

Aleksej F.Losev

**Dialektika
chudožestvennoj formy**

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von
Olexa Horbatsch und Gerd Freidhof

Band 55

A. F. LOSEV

DIALEKTIKA

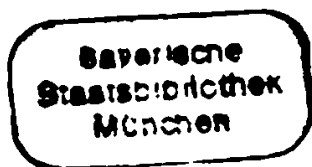
CHUDOŽESTVENNOJ FORMY

Moskva 1927

Nachdruck
Nebst einer Studie von Alexander Haardt
Herausgegeben und eingeleitet
von
Michael Hagemeister

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1983

Z 74. 772-55



ISBN 3-87690-236-3

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1983.
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München.
Druck: Erich Mauersberger, 3550 Marburg/Lahn.

P84/4162

VORWORT

Jede slavistische Bibliothek besitzt Werke von A.F. Losev aus jüngerer Zeit. Seine frühen Arbeiten aus den zwanziger Jahren sind indessen bibliographische Raritäten. Gefragt, welches Werk er in einer Neuausgabe sehen möchte, entschied sich der Autor für die *Dialektika chudožestvennoj formy*.

Gedankt sei Herrn Professor Dr. Peter Scheibert (Marburg a.d. Lahn), der die Vorlage für den Neudruck zur Verfügung stellte, Herrn Dr. Alexander Haardt (Münster i.W.), der die Einführung schrieb, sowie den Herausgebern der *Specimina philologiae Slavicae*, die diese Publikation durch Aufnahme in ihre Reihe ermöglichten.

Diese Ausgabe ist

A.F. LOSEV
ZUM 90. GEBURTSTAG

gewidmet.

M.H.

A.F. LOSEV - DATEN ZU LEBEN UND WERK

Aleksej Fedorovič Losev zählt zu den bedeutendsten russischen Philosophen und Philologen des 20. Jahrhunderts. Er wurde am 23. (11.a.St.) September 1893 in Novočerkassk am Don geboren.¹⁾ Sein Vater, Fedor Petrovič, war Lehrer für Mathematik und Physik am Klassischen (Humanistischen) Gymnasium und ein begabter Geiger. Da er die Familie früh verließ, besorgte die Mutter, Natal'ja Alekseevna, die Erziehung des Knaben.

Aleksej Fedorovič besuchte das Klassische Gymnasium seiner Vaterstadt und geriet dort unter den Einfluß seines Lehrers für Latein und Griechisch, des Tschechen Josef Mikš (1853-1918), der seit seiner Studienzeit in Leipzig mit dem berühmten polnisch-russischen Altphilologen Tadeusz Zieliński (F.F. Zelinskij, 1859-1944) befreundet war, einem Wegbereiter der Rezeption antiken Gedankengutes insbesondere in den Kreisen der russischen Symbolisten. Losevs Interesse galt indessen nicht nur den klassisch-philologischen Fächern, sondern richtete sich auch auf Mathematik, Astronomie und Musik. Neben dem Gymnasium besuchte er eine private Musikschule, wo er sich mit Erfolg im Fach Geige ausbilden ließ. 1911 absolvierte er das Gymnasium mit einer Goldmedaille.

Von 1911 bis 1915 studierte Losev an der Historisch-Philologischen Fakultät der Moskauer Universität. Zu seinen Lehrern zähl-

- 1.) Biographische Daten nach: D. SKALON [J.P. SCANLAN ?], "A.F. Losev. K devjannostoletiju." In: Novyj žurnal, 150 (1983), S. 282-292. Igumen GENNADIJ (ĖJKALOVIC), "Aleksej Fedorovič Losev." In: Russkaja mysl', Nr. 3340 (25. 12.1980), S. 10. DERS., "Ešče ob A.F. Loseve." Ebd., Nr. 3373 (13.8.1981), S. 12. A.F. LOSEV, Istorija antičnoj estetiki. Vysokaja klassika. Moskva 1974, S. 583-586. ANON., "K 85-letiju A.F. Loseva." In: Obraz i slovo, Moskva 1980, S. 5-8 (= Voprosy klassičeskoj filologii, t. 7). I. MIČAJLOV, "Akme." In: Literaturnaja gazeta, 1969, 25.6., Nr. 26 (4208), S. 7. Namensartikel in: Filosofskaja ěnciklopedija, t. 3, Moskva 1964, S. 255; Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija, t. 4, Moskva 1967, Sp. 429; Bol'saja sovetskaja ěnciklopedija, 3-e izd., t. 15, Moskva 1974, Sp. 75, 79.
- Zu Losevs Werk vgl.: V.V. ZEN'KOVSKIJ, Istorija ruskoj filosofii, t. 2, Paris 1950, S. 372-378. N.O. LOSSKY [LOSSKIJ], History of Russian Philosophy, London 1952, S. 292-295. L. GANČIKOV, "Losev, A.F." In: Enciclopedia filosofica, 4, Firenze 1967, Sp. 102f. G.L. KLINE, "Religious Motifs in Russian Philosophy." In: Studies on the Soviet Union, 9 (1969), Nr. 2, S. 94f. A.A. TACHO-GODI, "A.F. Losev kak istorik antičnoj kul'tury." In: Tradicija v istorii kul'tury, Moskva 1978, S. 259-275, und die dort angegebene Literatur.
- Zu Losevs in den zwanziger Jahren veröffentlichten Werken vgl. D. ČIŽEVSKIJ [TŠHIŽEVSKIJ], "Filosofskie iskanija v sovetskoj Rossii." In: Sovremennye zapiski, 37 (1928), bes. S. 510-520. DERS., Hegel bei den Slaven [1934], Darmstadt 1961, S. 368-370. B. JAKOVENKO, "Zur Kritik der Dialektik." In: Der russische Gedanke, 1 (1929), Nr. 2, S. 130-137.

ten die Philosophen L.M. Lopatin (1855-1920) und G.I. Čelpanov (1862-1936). Auf Veranlassung der Universität reiste Losev 1914 nach Berlin, um an der Friedrich-Wilhelm-Universität sein Studium fortzusetzen, doch zwang ihn der Ausbruch des Krieges schon bald zur Rückkehr nach Rußland. Nach dem Abschluß des Studiums der Philosophie und der Klassischen Philologie - nebenbei hatte er noch Mathematik betrieben - blieb Losev an der Moskauer Universität, um als Schüler des Gräzisten N.I. Novosadskij (1859-1941) den Titel eines Professors für Klassische Philologie zu erwerben. In den Jahren 1915 bis 1919 legte er die Magisterprüfungen ab.

Von 1919 bis 1921 war Losev Professor für Klassische Philologie an der Universität Nižnij Novgorod. 1923 wurde der Professorentitel durch den Staatlichen wissenschaftlichen Rat bestätigt und später durch die Oberste Attestations-Kommission erneut bestätigt. Von 1921 bis 1931 leitete Losev die Abteilung für Ästhetik an der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN); in jener Zeit war er zudem Professor für Ästhetik am Moskauer Konservatorium und hielt Vorlesungen über Literatur und Klassische Philologie an der Zweiten Moskauer Universität.

1922 heiratete er die Kandidatin der physikalisch-mathematischen Wissenschaften Valentina Michajlovna Sokolova, eine Astronomin und Spezialistin für Himmelsmechanik. Sie teilte seine Interessen und unterstützte ihn bei der Veröffentlichung seiner in den zwanziger Jahren entstandenen Schriften (die 1927 erschienene *Filosofija imeni* ist ihr gewidmet). Durch seine Frau kam Losev mit einer Reihe philosophisch interessierter Mathematiker zusammen, dem Akademiemitglied N.N. Luzin (1883-1950) und den Professoren S.P. Finikov (1883-1964) und D.F. Egorov (1869-1931). Von Egorov ist bekannt, daß er dem *imjaslavie* nahestand, einer ursprünglich mystisch-gnostischen Bewegung, die in den zwanziger Jahren in Kreisen der Moskauer Intelligenz Beachtung und Anklang fand.²⁾

2) Siehe R. MANOVSKIJ, "Messianstvo i 'Russkaja Ideja'." In: Vselenskoe delo, sbornik 2, Riga 1934, S. 70-99; hier bes. S. 82-92.

Zur Entstehung und Verbreitung des "imjaslavie" siehe K.K. PAPOULIDIS, Οἱ Ῥῶσοι Ὀνοματολόγοι τοῦ Ἁγίου Ὁροῦ, Thessaloniki 1977 (mit umfangreicher Bibliographie). Zur Lehre des "imjaslavie" ausführlich B. SCHULTZE, "Der Streit um die Göttlichkeit des Namens Jesu in der russischen Theologie." In: Orientalia Christiana Periodica, 17 (1951), S. 321-394. - Die Geschichte des "imjaslavie" im nachrevolutionären Rußland ist nicht einmal ansatzweise erforscht; über die zwanziger Jahre liegen nur spärliche Informationen vor; siehe R. FÜLÖP-MILLER, Geist und Gesicht des Bolschewismus, Wien 1928, S. 374-377.

Auch Losev geriet zeitweise unter den Einfluß dieser Bewegung, wovon die im Sommer 1923 verfaßte Schrift *Filosofija imeni* zeugt.³⁾

Losevs Hauptinteresse galt indessen seit seiner Studienzeit dem antiken Denken, insbesondere der Philosophie Platons (ihr war bereits seine erste, 1916 veröffentlichte und noch stark von Vl. Solov'evs Platonverständnis geprägte Arbeit gewidmet)⁴⁾ sowie dem Neuplatonismus, mit dessen Vertretern Plotin, Porphyrios, Proklos und Jamblichos er sich seit dem Beginn der zwanziger Jahre intensiv beschäftigte.⁵⁾ Bei der Erforschung des Platonismus hatten für Losev Hegels *Logik* und *Geschichte der Philosophie* sowie die Phänomenologie Edmund Husserls von Anfang an eine "enorme Bedeutung"⁶⁾; hinzu kam in den zwanziger Jahren der Einfluß der Marburger Schule (Natorp, Cohen, Cassirer), der Kunstphilosophie Hegels und Schellings sowie der Arbeiten des russischen religiösen Philosophen und Universalgelehrten P.A. Florenskij (1882-1943) über Symbol und Mythos. In kurzer Folge verfaßte Losev eine Reihe von Arbeiten zur antiken Philosophie und zu Fragen der Ästhetik, die er ab 1927 mit zum Teil mehrjähriger Verzögerung im Selbstverlag in Moskau veröffentlichte: *Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka* (1927);⁷⁾ *Muzyka kak predmet logiki* (1927);⁸⁾ *Filosofija imeni* (1927);⁹⁾ *Dialektika čudožestvennoj formy* (1927); *Dialektika čisla u Plotina (Perevod i komentarij traktata Plotina "O čislach")* (1928);¹⁰⁾ *Kritika*

3) Zum Einfluß des "imjaslavie" ansatzweise N. PRAT, "Orthodox Philosophy of Language in Russia." In: Studies in Soviet Thought, 20 (1979), S. 1-21; bes. S. 13-15. Vgl. auch MANOVSKIJ (wie Anm. 2), S. 92. ZEN'KOVSKIJ (wie Anm. 1), S. 376f. SKALON (wie Anm. 1), S. 285f. - Diese Frage bedarf noch eingehender Untersuchung.

