бытия. c) Музыкальное действование 452
5. Основоположения на основе ratio agendi чистого музыкального бытия. d) Музыкальная воля и субъективное бытие . . . 454
6. Основоположения на основе ratio cognoscendi чистого музыкального бытия. e) Музыкальная истинность вообще и субъект музыкального суждения 457
7. Основоположения на основе ratio cognoscendi чистого музыкального бытия. f) Признак субъекта музыкального суждения 461
8. Основоположения на основе ratio cognoscendi чистого музыкального бытия. g) Единство бытия и не-бытия в музыке . . . 463
9. Основоположения на основе ratio cognoscendi чистого музыкального бытия. h) Музыкальная истинность и обоснованность 465
10. Итог феноменологической характеристики с точки зрения абстрактно-логического знания 468

C. Музыкальный миф 469

II. МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА

1. Истинный феномен музыки и математика 481
2. Общее положение музыкального бытия в системе эйдетического бытия 484
3. Характерные частности музыкального и математического бытия как видов бытия эйдетического 488
4. Конструкция музыкального и математического предмета в сознании 495
5. Основоположения гилетической (в частности, музыкальной) логики 500
6. Резюме и система 508

III. ЛОГИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1. Музыкальное время и традиционная наука 512
2. Время не есть движение и не есть мера движения 513
3. Время не есть вещь и не есть психическое состояние 521
4. Время предполагает вне-временно́е 522
5. Время предполагает число и его воплощение 523
6. Число не есть ни вещь, ни психическое состояние, но некий смысл 525
7. Пять категорий, входящих в определение числа 529

8. Необходимые разъяснения к данному определению числа 531
9. Сущность времени 540
10. Основоположения музыкального предмета 544
11. Диалектическая сущность выражения 545
12. Выведение категорий ритма, метра, мелодии и гармонии . . . 549
13. Категории темпа, высоты, тональности (гаммы) и полного тона 556
14. Тембр, каденция, светлота, вещественно определенный тон, длительность, цветность, динамический акцент, объемность, плотность и вес звука 562
15. Заключение 567

IV. ЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ДВУХ ОСНОВНЫХ ЗАКОНОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1. «Золотое деление» 571
2. «Метро-тектонизм» 578

Примечания 584

О МУЗЫКАЛЬНОМ ОЩУЩЕНИИ ЛЮБВИ И ПРИРОДЫ 603

ДВА МИРООЩУЩЕНИЯ 623

ОЧЕРК О МУЗЫКЕ 637

ФИЛОСОФСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ДРАМАМ РИХАРДА ВАГНЕРА 667

МИРОВОЗЗРЕНИЕ СКРЯБИНА 733

О МИРООЩУЩЕНИИ ЭСХИЛА 781

1. Миросозерцание и мироощущение 782
2. Методологическое введение 785
3. Психология страха у Эсхила. Трагедия «Семь против Фив», 78—180. Перебегание и неустойчивость сознания. Краткость фраз и бессоюзие. Общий молитвенный тон 792
4. Психология страха и ужаса. «Семь», 803—1004. Лирическая оратория и музыка страха 798
5. Психология страха и ужаса. «Персы», 1—154. Образность в художественном приеме и вне-образность. Трагическая и музыкальная насыщенность «эпических» образов 804
6. Психология страха и ужаса. «Семь», 287—368, 720—791. Непсихологические объекты страха и ужаса 809
7. Первые итоги психологии страха и ужаса у Эсхила. «Персы» и образ Атоссы 813
8. Психология страха и ужаса. «Не-драматичность» образа Прометея. Музыка и лиризм «Умоляющих» 819
9. Психология страха и ужаса. Растворяемость чувства страха среди прочих переживаний. Эволюция мистического экстаза у Кассандры. Драма и музыка 824
10. Психология страха и ужаса Эринний в «Орестее» и симфония ужаса и кошмара: «дионисизм» и «аполлинизм» в «Орестее» 829
11. Психология страха и ужаса. Эриннии — дочери ночи 834
12. Общие итоги Эсхиловой психологии страха и ужаса 841
13. Психология чувства в «Умоляющих», «Семи против Фив», «Скованном Прометее» и ее мистическая подпочва 843

14. Психология чувства в «Орестее» 851
15. Психология волевых процессов и характеров в «Семи». Антидраматизм и музыка 853
16. Психология волевых процессов и характеров в «Орестее». Психологические и непсихологические мотивировки 857
17. Общие итоги человеческой психологии у Эсхила 867
18. Логическая противоречивость терминов эсхиловского мироощущения и музыкальная его стройность 871
19. Основные объекты мироощущения Эсхила. Аморальная и хаотическая основа мира и жизни. Моральное сознание человека 876

СТАТЬИ ДЛЯ ЭНЦИКЛОПЕДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК 881

ПОСЛЕСЛОВИЯ, ПРИМЕЧАНИЯ, УКАЗАТЕЛЬ 887

В. В. Бычков. **Выражение невыразимого, или Иррациональное в свете ratio** 888

М. М. Гамаюнов. **«Союз музыки, философии, любви и монастыря»** 907

Примечания 926

Указатель имен 932

Научная

Алексей Федорович Лосев

ФОРМА — СТИЛЬ — ВЫРАЖЕНИЕ

Заведующая редакцией
Л. В. Литвинова

Редактор
А. В. Матешук

Младший редактор
Т. В. Евстегнеева

Оформление художника
В. А. Королькова

Художественный редактор
Е. М. Омельяновская

Технический редактор
В. Н. Корнилова

Корректор *Ф. Н. Морозова*

ЛР № 010150 от 25.12.91

Сдано в набор 04.11.94. Подписано в печать 06.04.95. Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага типогр., № 2. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 49,56. Усл. кр. отт. 49,98. Уч.-изд. л. 56,22. Тираж 12 000 экз. Заказ № 995.

Издательство «Мысль». 117071, Москва, В-71, Ленинский проспект, 15.

ГПП «Печатный Двор» Комитета РФ по печати. 197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.