4) A.F. LOSEV, "Èros u Platona." In: Jubilejnyj sbornik prof. G.I. Čelpanovu ot učastnikov ego seminariev v Kieve i Moskve, Moskva 1916, S. 52-79.

5) Über seine Beschäftigung mit Platon und dem Neuplatonismus (zu dessen Vertretern er auch Johannes von Damaskus rechnet) zwischen 1915 und 1930 berichtet Losev ausführlich in seinem Werk Očerki antičnogo simvolizma i mifologii, t. 1, Moskva 1930, S. 681-694.

6) Ebd., S. 683.

7) 1925 beendet; 550 S., Auflage 1500.

8) 262 S., Auflage 1500.

9) 1923 geschrieben; 254 S., Auflage 750.

10) 1925 beendet; 194 S., Auflage 500.

platonizma u Aristotelja (Perevod i komentarij XIII-j i XIV-j knigi "Metafiziki" Aristotelja) (1929);¹¹⁾ Očerki antičnogo simvolizma i mifologii, t. 1 (1930)¹²⁾ und, als letztes Werk in dieser Reihe, *Dialektika mifa* (1930)¹³⁾. Umstände, die zu einer Verschlechterung der Lebens- und Arbeitsbedingungen des Autors führten - Losev befand sich zu Beginn der dreißiger Jahre auf dem 'komplizierten Weg zum Marxismus'¹⁴⁾ - machten viele der genannten Werke, insbesondere aber die *Dialektika mifa*, zu bibliographischen Raritäten.

In der Zeit zwischen 1932 und 1942 unterrichtete Losev am Institut für bildende Künste, am Moskauer Gebietsinstitut für Pädagogik und an verschiedenen anderen Moskauer Hochschulen. Von 1941 bis 1944 war er Professor am Lehrstuhl für Logik an der Moskauer Staatlichen Lomonosov-Universität. Seit 1942 ist er Professor am Moskauer staatlichen pädagogischen Lenin-Institut (Lehrstuhl für Klassische Philologie, Lehrstuhl für Allgemeine Sprachwissenschaft). Aufgrund seiner zahlreichen Veröffentlichungen wurde ihm 1943 der Titel eines Doktors der Philologie 'honoris causa' verliehen. Gegen Ende der zwanziger Jahre wurde Losev Mitglied der Kant-Gesellschaft zu Berlin, seit Ende der sechziger Jahre ist er Ehrenmitglied der Gesellschaft polnischer Philologen in Warschau.

Seit 1911 lebt Losev in Moskau. Im Jahre 1941 wurde sein Haus in der Nähe des Arbat-Platzes von einer Sprengbombe getroffen und der größte Teil seiner Bibliothek vernichtet. Losev und seine Frau befanden sich zu diesem Zeitpunkt auf ihrer Datscha in Kratovo. Nach dem Tode seiner ersten Frau im Jahre 1954 heiratete Losev 1956 seine ehemalige Schülerin, die Altphilologin Aza Alibekovna Tacho-Godi, Doktor der Philologie und Leiterin des Lehrstuhls für Klassische Philologie an der Moskauer Universität. Sie unterstützt ihren seit langem erblindeten Mann bei seinen Forschungen und bereitet seine Arbeiten zum Druck vor.

11) 204 S., Auflage 750. - Der Titel dieses Werkes wird in den einschlägigen Bibliographien (siehe Anm. 15) nicht ganz korrekt zitiert; als Erscheinungsjahr wird fälschlich 1928 angegeben.

12) 911 S., Auflage 750.

13) 268 S., die Auflagenhöhe konnte nicht ermittelt werden.

14) MICHAJLOV (wie Anm. 1). - Bis heute halten sich Gerüchte, wonach Losev zu jener Zeit inhaftiert und verbannt worden sei (vgl. N. LOSSKIJ, "Filosofija i psihologija v SSSR." In: Sovremennye zapiski, 69 [1939], S. 364-373; hier S. 365. SKALON [wie Anm. 1], S. 282).

Das Schriftenverzeichnis von A.F. Losev weist bis heute an die 400 Positionen auf, darunter etwa 30 Buchtitel.¹⁵⁾ In den Jahren 1916 bis 1930, also in Losevs 'idealistischer Phase', erschienen 11 Titel, darunter die bereits genannten acht Monographien.¹⁶⁾ Aus den darauffolgenden zwei Jahrzehnten sind lediglich zwei Veröffentlichungen bekannt.¹⁷⁾ Mit dem Jahre 1954 setzt dann eine ununterbrochene Publikationstätigkeit ein, wobei die Zahl der jährlichen Veröffentlichungen mit dem Beginn der sechziger Jahre merklich zunimmt, um dann noch einmal seit dem Ende der sechziger Jahre stark anzusteigen. Nachfolgend seien einige ausgewählte Titel genannt, welche die Schwerpunkte im Schaffen Losevs während der letzten dreißig Jahre markieren und zugleich die Breite seines Forschungsgebietes veranschaulichen.

1. Zur antiken Mythologie: "*Olimpijskaja mifologija v ee social'no-istoričeskom razvitii*" (1953); "*Vvedenie v antičnuju mifologiju*" (1954); "*Gesiod i mifologija*" (1954); "*Antičnaja mifologija v ee istoričeskom razvitii*" (1957).
2. Zur Literatur der Antike: "*Ėschil*" (1958); "*Gomer*" (1960); "*Aristofan i ego mifologičeskaja leksika*" (1965); zahlreiche Kapitel in "*Antičnaja literatura*" (1973, '1980).
3. Zur Philosophie: "*Predšestvenniki neoplatonizma i filosofskaja proza neoplatonizma*" (1960); "*Dialektika Gegelja i antičnyj neoplatonizm*" (1974); "*Peredovye tendencii antičnogo neoplatonizma*" (1976); "*Antičnaja filosofija istorii*" (1977); "*Platon*" (1977); "*Načal'nye stadii neoplatoničeskoj èstetiki Renessansa*" (1978); "*Platonovskij ob-ektivnyj idealizm i ego tragičeskaja sud'ba*" (1979); "*Diogen Laèrcij i ego metod*" (1979); "*Diogen Laèrcij - istorik antičnoj filosofii*" (1981); "*Aristotel*" (1982); "*Vl. Solov'ev*" (1983).

15) Siehe "Spisok pečatnych rabot prof. A.F. Loseva" [1916-1979]. In: Obraz i slovo (wie Anm. 1), S. 8-15. Vgl. ferner "Spisok pečatnych rabot A.F. Loseva" [1916-1973]. In: LOSEV (wie Anm. 1), S. 587-593. "Bibliografija pečatnych trudov A.F. Loseva 1973-1978 gg." In: Tradicija (wie Anm. 1), S. 275-277. - Die seit 1980 erschienenen Arbeiten Losevs werden im Anhang zum vorliegenden Beitrag aufgeführt.

16) Höchstwahrscheinlich ist A.F. Losev auch der Verfasser des - in keiner einschlägigen Bibliographie verzeichneten - Aufsatzes ALEXIS LOSSEW, "Die russische Philosophie." In: Rußland. 1. Teil: Geistesleben, Kunst, Philosophie, Literatur. Hrsg. von V. Erismann-Stepanowa, Th. Erismann, J. Matthieu. Zürich 1919, S. 79-109. - Das Werk blieb unvollendet; ein dort angekündigter Beitrag desselben Autors "Die Ideologie der orthodox-russischen Religion" ist nicht mehr erschienen.

17) Es handelt sich um eine Ausgabe der Werke des Nikolaus Cusanus (Moskva 1937) und eine Arbeit über Polyklet (Moskva 1939).

4. Zur Geschichte und zu Einzelfragen der Ästhetik: "*Ėstetiĉeskaja terminologija rannej greĉeskoj literatury*" (1954); "*Klassiĉeskaja kalokagatia i ee tipy*" (1960); "*Antiĉnaja muzykal'naja ěstetika* (1960-1961); "*Ėstetika ěllinizma*" (1962); "*Istorija antiĉnoj ěstetiki* - t. 1: *Rannjaja klassika* (1963), t. 2: *Sofisty. Sokrat. Platon* (1969), t. 3: *Vysokaja klassika* (1974), t. 4: *Aristotel' i pozdnjaja klassika* (1975), t. 5: *Rannij ěllinizm* (1979), t. 6: *Pozdnij ěllinizm* (1980); "*Istorija ěstetiĉeskich kategorii* (1965); "*Problema Richarda Vagnera v prošlom i nastojaščem*" (1968); "*Logika simvola*" (1972); "*O specifikke ěstetiĉeskogo otnošenija antiĉnosti k iskusstvu*" (1974); "*Problema simvola i realistiĉeskoe iskusstvo* (1976); "*Materialy dlja postroenija sovremennoj teorii chudožestvennogo stilja*" (1977); "*Ėstetika Vozroždenija* (1978, 1982); "*Istoriĉeskij smysl ěstetiĉeskogo mirovozzrenija Richarda Vagnera*" (1978); "*Ėllinistiĉeski-rimskaja ěstetika I-II vv. n. ě.* (1979); "*Dialektika tvorĉeskogo akta*" (1982); "*Istoriĉeskij smysl ěstetiki Vozroždenija*" (1982); "*Problema variativnogo funkcionirovanija živopisnoj obraznosti v chudožestvennoj literature*" (1982).
5. Zur Linguistik: "*O kommunikativnom znaĉenii grammatiĉeskich kategorij*" (1965); "*Vvedenie v obščuju teoriju jazykovych modelej* (1968); "*Aksiomatika znakovoj teorii jazyka*" (1973); "*Semantika jazyka i ego struktural'noe izučenie*" (1976); "*Aksiomatika teorii jazykovogo znaka v plane ego specifikki*" (1979); "*Znak. Simvol. Mif. Trudy po jazykoznaniju* (1982).

Hinzu kommen Übersetzungen der Werke Plotins (1969), Proklos' (1969, 1972), des Sextus Empiricus (1975, 1976) und des Nikolaus Cusanus (1979, 1980); ferner die Herausgabe einer dreibändigen Platon-Ausgabe (1968-1972) mit ausführlicher Einleitung und Kommentaren.¹⁸⁾ Aus Losevs Feder stammen schließlich über 100 Artikel in der fünfbändigen *Filosofskaja ěnciklopedija* (1960-1970), 39 Artikel in der dritten Ausgabe der *Bol'shaja sovetskaja ěnciklopedija* (1970-1978), 39 Artikel in der zweibändigen Enzyklopädie *Mify narodov mira* (1980, 1982) sowie zahlreiche Artikel im *Filosofskij slovar'* (1980) und im *Filosofskij ěnciklopediĉeskij slovar'* (1983).

18) Die meisten der genannten Werkausgaben sind in der Serie "Filosofskoe nasledie" des Moskauer Verlags "Mysl'" erschienen (siehe N.A. KORMIN [sost.], *Seriya 'Filosofskoe nasledie'. Katalog izdanij*. Moskva 1981; Verweise im Personenregister). - In dieser Serie ist auch eine dreibändige Ausgabe der Werke von Vl. Solov'ev in Vorbereitung, deren erster Band von Losev bearbeitet worden ist und bereits druckfertig vorliegt (vgl. die Angaben bei A.V. GULYGA, N.A. KORMIN, [Rezension von] "Ludwig Wenzler, Die Freiheit und das Böse nach Vladimir Solov'ev." In: *Voprosy filosofii*, 1981, Nr. 4, S. 146; A.V. GULYGA, "Trudit'sja i sotrudniĉat'." In: *Naš sovremennik*, 1981, Nr. 4, S. 188).

ANHANG

Seit 1980 veröffentlichte Werke von A.F. Losev

1. [NIKOLAUS CUSANUS], "O vozmožnosti-bytii", "O neinom" [Übersetzungen]. In: NIKOLAJ KUZANSKIJ, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2, Moskva 1980, S. 135-248. (= *Filosofskoe nasledie*; 82). [Bd, 1 dieser Ausgabe erschien 1979]
2. *Istorija antičnoj èstetiki*. T. 6: *Pozdnij èllinizm*. Moskva 1980. 766 S.
3. "Filosofsko-istoričeskij podvig Davida Nepobedimogo." In: *Istoričko-filologičeskij žurnal AN ArmSSR*, 1980, Nr. 1, S. 40-51. [In armenischer Sprache mit russischem Resümee]
4. 14 Artikel in *Mify narodov mira. Ènciklopedija v dvuch tomach*. T. 1, Moskva 1980.
5. *Diogen Laèrcij - istorik antičnoj filosofii*. Moskva 1981. 192 S.
6. "Istorija filosofii kak škola mysli." In: *Kommunist*, 1981, Nr. 11 (1201), S. 55-66.
7. *Èstetika Vozroždenija*, Moskva 1982. 623 S. [Die erste Ausgabe erschien 1978]
8. *Znak. Simvol. Mif. Trudy po jazykoznaniju*. Moskva 1982. 480 S. [Enthält Aufsätze und Vorträge aus den 40er bis 70er Jahren]
9. 25 Artikel in *Mify narodov mira. Ènciklopedija v dvuch tomach*. T. 2, Moskva 1982.
10. "Dialektika tvorčeskogo akta (kratkiy očerk)." In: *Kontekst 1981*, Moskva 1982, S. 48-78.
11. *Aristotel'. Žizn' i smysl*. Moskva 1982. 286 S.
12. "Istoričeskij smysl èstetiki Vozroždenija." In: *Èstetika i žizn'*. Vyp. 7, Moskva 1982, S. 141-225.
13. "Problema variativnogo funkcionirovanija živopisnoj obraznosti v chudožestvennoj literature." In: *Literatura i živopis'*. Moskva 1982, S. 31-65.
14. Mehrere Artikel in *Filosofskij ènciklopedičeskij slovar'*. Moskva 1983.
15. *Vl. Solov'ev*. [Steht kurz vor der Fertigstellung und soll 1983 mit einer Auflage von 100 000 Exemplaren im Moskauer Verlag "Mysl'" in der Serie "Mysliteli prošlogo" erscheinen]

Marburg a.d.Lahn, August 1983

Michael Hagemeister

Nicht mehr berücksichtigt werden konnte der nach Fertigstellung der Einleitung erschienene Titel: *Alekseju Fedoroviču Losevu k 90-letiju so dnja roždenija* (eds. R.V. Gordeziani u.a.). Tbilisi 1983.

2019

1

DIE KUNSTTHEORIE ALEKSEJ LOSEVS
GRUNDZÜGE UND VORAUSSETZUNGEN

Wie sein gesamtes Frühwerk der 10er und 20er Jahre ist auch Losevs Theorie der künstlerischen Form wesentlich durch seine intensive Auseinandersetzung mit dem Weltverständnis der Antike bestimmt. In seinen zahlreichen philosophie-historischen, philologisch fundierten Studien zu Texten Platons, Aristoteles', sowie Plotins und Proklos'¹⁾ galt das Hauptaugenmerk des russischen Gelehrten der Tradition des Neuplatonismus, als deren systematisierende Vollendung das Denken des Proklos erscheint.

Dabei ging es Losev in den 20er Jahren - von diesen allein soll hier die Rede sein -²⁾ nicht nur um eine philologisch-kulturgeschichtliche Interpretation antiker Texte. Er verstand sich auch selber als Fortsetzer des Neuplatonismus, dessen Fragestellungen er wiederaufnahm und in Form einer Philosophie der Sprache³⁾ und einer Kunsttheorie⁴⁾ konkretisierte.

Die Brücken zum Denken Plotins und Proklos' schlug er über die Systeme des deutschen Idealismus,⁵⁾ insbesondere über diejenigen Schellings und Hegels, sowie über solche Denker des mittelalter-

- 1) Folgende Schriften Losevs aus den 20er Jahren enthalten Übersetzungen, Kommentare und Studien zu antiken Texten: Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka, Moskva 1927. Dialektika čisla u Plotina (Perevod i komentarij traktata Plotina "O čislach"), Moskva 1928. Kritika platonizma u Aristotelja (Perevod i komentarij XIII-j i XIV-j knigi "Metafiziki" Aristotelja), Moskva 1929. Očerki antičnogo simvolizma i mifologii, t. 1, Moskva 1930; dieses Werk enthält eine Analyse der Platonischen Ausdrücke "Eidos" und "Idea": "Terminologija učenija Platona ob idejach," S. 135-281. "Učenie Platona ob idejach v ego sistematičeskom razvitii," S. 283-694.
- 2) Losevs Dialektika chudožestvennoj formy wird im folgenden im Kontext seines "idealistischen" Frühwerks ausgelegt. Ein Vergleich mit Losevs kunsttheoretischen Anschauungen nach seiner "marxistischen Wende" Anfang der 30er Jahre ist im Rahmen dieser Einleitung nicht möglich.
- 3) Filosofija imeni, Moskva 1927 (zitiert als FI).
- 4) Dialektika chudožestvennoj formy, Moskva 1927 (zitiert als Dial.ch.f.). Muzyka kak predmet logiki, Moskva, 1927. - Weitere frühe Schriften zur Ästhetik: "Dva mirooščuščeniya (Iz vpečatlenij posle "Traviaty")." In: Studentčestvo žertvam vojny, Moskva 1916, S. 105-122. "O muzykal'nom oščuščenii ljubvi i prirody (K tridcatiletiju "Sneguročki" Rimskago-Korsakova)." In: Muzyka, 1916, Nr. 251-252.
- 5) Vgl. bes. Dial.ch.f., S. 204-211. "...tol'ko slepota možet vosprepjatstvovat' videt' vse schodstvo, dochodjaščee do toždestva, Sellinga s Plotinom i neoplatonizmom." (Ib. 207). Zur Affinität zwischen Hegel und Schelling gegenüber dem Neuplatonismus Plotins sowie zu deren direkten und vermittelten Kenntnissen der Enneaden vgl. W. BEIERWALTES, Platonismus und Idealismus, Ffm. 1972, S. 83-153. Zur Beziehung zwischen Hegel und Proklos vgl. das., S. 154-187.

alterlichen Christentums und der Renaissance wie Pseudo-Dionysios,⁶⁾ Johannes von Damaskus⁷⁾ und Nikolaus Cusanus,⁸⁾ die alle vom antiken Platonismus wesentliche Impulse erhalten hatten.

Das Verbindende dieser so verschiedenen Erfahrungshorizonten zugehörigen Weltauslegungen sah Losev in der ihnen gemeinsamen dialektischen Denkweise, welche es erlaube, die Wirklichkeit in ihrer Totalität und Lebendigkeit als sich entwickelnde Einheit von Gegensätzen zu rekonstruieren.

Sein Hauptbezugspunkt in der modernen Philosophie war die Phänomenologie Edmund Husserls, dessen Methode eidetischer Beschreibung in der damaligen sowjetischen Ästhetikdiskussion eine bedeutende Rolle spielte.⁹⁾ Phänomenologische Beschreibungen von Wesensstrukturen führt Losev allerdings nur im Vorfeld seines dialektischen Systems durch, um die spezifischen Objekte seiner Forschung "Sprache" und "Kunst" in den Blick zu bekommen.¹⁰⁾ Die eigentliche Entfaltung dieser Strukturen in ihrer ganzen Komplexität ist dem dialektisch-systematischen Hauptteil seiner

- 6) Losev betont die grundlegende Bedeutung der Schrift "De divinis nominibus" des Pseudo-Dionysios für seine Analysen der Filosofija imeni. Vgl. FI, S. 251 (Anm. 14).
- 7) Zu den Ἀπορίαι καὶ λύσεις περὶ τῶν πρώτων ἀρχῶν εἰς τὸν Πλάτωνος παρμενίδην des JOHANNES VON DAMASKUS heißt es bei Losev: "...étot udivitel'nyj po glubine i po tonkosti konstrukcij, ogromnyj traktat, sistematizirujuščij i prodolžajuščij Prokla..." (Ant.Kosm., S. 291, Anm. 38). Vgl. auch das. die zahlreichen Verweise im Personenregister.
- 8) Nach Losev steht Nikolaus Cusanus der antiken Auffassung des Kosmos als einer "dialektischen Struktur" so nahe, daß er ihn in seinem Werk zum antiken Kosmosverständnis einbeziehen wolle (Ant.Kosm., S. 12).
- 9) Der wichtigste Vermittler der Husserlschen Phänomenologie nach Rußland war Gustav Špet (1879 - nach Okt. 1937), der vor dem 1. Weltkrieg bei Husserl in Göttingen studierte und mit seinem 1914 in Moskau erschienenen Buch Javlenie i smysl. Fenomenologija kak osnovnaja nauka i eja problemy, ein genaues Referat und eine originale Interpretation von Husserls Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. 1. Buch (1913) gegeben hat. Einflußreich in der literaturtheoretischen Diskussion wurden seine Ėstetičeskie fragmenty (Pgd., I-III, 1922-23), wo er - auf dem Hintergrund einer "phänomenologischen Semiotik" - eine Phänomenologie der Sprache und der Kunst entwickelte. 1920 wurde er Mitglied des MLK, von 1923 an war er Vizepräsident der GACHN (Gosudarstvennaja Akademija Čuđožestvennych Nauk), wo sich um ihn eine stark von der deutschen idealistischen Kunstwissenschaft, der Phänomenologie und der Humboldt-Potebnja-Tradition beeinflusste Gruppe, die sog. 'formal'no-filosofskaja škola' bildete. Vgl. Näheres bei A.A. HANSEN-LÖVE, Der russische Formalismus, Wien 1978, S. 181-184. Ein 1929 von Špet verfaßter Lexikonartikel "Literatura" ist mit einer Einleitung von A.A. MITJUŠIN erschienen in: Trudy po znakovym sistemam, 15, Tartu 1982, S. 149-158.
- 10) Siehe unten.

Sprach- und Kunsttheorie vorbehalten.¹¹⁾

Von den beiden Hauptströmungen¹²⁾ in der sowjetischen kunsttheoretischen Diskussion der 20er Jahre - von der Formalen Schule wie von deren marxistischen Kritikern - unterscheidet sich Losevs Ästhetik durch ihren stark vom Neuplatonismus und von den ästhetischen Ideen der Romantik bestimmten Denkhorizont. Darin steht er den symbolistischen Dichtungstheoretikern des "Silbernen Zeitalters" weit näher als den positivistisch orientierten Vertretern des OPOJAZ, obwohl ihn mit diesen auch mancherlei verbindet: Losevs Intention, die spezifische Struktur der künstlerischen Form (*chudožestvennost'*) zu fassen, entspricht dem Bestreben der Formalisten, das spezifisch Literarische (*literaturnost'*) als Gegenstand der Literaturwissenschaft zu bestimmen. Beiden ist die Betonung der Autonomie der Kunst gegenüber psychologistischen, soziologistischen und anderen Reduktionsversuchen gemeinsam. Wenn sich Losevs damalige Position auch grundsätzlich von den diversen Strömungen des sowjetischen Marxismus unterschied, so lief doch sein Bemühen um eine dialektische, stark an Hegel ausgerichtete Rekonstruktion von Wirklichkeit parallel zu der Ende der 20er Jahre noch vorherrschenden hegelianisierenden und dialektikfreundlichen Richtung um A.M. Deborin. Auch wenn der russische Philosoph wichtige Strömungen der zeitgenössischen Ästhetik wie die Gestalttheorie,¹³⁾ M. Geigers phänomenologische¹⁴⁾ sowie Cohens neukan-

11) Phänomenologische und dialektische Denkweise in Losevs Filosofija imeni und in seiner Dialektika chudožestvennoj formy stehen in einem etwas anderen Verhältnis zueinander: Während in ersterer eine Phänomenologie der Sprache im 1. Teil des Buches gegeben wird (unter dem Titel "Do-predmetnaja struktura imeni") und darauf die dialektisch verfahrenen Teile folgen, verbindet Losev in seiner Kunsttheorie von vornherein beide Methoden.

12) Eine weitere wichtige Strömung, welcher Losev wohl am nächsten stand, ist die in Anm. 9 erwähnte 'formal'no-filosofskaja škola'. Diese war an der GChN ansässig, deren ordentliches Mitglied auch Losev war, und deren ästhetische Abteilung er zeitweise leitete.

Losev und jenem Kreis gemeinsam ist - gegenüber dem OPOJAZ - die Rehabilitierung des Inhaltsbegriffs im Sinne einer auf Plotins Eidosbegriff zurückgehenden Kunstauffassung: Die Organisation eines Kunstwerks ist primär von dem in ihm darzustellenden Inhalt bestimmt. Dieser wird damit nicht als bloßes Material eines Systems von Verfahren (*priemy*) angesehen. Vgl. dazu HANSEN-LÖVE (wie Anm. 9), S. 263ff.

13) Vgl. Ant.Kosm., S. 303-304 (Anm. 47), wo der gestalttheoretische Begriff des Ganzen mit platonischen Denkmitteln expliziert wird.

14) Losev bezieht sich auf den Aufsatz von M. GEIGER, "Phänomenologische Ästhetik." In: Z.f.Ästh.u.allg.Kunstwiss., 19 (1925), S. 29-42. Vgl. Dial.ch.f., S. 135, Anm. 1.

tianische Ästhetik¹⁵⁾ in seine dialektische Theorie eingearbeitet hat, liegen doch die Quellen und Grundlagen seiner Kunsttheorie in den klassischen Traditionen der Ästhetik. Dabei beruft er sich insbesondere auf Plotins Traktat "Über das Schöne"¹⁶⁾ und auf die ästhetischen Ideen des deutschen Idealismus und der Romantik von Kant, Schiller, Schelling, Solger¹⁷⁾ und Hegel. Ihre Motive und Denkweisen werden von Losev aus neuplatonischer Perspektive in der *Dialektik der künstlerischen Form* integriert. Dabei entwickelt er in schrittweiser Entfaltung und Auflösung der zentralen kunsttheoretischen Antinomien ein solches Modell der künstlerischen Form, mit dessen Hilfe er die Mannigfaltigkeit der "Kunstgattungen" (*vidy chudožestvennoj formy*) sowie die ganze Palette ästhetischer Kategorien theoretisch durchsichtig zu machen vermag.

RESONANZ

Bis jetzt ist Losevs Ästhetik sowie überhaupt sein gesamtes Frühwerk noch nicht zum Gegenstand eingehender Forschung geworden. Dabei stimmen die seit den 20er Jahren registrierbaren Reaktionen auf das frühe Denken des russischen Dialektikers bei aller Unterschiedlichkeit in dessen Ausdeutung im allgemeinen in ihrer positiven Resonanz überein. Besonders die profunden Kenntnisse antiker Philosophie und die Originalität der systematischen Vermittlung zwischen antikem und neuzeitlichem Denken

- 15) Losev unterscheidet in der ästhetischen Tradition vier verschiedene Theorietypen, die sich nach dem Verhältnis unterscheiden, das sie Wesen (*suščnost'*) und Erscheinung (*javlenie*) zusprechen. Dem zweiten transzendentalen Typus ordnet er die Marburger Schule zu, die er vom ersten, phänomenologisch-dialektischen Typus aus zu integrieren sucht (Vgl. *Dial. ch.f.*, S. 166-171, Anm. 32)
- 16) Losevs Paraphrase zu Plotins Traktat "Über das Schöne" (Enn.I 6) und "Die geistige Schönheit" (Enn.V 6) findet sich in *Dial.ch.f.*, S. 159-162 (Anm. 29).
- 17) K.W.F. Solger (1780-1819) entwickelt in seinen Vorlesungen über Ästhetik (hrsg. von K.W. Heyse, 1829) eine Theorie der Ironie, die sich von derjenigen Fr. Schlegels radikal unterscheidet: Nach Solger macht die Erscheinung des Göttlichen (der Idee) im endlichen Kunstwerk zugleich dessen Nichtigkeit bewußt. Losev zufolge hat Solger mit diesem Gedanken die dialektische Struktur des Kunstwerks wie kein anderer erfaßt (*Dial.ch.f.*, S. 183, Anm. 48).

werden hervorgehoben.¹⁸⁾

Die wesentlichen Differenzen in der Deutung seines Frühwerks ergeben sich aus der unterschiedlichen Gewichtung der phänomenologischen bzw. dialektischen Dimension, sowie in der genaueren Fassung und denkgeschichtlichen Ortung der dialektischen Methode. So sieht D. Tschizewskij¹⁹⁾ den phänomenologischen Aspekt von Losevs Denken in der Übernahme von Husserls Wesensbegriff, der seinerseits als Wiederentdeckung des "Eidos", der (neu-)platonisch verstandenen intellegiblen Struktur einer Sache, zu verstehen ist. Sofern Tschizewskij nicht nur diesen Losevschen Grundbegriff, sondern auch die dialektische Entfaltung seines Systems auf die platonischen Spätdialoge und deren neuplatonische Auslegung zurückführt, interpretiert er den russischen Philosophen primär als Neuplatoniker.

B. Jakovenko,²⁰⁾ der russische Philosophiehistoriker, betont mehr das Gleichgewicht zwischen moderner Phänomenologie und antiker Dialektik. Losevs Schriften enthalten nach ihm eine "wesentliche Durchdringung und Wechselwirkung zwischen der Phänomenologie und der Dialektik" sowie eine "bahnbrechende phänomenologische Interpretation" antiker Denksysteme.

Im Unterschied zu den eben genannten Interpreten deutet V.V. Zen'kovskij²¹⁾ in seiner auch heute noch maßgebenden Geschichte russischer Philosophie Losev im Kontext spezifisch russischer und ostkirchlicher Denktraditionen. Das Phänomenologische an ihm wird als etwas Vordergründiges relativiert. Auch die dialektische Denkweise selber ist nach Zen'kovskij durch bestimmte Grundanschauungen (*ischodnye intuicii*) motiviert, welche Losev mit jener russischen Tradition verbinde, deren bekanntester Vertreter Vl. Solov'ev ist. Es handelt sich um die Grunderfahrung der Unauslot-

18) Vgl. D. TSCHIŽEWSKIJ, "Filosofskie iskanija v sovetskoj Rossii." In: Sovremennye zapiski, 37 (1928), S. 501-524. B. JAKOVENKO, "Ed. Husserl und die russische Philosophie." In: Der russische Gedanke, 1929/30, I,2, S. 210-212. V.V. ZEN'KOVSKIJ, Istorija ruskoj filosofii, t. 2, Paris 1950, S. 372-378. N.O. LOSSKIJ, History of Russian Philosophy, London 1952, S. 292-295. W. GOERDT, Russische Philosophie - Zugänge und Durchblicke, Freiburg [Vlg. Alber, voraussichtlich Frühjahr 1984], II. Teil, V. Abschn., 5. Kap.: "L.I. Šestov, G.G. Špet, A.F. Losev". "K 85-letiju A.F. Loseva." In: Obraz i slovo (=Voprosy klassičeskoj filologii, vyp. 7), Moskva 1980, S. 5-15.

19) TSCHIŽEWSKIJ (wie Anm. 18), S. 513f.

20) JAKOVENKO (wie Anm. 18), S. 211.

21) ZEN'KOVSKIJ (wie Anm. 18), S. 373-375.

barkeit jedes Seienden (*apofatizm*) und um die ganzheitliche Schau von Wirklichkeit (*intuicija vseedinstva*). Diese bilden erst denjenigen Horizont, innerhalb dessen eine dialektische Rekonstruktion des Ganzen möglich wird.

W. Goerd²²⁾ geht in seiner Interpretation von Losevs eigenem Verständnis spezifisch russischer Denktraditionen aus. Deren Prinzip liegt - in Losevs eigenen Worten - in der "konkreten und lebendigen Vernunft", die allein "die irrationalen und geheimen Tiefen des Kosmos"²³⁾ zu erfassen vermag. Dialektik und Phänomenologie lassen sich dann als jene Methoden interpretieren, mit deren Hilfe der russische Denker jenes lebendige Vernunftprinzip realisiert. Aus heutiger sowjetischer Sicht ist Losevs Frühwerk primär eine "idealistische", durch eine "marxistische Wende" in den 30er bis 40er Jahren beendete Vorstufe seiner späteren marxistisch bestimmten Arbeiten.²⁴⁾ Allerdings werden auch seine früheren Schriften als profunde Analysen der antiken Kultur anerkannt.²⁵⁾

Diese Vielfalt der Sichtweisen und Charakterisierungen von Losevs Frühwerk ist nicht bloß durch die Unterschiedlichkeit der philosophischen bzw. ideologischen Positionen der Interpreten bestimmt. Die Struktur von Losevs Denken läßt selber zu einer Pluralität von Deutungen ein, insofern er seine Grundgedanken - hat er sie einmal in der eigenen platonisch bestimmten Terminologie expliziert - in immer neuen Denkhorizonten durchspielt und modifiziert. Insbesondere seine Ästhetik ist durch die Spannung zwischen neuplatonischen und modernen Denkweisen gekennzeichnet.

PHÄNOMENOLOGIE UND DIALEKTIK

Losevs allgemeine Ästhetik basiert als Theorie des künstlerischen Ausdrucks (*vyraženie*)²⁶⁾ auf seiner *Philosophie des Namens*,

22) GOERDT (wie Anm. 18).

23) Goerdt bezieht sich hier auf den deutschsprachigen Artikel: ALEXIS LOSSEV, "Die russische Philosophie." In: Rußland. I. Teil. Hrsg. von V. Erismann-Stepanova et al., Zürich 1919, S. 79-109. Hier heißt es, als spezifische Tendenz russischer Philosophie sei das "immer anwachsende Erfassen der irrationalen und geheimen Tiefen des Kosmos durch die konkrete und lebendige Vernunft" anzusehen.

24) Filosofskaja ěnciklopedija, t. 3, Moskva 1964, S. 255.

25) Vgl. "K 85-letiju A.F. Loseva" (wie Anm. 18).

26) "Chudožestvennaja forma" gibt Losev oft mit "chudožestvennoe vyraženie" wieder. Dadurch wird es ihm möglich, die Struktur des Kunstwerks in Analogie zum sprachlichen Ausdruck zu bringen.

in welcher das "Wort" bzw. der "Name" als Paradigma für alle anderen Ausdrucksweisen abgeleitet wird.²⁷⁾

Auch in methodologischer Hinsicht wird die Kunsttheorie durch die Philosophie der Sprache vorbereitet, sofern Losev hier die gegenseitige Ergänzungsbedürftigkeit von Phänomenologie und Dialektik aufweist und dabei sein Verständnis dieser beiden Denkweisen expliziert.

Seine Einstellung zur Phänomenologie, welche er als "eidetische Schau eines Gegenstandes in seinem Eidos" bestimmt,²⁸⁾ faßt er im Vorwort zu seiner *Philosophie des Namens* folgendermaßen zusammen: Er akzeptiere "die Lehre vom Eidos als auch die Lehre von der reinen Deskription und überhaupt die ganze Phänomenologie", sofern sich diese von jeder Art von Metaphysik und "Naturalismus" distanzieren und zugleich diejenigen Kategorien analysieren, welche bisher im Rahmen der Metaphysik, Psychologie und formalen Logik thematisiert worden sind.²⁹⁾

Dieses 'phänomenologische Glaubensbekenntnis' entspricht in etwa dem Stand der frühen Phänomenologie Husserls z.Z. der *Logischen Untersuchungen* von 1900/1901. Die später von diesem vollzogene, im 1. Buch der *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*³⁰⁾ von 1913 dokumentierte Wendung zum "transzendentalen Idealismus" ist bei Losev nicht zu finden. Für ihn als Neuplatoniker ist die Erhebung des "reinen Bewußtseinsstroms" zum Prinzip der Philosophie nicht akzeptabel, sofern seine Begründung von Wirklichkeit beim Ur-Einen (*pervo-edinoe*) ansetzt, das selber jenseits der Differenz von Denkendem und Gedachtem, Bewußtsein und Gegenstand liegt und diese Unterscheidung allererst begründet.³¹⁾

27) Vgl. dazu z.B. Dial.ch.f., S. 32: Hier wird zunächst "slovo" mit "osmyslennoe vyraženie" gleichgesetzt und danach der musikalische Ausdruck von Stimmungen mit dem sprachlichen Ausdruck von Bedeutungen parallelisiert.

28) "Fenomenologija est' ejdetičeskoe videnie predmeta v ego ejdose" (FI, S. 211).

29) "Ja priemlju i učenje ob ejdose i učenje o čistom opisani i voobščje vsju fenomenologiju, tak kak ona očen' udačno sovmeščjaet otchod ot metafiziki i pročego naturalizma s strogoj razrabotannost'ju tech kategorij, na kotorye ran'še pretendovala isključitel'no metafizika ili že psihologija, formal'naja logika ..." (FI, S. 7).

30) Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. 1. Buch, Halle a.S. 1913.

31) "Ponjatie sub-ekta gorazdo menee jasno, čem ponjatie suščnosti, da esli i stanovitsja jasnym v rezul'tate analiza, to tut že neosporimym delaetsja i tot fakt, čto sub-ekt - sam nečto proišedšee i obrazovavšeesja iz drugogo, bolee universal'nogo istočnika i nikak ne mozet javljat'sja absoljutnoj instanciej i kriteriem." (FI, S. 109).

Doch auch von Husserls vor-transzendentaler Position unterscheidet sich Losevs Phänomenologieverständnis: Während für Husserl die Phänomenologie eidetische Wissenschaft ist, betont Losev ihre Vorwissenschaftlichkeit. Als "geistiges Sehen von Sinnstrukturen"³²⁾ ist sie genausowenig Wissenschaft wie die sinnliche Wahrnehmung;³³⁾ die phänomenologische Beschreibung von Wesensstrukturen erhält bei Losev den Status einer Einführung in die philosophische Wissenschaft, welche er als dialektische Theorie konzipiert.

Folgende Gründe führt der russische Dialektiker für die Ergänzungsbedürftigkeit der phänomenologischen Methode an: Der meistgebrauchte Einwand lautet: Phänomenologisch ließe sich zwar ein Gegenstand in seinem Eidos erfassen, der Zusammenhang der Eidē bzw. der Kategorien untereinander sei jedoch deskriptiv nicht hinreichend zu bestimmen. Er werde bei Husserl bloß "summativ" verstanden, ohne daß eine wirkliche Wechselbeziehung der Kategorien sichtbar werde.³⁴⁾ Ein anderes Argument behauptet die Beschränktheit der eidetischen Schau: In ihr könne zwar eine jeweils bestimmte Wesensstruktur erfaßt werden, nicht aber der Begriff von "Wesensstruktur" selbst.³⁵⁾ Für die Kunsttheorie besonders relevant ist der Vorwurf, die Phänomenologie sei unfähig, die für jedes Kunstwerk konstitutiven Wechselbeziehungen zwischen Ausdruck, Sinn und Faktum (*vyraženie, smysl, fakt*) zu erklären.³⁶⁾

Das Verfahren, welches diese behaupteten Mängel phänomenologischer Beschreibung beheben kann, müßte demnach

- den eidetischen Zusammenhang der Eidē bzw. der Grundkategorien untereinander thematisieren,
- einen Begriff der Struktur eines Eidos als eines solchen entwickeln
- und schließlich im Bereich der Ästhetik Ausdruck, Sinn und Faktum (bzw. Form, Eidos und Materie) in ihrer wechselseitigen

32) "osjazanie umom smyslovoj struktury" (FI, S. 211).

33) Vgl. FI, ib.

34) Vgl. Dial.ch.f., S. 134: Phänomenologische Beschreibungen würden die kategoriale Struktur eines Phänomens nicht als Ganzheit in ihren Zusammenhängen (svjazi) mit anderen Ganzheiten (cel'nosti) erklären.

35) Vgl. Ant.kosm., S. 261 (Anm. 10).

36) Vgl. Dial.ch.f., S. 13.

Bezogenheit aufeinander rekonstruieren.

Ein solches Verfahren sieht Losev in jener Form dialektischen Denkens realisiert, das exemplarisch in Platons Spätdialogen, insbesondere im "Parmenides" und im "Sophistēs" vorliegt.³⁷⁾

DIE GRUNDLAGEN VON LOSEVS THEORIE DER KÜNSTE IN DER ONTOLOGIE DES NEUPLATONISMUS

Bestimmend für Losevs Kunsttheorie ist das durch Plotin vertiefte antike Schönheits- und Kunstverständnis, wie es im Traktat "Über das Schöne" expliziert ist:³⁸⁾ Was ein sinnlich Gegebenes als schön erscheinen läßt, ist nicht schon die bloße Harmonie und Wohlgeordnetheit seiner Teile. Vielmehr ist Schönheit in den Ideen (Eidē)³⁹⁾ begründet, die als gestaltende Prinzipien die amorphe Materie organisieren und mit dem Ausdruck von Belebtheit und Beseeltheit erfüllen. Die gestaltende und beseelende Kraft der Natur (die Weltseele) bzw. des Kunstwerks, als ein dem Beschauer verwandtes Prinzip, macht die Faszination der Schönheit aus. Letztlich ist es das schlechthin Eine, das "absolut Gute", das durch die gestaltenden Ideen in den schönen Dingen manifest wird.⁴⁰⁾

Diese Auffassung von Kunst und Schönheit, welche in der Renaissance von Marsilio Ficino wiederaufgenommen wurde und seither in der neuzeitlichen ästhetischen Tradition eine große Rolle spielt,⁴¹⁾ legt auch Losev - ganz im Sinne seines neuplatonischen Denkhorizonts - seiner Frage nach der künstlerischen Form zugrunde. In der Erweiterung von Plotins Schönheitsverständnis konnte der russische Denker in wesentlichen Punkten an die ästhetischen

37) Vgl. Dial.ch.f., S. 133, Anm. 1, wo die Stellenangaben zu Platons, Plotins und Proklos' Dialektikverständnis angegeben sind.

38) Siehe oben Anm. 16.

39) Zur Differenz von Eidos und Idee nach Losev vgl. Ant.k., S. 501-516 (Anm. 214).

40) Zum antiken Schönheitsverständnis vgl. E. GRASSI, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980.

41) Vgl. zur Wirkungsgeschichte des εἶδος εἶδος R. SCHWINGER, Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt. München 1934.

G. ŠPET, Vnutrennjaja forma slova. Ètjudy i variacii na temy Gumbol'dta. Moskva 1927. - In diesem Buch nimmt Špet aus seinem phänomenologischen Denkhorizont heraus Humboldts Begriff der inneren Form der Sprache auf, um die für die poetische Sprache spezifischen inneren Formen zu explizieren.

Theorien des deutschen Idealismus und der Romantik, insbesondere an diejenigen Schellings und Hegels anknüpfen, sofern auch diese eine Affinität zum Neuplatonismus besitzen.⁴²⁾

In seiner ästhetischen Theorie versucht Losev auch modernen Kunstphänomenen wie der gegenstandslosen Malerei⁴³⁾ und der Filmkunst⁴⁴⁾ sowie der ganzen Palette ästhetischer Qualitäten bis hin zum Häßlichen⁴⁵⁾ gerecht zu werden. Auch in dieser Beziehung erweist sich eine Differenzierung und Modifikation des Plotinischen Kunstverständnisses als notwendig. Doch bleibt für Losev Plotins Gedanke zentral, daß ein Kunstwerk als eine in Materialien realisierte Form zu verstehen ist, deren Funktion im Ausdruck eines darzustellenden Eidos besteht.

Bevor Losev in der *Dialektik der künstlerischen Form* die Wechselbeziehungen zwischen Material, Form und Eidos im 2. Teil seines Buches (*"Antinomika"*) in einer Folge von Antinomien dialektisch entfaltet und im 3. Teil (*"Perechod k častnoj èstetike"*) zu einer Theorie der "Kunstgattungen" und ästhetischen Qualitäten konkretisiert, bestimmt er jene kunsttheoretischen Grundbegriffe im Horizont seiner Ontologie (1. Teil: *"Osnovnye opredelenija"*). Nachdem Losev das Verständnis seiner gesamten Ästhetik vom Nachvollzug der äußerst diffizilen Explikation des Eidosbegriffs abhängig macht,⁴⁶⁾ soll - auch unter Zuhilfenahme anderer Schriften - dieser ontologische Rahmen kurz vorgezeichnet werden.

Der russische Denker versteht seine Ontologie als Frage nach jenen Grundkategorien, welche das Denken eines jeden Gegenstandes bestimmen. Es geht ihm darum zu zeigen, was notwendigerweise impliziert ist, wenn ein bestimmtes Seiendes gedacht wird.⁴⁷⁾ Der wechselseitige Zusammenhang der so entwickelten Kategorien macht die Wesensstruktur des Eidos eines Dinges aus.

42) Siehe oben Anm. 5. - Zur Affinität von Schellings Kunstphilosophie gegenüber dem Neuplatonismus vgl. W. BEIERWALTES, "Einleitung." In: F.W.J. SCHELLING, Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982. Ausgew. und eingel. von W. Beierwaltes, S. 3-35.

43) Vgl. Dial.ch.f., S. 37.

44) Vgl. Dial.ch.f., S. 104.

45) Vgl. Dial.ch.f., S. 108.

46) "Esli čitatel' ne usvoil étoj dialektičeski-kategorial'noj struktury éjdosa, to možno emu ne trudit'sja v izučenii moej knigi dal'se." (Dial.ch.f., S. 140, Anm. 9).

47) Vgl. FI, S. 51: "Vdumaemsja v to, čto značit dlja predmeta 'byt'', byt' suščim, byt' čem-to." Vgl. bes. Dial.ch.f., S. 140f. (Anm. 9).

Der Gedanke, daß etwas, ein Gegenstand *i s t*, bedeutet zunächst, daß er sich als ein Bestimmter von Anderem (*ot inogo*) *u n t e r s c h e i d e t*. Als mit sich *i d e n t i s c h e r* grenzt er sich gegen einen Hintergrund aus. Er ist in sich bestimmt, enthält damit eine Mehrzahl von Bestimmtheiten, welche in der Definition des entsprechenden Gegenstandes explizierbar sind. Insofern ist der Gegenstand nicht bloß von Anderem, sondern ebenso "von sich selbst unterschieden"⁴⁸⁾. Genauer gesprochen, als Ganzes von Momenten unterscheidet er sich von diesen, sofern sie jeweils für sich genommen werden; er ist mit ihnen identisch, wenn nämlich diese Momente zusammengedacht werden. Somit sind die Kategorien des *S e i e n d e n* (*suščee*), der *I d e n t i t ä t* (*toždestvo*) und des *U n t e r s c h i e d s* (*različie*) Momente des Eidos einer Sache. Dieses wird nun von Losev als eine sich dynamisch entfaltende Struktur verstanden: Sofern ein Seiendes gegen Anderes ausgegrenzt und bestimmt ist, *r u h t* es in sich; als ein Ganzes, das in seinen Einzelmomenten präsent ist, ist es in sich *b e w e g t*.⁴⁹⁾ Auf diese Weise werden die von Platon im Spätdialog "Sophistēs" dialektisch entwickelten fünf Grundbegriffe des Seienden, der Bewegung, der Ruhe, der Identität und des Unterschieds von Losev als jene Kategorien aufgewiesen, welche die Wesensstruktur eines jeden Gegenstandes ausmachen.⁵⁰⁾

Das so konzipierte Eidos weist in zwei Richtungen über sich hinaus: Als in sich einheitliche Struktur ist es durch ein organisierendes Prinzip begründet, durch eine uranfängliche Einheit, die höher steht als das Eidos selbst. Es ist das Überseiende, das Ur-Eine (*sverch-suščee, pervo-edinoe*),⁵¹⁾ der in sich differenzlose Grund, welcher sich in die Vielheit bestimmter Wesensstrukturen ausdifferenziert.

Auf der anderen Seite ist jedes Eidos Wesen *v o n e t w a s*, es ist ein Allgemeines, das mehreren Individuen gemeinsam ist,

48) Besitzt etwas die Struktur eines Ganzen, "to ... ono različno s soboju t.e. imeet časti." (Dial.ch.f., S. 141).

49) Dial.ch.f., ib.: "pokojuščeesja v sebe", "dvižuščeesja v sebe".

50) Vgl. Platons "Sophistēs" 249e-255e.

Zur Problematik der fünf Grundkategorien in Platons "Sophistēs" und zu deren Ausdeutung bei Plotin vgl. K.-H. VOLKMANN-SCHLUCK, Plotin als Interpret der Ontologie Platons, Frankfurt/M. 1966.

51) Dial.ch.f., S. 9.

das eines "Faktums" bedarf, in dem es sich realisiert. So ergibt sich für Losev in der Ausmessung dessen, was zu jedem Denkbaren notwendigerweise gehört, eine Vierheit von Prinzipien (*tetraktida*):⁵²⁾

- A. Das schlechthin Eine (*odno*)
- B. Die in sich organisierten von einander abgegrenzten Einheiten (*Eidē, razdel'naja množestvennost'*)⁵³⁾
- C. Das "Werden" (*stanovlenie*), die Weiterbestimmung des Eidos zu einem bestimmten Individuum
- D. Dieses individuelle Faktum selbst, das Gewordene (*stavšee*), welches die Trias von Einem, Eidos und Werden "trägt" (*neset*).

Diese für Losevs Gesamtsystem und damit auch für seine Kunsttheorie grundlegende Vierheit von Prinzipien ist in zwei Richtungen ausdeutbar: Einerseits ist hier die **W e s e n s s t r u k t u r e i n e s j e d e n e i n z e l n e n S e i e n d e n** vorgestellt. Diese Vierheit ist "in jedem beliebigen physischen Ding repräsentierbar"⁵⁴⁾. Auf der anderen Seite werden diese vier Prinzipien als Momente des **a b s o l u t e n S e i n s** verstanden, welches die Vielheit von Wesensstrukturen als Ideen in sich trägt.⁵⁵⁾ Das unbedingte "selbstgenügsame, von nichts abhängende" Sein⁵⁶⁾ ist eine dynamische Struktur: Als das Eine, welches höher ist als alles Sein und alle Bestimmtheit,⁵⁷⁾ entfaltet es sich zur Vielheit der *Eidē*, die sich ihrerseits in der Ganzheit eines idealen Kosmos realisieren.⁵⁸⁾

Die doppelte Auslegungsrichtung von Losevs - an Plotin und Proklos⁵⁹⁾ anknüpfender - Prinzipienlehre ergibt sich aus der zweifachen Aufgabenstellung der für den russischen Dialektiker bestimmenden antiken Ontologie. In ihr wird sowohl nach dem Seienden als solchen, nach der Struktur jedes Seienden, als auch

52) Dial.ch.f., S. 9-13.

53) Das Eidos als organisierte Struktur ist seinerseits durch die eben abgeleiteten fünf Grundkategorien bestimmt.

54) "Edinoe, obraz, ili éjdos, i stanovlenie - vse éto predstavimo na ljuboj fizičeskoj vešči." (FI, S. 108).

55) "Tetraktida est', konečno, nečto samo po sebe, nečto samodovlejuščee i ni ot čego nezavisimoe." (Dial.ch.f., S. 23).

56) Siehe Anm. 55.

57) "vyše vsjakogo bytija i znanija, vyše opredelenija." (Dial.ch.f., S. 10).

58) Zum Zusammenhang dieses Schemas mit der entsprechenden Tetraktide des Proklos vgl. Ant.kosm., S. 325 (Anm. 65).

59) Zum System des Proklos vgl. W. BEIERWALTES, Proklos, Frankfurt/M. 1965.

nach dem Seienden im höchsten Sinn gefragt, nach dem letzten Grund alles endlichen Seins.

Der Zusammenhang beider Frageweisen ist bei Losev dadurch gegeben, daß jedes endliche Eidos das über-seiende Eine manifest macht.⁶⁰⁾ Für die Kunst als Darstellung von Eidē im Medium der Sinnlichkeit bedeutet dies, daß sie zugleich mit diesen das Absolute selber auszudrücken vermag.

MYTHOS UND SYMBOL

Bei der Bestimmung der für Kunst spezifischen Darstellungsweise eines Eidos nehmen bei Losev die beiden Begriffe "Symbol" und "Mythos" eine zentrale Stelle ein. Hier folgt er der - auch für den russischen Symbolismus bestimmenden - Tradition der romantischen Ästhetik, insbesondere Schellings Vorlesungen zur "Philosophie der Kunst".⁶¹⁾

"Mythologisch" ist dabei die dem künstlerischen Schaffen zugrundeliegende *S i c h t w e i s e* des Darzustellenden, "symbolisch" dagegen die für Kunst spezifische *A u s d r u c k s w e i s e* des mythologisch Aufgefaßten.⁶²⁾ Wie die antiken Götter als lebendige Individualisierungen platonischer Ideen interpretiert werden konnten, so ist nach Losev jedes Eidos (in seiner individuellen Verkörperung) als lebendiges Wesen auffaßbar und kann insofern mythologisch gedeutet werden. Poetische Bilder wie "karge Wüste", "dürstende Steppen"⁶³⁾ führt Losev als Beispiele für jene beseelende Auffassung an, die nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Alltagssprache wirksam ist.

60) Vgl. z.B. Ant.kosm., S. 63: Gehen wir vom Einen zum Seienden über, so betrachten wir dabei doch nur das Eine unter einem neuen Aspekt: "...prichoditsja ... v každom otdel'nom suščem ... videt' vse to že odno."

61) Vgl. Dial.ch.f., S. 153 (Anm. 23): "Šellingu prinadležit zamečatel'naja po jasnosti i glubine koncepcija simvola (Philos.d.Kunst, § 39 dr.)."

62) Die völlige Adäquatheit des Auszudrückenden gegenüber dem Ausgedrückten (adėkvacija vyražajemoj s vyražennym), welche die Spezifische der künstlerischen Ausdrucksweise ausmacht (64f.), wird innerhalb von fünf Antinomien bestimmt. Die Synthese der letzten Antinomie, welche die endgültige Bestimmung des künstlerischen Ausdrucks enthält, kennzeichnet diesen als Symbol (79). Daraus folgt, daß das in diesem Sinne verstandene Symbol eine Definition der künstlerischen Form enthält. Das Verhältnis des Symbols zum Mythos wird folgendermaßen bestimmt: "Nakonec, pod simbolom ja ponimaju tu storonu v mife, kotoraja javljaetsja special'no vyražajuščej. Simvol est' smyslovaja vyrazitel'nost' mifa, ili vnešne-javlennyj lik mifa." (26).

63) Dial.ch.f., S. 63.

Das im künstlerischen Schaffen vorausgesetzte mythologische Bewußtsein trägt Züge der "ästhetischen Einstellung", wie sie im deutschen Idealismus, insbesondere bei Kant und Schiller expliziert worden ist:⁶⁴⁾ Dabei geht es um ein Verhältnis zum Angeschauten, das sich sowohl von der theoretisch-objektivierenden Erkenntnis von Wirklichem wie vom rein pragmatischen Interesse an dessen Verwertung unterscheidet und dabei Erkennen und Wollen, theoretische und praktische Einstellung in deren Einheit aufzuheben vermag. Die in dieser harmonisch-lebendigen Verfassung der Subjektivität, im "reinen Gefühl" (*čistoe čuvstvo*)⁶⁵⁾ als beseelt erfahrene und insofern mythologisierte Wirklichkeit wird jedoch nicht nur in Kategorien der neuzeitlichen Ästhetik, sondern ebenso im Horizont des antiken Neuplatonismus ausgelegt: Nur weil sich das Absolute als lebendig-geistiges Sein durch die Gestaltungsprinzipien der *Eidē* in jedem Seienden ausspricht, kann dieses vom Menschen "mythologisch", d.h. als lebendige Wirklichkeit gedeutet werden.⁶⁶⁾

Das Spezifische der künstlerischen Form besteht nun darin, daß nur sie die mythologisch erfahrene Welt zur Gänze (*celikom*) und adäquat auszudrücken vermag.⁶⁷⁾ Diese in den "Antinomien der Adäquation" entfaltete völlige Einheit von Auszudrückendem und Ausgedrücktem bezeichnet Losev als *S y m b o l*.⁶⁸⁾

Der symbolische Charakter, die völlige Übereinstimmung der künstlerischen Form mit dem Dargestellten, besagt zunächst, daß j e d e s der durch sie formierten materiell-sinnlichen Elemente eine darstellende Funktion hat und insofern über sich hinausweist und daß es d a r i n z u g l e i c h als sinnliche Qualität zu

64) Vgl. Dial.ch.f., S. 178 (Anm. 46); Kant hätte in der Kritik der Urteilskraft das Gefühl als Vermittlung zwischen theoretischer und praktischer Vernunft eingeführt.

65) Sein Begriff des "interesselosen Wohlgefallens" entspreche Losevs Konzeption des "reinen Gefühls" (*čistoe čuvstvo*). (Vgl. Dial.ch.f., S. 178, A.46).

66) Vgl. in der Dial.ch.f. die Entsprechung zwischen dem 3. Kapitel des ersten Teils "3. Tetraktida kak intelligencija" und dem 10. Kapitel des zweiten Teils ("10. Antinomii mifa"). Der Mythos ist die Ausdrucksform der "Tetraktide", des absoluten Seins, s o f e r n dieses seiner selbst bewußt ist, erkennendes, wollendes und fühlendes Sein ist ("... samosootnesennost', samozercatel'nost' ... razlita po vsej tetraktide .." Dial.ch.f., S. 18).

67) Dial.ch.f., S. 64.

68) Siehe oben Anm. 62. Vgl. Dial.ch.f., S. 152-153 (Anm. 23). Vgl. auch Losevs umfassende Monographie zum Symbolbegriff: Problema simvola i realističeskoe iskusstvo. Moskva 1976.

wirklicher Geltung und Eigenbedeutung gelangt.⁶⁹⁾ Ein weiteres Merkmal der künstlerischen Form als einer symbolischen Struktur besteht darin, daß das ausgedrückte Eidos in seiner Unauslotbarkeit zur Darstellung gelangt. Das einzelne Eidos als beschränkte Manifestation des unbestimmbaren und unfaßlichen Einen wird so in seiner Transparenz zu seinem unausdrückbaren Ursprung dargestellt.⁷⁰⁾

Die Unauslotbarkeit des Symbols besteht nicht nur in bezug auf das neuplatonische Prinzip des Einen. Auch vom neuzeitlichen Gesichtspunkt der Subjektivität aus gesehen ist ein Symbol nach Losev - so wie jeder andere interpretierbare Ausdruck auch - insofern unausschöpflich, als es in den wechselnden Perspektiven seiner Rezeptionen eine immer neue Bedeutung erhalten kann, wobei es gleichzeitig als mit sich identisches vermeint ist.⁷¹⁾

Diese und noch weitere Merkmale des Symbolbegriffs expliziert Losev in der stufenweisen Lösung kunsttheoretischer Grundantinomien. Dadurch entfaltet er den Begriff des Symbols zu einem Modell künstlerischer Form, mit dessen Hilfe die Mannigfaltigkeit empirisch vorgefundener Kunstgattungen (*vidy chudožestvennoj formy*) und solcher ästhetisch wirksamer Ausdrucksformen wie beispielsweise Humor und Ironie⁷²⁾ in ihrer Struktur verständlich gemacht werden können.

LOSEV IN RUSSLAND

Überblickt man die Vielzahl unterschiedlicher Denkweisen, Motive und Strömungen, welche Losev in seine Sprach- und Kunsttheorie der 20er Jahre integriert hat, so könnte es erstaunen, daß hier Denker aus dem Bereich russischer Philosophie kaum in Erscheinung treten, zumindest keine ausdrückliche Auseinandersetzung mit ihnen stattfindet. Die Ausnahmen bestehen in kurzen Verweisen auf den Dichtungstheoretiker des russischen Symbolismus, Vjačeslav Ivanov,

69) "Tajna iskusstva ... zaključaetsja v étom sovmeščenii ... smyslovogo i čuvstvennogo ... V nem vse - čuvstvenno i osjazaemo, no v to že vremja vse odinakovo suščestvenno i osmyslenno ..." (Dial.ch.f., S. 163, Anm.31).

70) "Simvol predpolagaet, što pervoobraz, otobraženiem kotorogo on javljaetsja, nerazličim i, sledovatel'no, nevyrazim. Simvol predpolagaet, što v nem raskryvaetsja i vyražetsja éto nevyrazimoe ..." (Dial.ch.f., S. 80).

71) Vgl. die Synthese der 4. Antinomie des Sinns (Dial.ch.f., S. 56).

72) Vgl. Dial.ch.f., S. 109f., 116f.

dessen Theorie des Theaters lobend erwähnt wird,⁷³⁾ auf Pavel Florenskij, der im Zusammenhang der Thematik des Gesamtkunstwerks genannt ist⁷⁴⁾ und in einer weiteren Anmerkung zu Vladimir Solov'evs Aufsatz über "Das Schöne in der Natur"⁷⁵⁾. Doch läßt sich daraus sicherlich nicht folgern, wie Boris Jakovenko dies beispielsweise tut,⁷⁶⁾ daß Losevs Denken den philosophischen Strömungen in Rußland beziehungslos gegenübergestanden habe. Vielmehr ist auf bestimmte Eigentümlichkeiten in Losevs Rezeptionshorizont hinzuweisen, welche er mit bedeutenden Vertretern der Philosophie in Rußland teilt: Wenn unser Autor von Schellings "Philosophie der Kunst" schreibt, er habe dieses "herrliche Werk" seiner Ästhetik zugrundegelegt,⁷⁷⁾ so wird man daran erinnert, daß Schelling - insbesondere sein auch von Losev oft hervorgehobenes "System des transzendentalen Idealismus" von 1800 - für die Kunsttheoretiker der russischen Romantik, beispielsweise für V.F. Odoevskij, von großer Bedeutung gewesen ist.⁷⁸⁾ Auch die ästhetische Theorie Vladimir Solov'evs war ja - wie seine philosophisch-theologische Weltauslegung als ganze - durch Schellingsche Konzeptionen bestimmt. Nun hat Losev den deutschen Idealismus in den Personen Schellings und Hegels als Entsprechung zum Neuplatonismus rezipiert. Dasselbe gilt bis zu einem gewissen Grad auch von seiner Aufnahme der Husserlschen Phänomenologie, an welcher er die "Wiederentdeckung" des antiken Eidosbegriffs schätzte.⁷⁹⁾

Doch nicht nur Losevs Selbstverständnis als eines (Neu-)Platonikers und seine damit motivierte Affinität zu den beiden Hauptvertretern des deutschen Idealismus, auch die positiven Bezugnahmen auf die Patristik des Ostens, insbesondere auf Pseudo-Dionysios und Johannes von Damaskus, stellen Losev in einen auch für andere russische Denker charakteristischen Rezeptionshorizont, aus dem heraus er seine Kunsttheorie entwickelt. Eine Auseinandersetzung mit dieser wird aufgrund dieses besonderen Ansatzes gerade auch für einen in westlichen Denktraditionen stehenden Leser eine Bereicherung sein.

Münster i.W., August 1983

Alexander Haardt

73) Dial.ch.f., S. 228. Vgl. auch Dial.ch.f., Anm. 38.

74) Dial.ch.f., S. 228, Anm. 60.

75) Dial.ch.f., S. 236, Anm. 64.

76) B. JAKOVENKO, Dějiny ruské filosofie, Praha 1938, S. 495f.

77) Vgl. Dial.ch.f., S. 211 (Anm. 55).

78) Vgl. Z.A. KAMENSKIJ, Moskovskij kružok ljubomudrov, Moskva 1981.

79) Vgl. Ant.kosm., S. 17.

А. Ф. ЛОСЕВ

ДИАЛЕКТИКА

**и
ФОРМЫ**

МОСКВА — 1927
ИЗДАНИЕ АВТОРА

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 обще-исторические. 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 дисцип-

лине. 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 противоречие, 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, расслая 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 самое 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 сущность 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, в роде 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 свою 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 социальное, 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, отвлечено 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—подлинная 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 не малое 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. Что 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 такое неразлично 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*, *выш. бытийственной*, 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, осмыляется, 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 множественность³⁾).

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 втупик,—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 многих. 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 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 нечем 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, противопоставившись иному, стало многим. Многое, противопоставившись 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, что именно становится. Но неся на себе третье начало, факт несет на себе и весь триадный смысл целиком⁷⁾.

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 принявшее наш четвертый принцип, т.-е. факт? Факт противопоставляется своему иному. Как многое было дроблением одного, в виду 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 приравненным 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 реализовать 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, отличный 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 почивает 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 предел 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 во-вне. 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 объяснение⁸⁾.

2. Необходимые диалектические детали в конструкции тетрактиды

В конструированной нами тетрактиде многое очерчено слишком обще 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 различия. 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, что именно заставляет карандаш входить в нашу цельную группу. Целое группы должно одинаково пребывать и на карандаше и на перо. 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? Оказы-

вается, 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, что 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, при чем, 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, что 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, что положено и что 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 перво-единичностью, 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 сущее⁹⁾.

2. Можно удивляться, как бьется современная феноменологическая мысль, не будучи в силах дать точное определение смысла, или *эйдоса* целого¹⁰⁾. 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, рассмотрим 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) самоидентифицируемого 5) различия, 6) рассмотренная специально с точки зрения самоидентифицируемого различия есть «топос»; б) рассмотренная с точки зрения подвижного покоя есть схема, «множество» (в смысле Кантора), или эйдетическое число, число как эйдос. б) 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 начала 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 самоидентифицируемое 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 самоидентифицируемое 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 так¹¹⁾.

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;

С) 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 рассмотренное 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 отнести уже как к чему-то законченному и целому и уже не задавать вопросов об его существовании. 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 адекватности. 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 соотносительность 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 вообще¹²⁾. И эта самосоотносительность, 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 соотносительность есть *экстаз* самозабвения все вобравшего в себя смысла, во втором начале она—*адекватная и неподвижная данность координированной раздельности самой себе*; в третьем она—*логическое 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 инобытие¹³⁾.

б) 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,—суб'ектом или об'ектом. И вот, первый момент тетрактиды, будучи неразличимым тождеством одного и иного, логического и алогического, в интеллигенции явится тождеством суб'екта и об'екта, т.-е. когда суб'ект, порождая из себя свой об'ект, в то же время оказывается об'ектом, которым порождается сам суб'ект, 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, что является соотносимым; или экстаз есть *полагание себя как тождества бытия с инобытием*¹⁴⁾.

с) 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 с 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 отли-

чается. 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 покрывает 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 обуславливается 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 бы 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 в о о б щ е, 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, предмет 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 самосоотнесение, когда соотносящее себя с собою же совершает это соотнесение так, что оно как соотносимое является инобытийным, внешним к себе как соотносящему¹⁵⁾.

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 различие, 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 ста-

новлении инобытие уже не есть нечто самостоятельное, но тут оно — и м м а н е н т н о 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 самоотнесенность. Эта самоотнесенность 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, — раз вертывающимся; тут уже видно, что с чем сливается, и тут именно — слияние, в то время как там не было ни того, что 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 с своим инобытием, т.-е. себя становящимися. Воля — интеллигенция становления или становящаяся интеллигенция, в то время как познание есть нестановящийся эйдос интеллигенции, или эйдотическая 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, гра-

ницы, момент преодолевания границы и деятельность, тормозящая адекватную самоявленность смысла себе самому. Стремление и есть становление самоданности, самоутвержденности (или самоявленности, самосоотнесенности), т.-е. такое отношение 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 объяснение¹⁸⁾.

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 независимое. 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 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 диалектические 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 вешность 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, при чем 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., мало вдумчивый читатель поймет эти слова суб'ективно-идеалистически. Но в таком случае пусть он лучше не читает мою книгу). От стремления чувство отличается тем, что оно есть тождество бытия и инобытия, обуславливающих 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, суб'ект (при интеллигентной модификации); — эйдос, стало быть, твердо очерченная едино-раздельная цельность суб'екта; — становление эйдоса, стало быть, алогическая текучесть и мощь этого суб'екта, а не стационарно-затвердевшие, смысловые его контуры; — и, наконец, выражение эйдоса, стало быть, алогическое становление в пределах первоначальной устойчивости, так что суб'ект 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 суб'ект является окончательно сам для себя об'ектом, 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, что с чем сливается, и видим процесс самого слияния. И так как тут оба начала взаимно-определения 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 супра-интеллигентного 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, следо-

вательно, можно только себя, или только иное как себя. Чувствовать значит всегда выражать, пусть хотя бы только для себя, внутри себя, в себе. Чувство 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 самосотнесенности, самоявленности, которая тем самым является и круговращением влечения в себе, как устремившееся на иное и вновь оттолкнувшееся от него к себе назад²⁰).

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 последнее²¹).

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 присоединением 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 эйдос²²).

б) 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 выраже-

ния, 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 *мног* 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, рассматриваемый в аспек-

те своего тождества с 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 об'единяем 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 алогического 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.

А. 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, при чем 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 соотношении с внешней инаковостью, *включая и смысл всех возможных осуществленностей эйдоса в инобытии*. Выра-

жение 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 соотношении 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, в виду разного соотношения 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 во-вне. Смысл самоотносит себя с иным, не переходя фактически в это иное и, следовательно, не раздробляясь, не расчлняясь в ином, и даже не переходя в него в условиях адекватно-целостного воплощения. мысл, самосоотносясь с иным, с несмыслом, возвращается на себя, обогатившись знанием своей отличности от иного и знанием своей единственности и неповторимости. Смысл, или сущность, соотносясь 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 различия 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 различиями, которые им свойственны, себя самих во всей своей целостности отличают от окружающего инобытия, от внешней инаковости. Там было смысловое, или сущностное, различие и инаковость, тут же вне-смысловое, вне-сущностное различие. И когда мифически-эйдотически 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 феноменологическое 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. а) единичность, данная как б) подвижной с) покой d) самотождественного, е) различия], 2) во всей своей *алогически становящейся стихии*, 3) *данный как интеллигенция* (т.-е. а) с точки зрения полагающей себя, утверждающей себя, — в познании, — смысловой самосоотнесенности, б) 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, с) 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) при чем 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* б) в *завершенном* *лике* своей *предель-*

ной *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⁾.

б) 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 отгалкивающейся 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 энергичное выражение, и, значит, имя.

с) Таким образом, полное энергичное 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 ²¹).

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 анти-натуралистически, 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

суб'екте, поскольку оно дано полностью, требует всех этих категорий также в их воплощении в суб'екте. Самоотнесенность 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 парадигматики, и точный феноменолого-диалектический состав имени, или слова, — уже в человеческом смысле. Энергичное 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 различия, покоя и движения, т.-е. эйдос, и с одной диалектической модификацией, — алогическим становлением смысла (наши 1 и 2 моменты в понятии энергичного выражения). В реально человеческом слове это — создает его 2) смысловую предметность, создает то именно, о чем слово говорит что-нибудь, то именно, что 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 самоотнесенность, или самоявленность себе, самоданность себе, его устремленность на себя и его круговращение в себе в смысле самооттолкнувания в своих влечениях от инобытия к себе (момент 3-й). В человеческом суб'екте 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. Суб'ект 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 внеинтеллигентных 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 различности с иным, может иметь бесконечное количество форм и интенсивностей в своих проявлениях. Смысл можно сознать с бесконечного числа сторон и в бесконечно разнообразной интенсивности. Воплощаясь в реальный человеческий субъект, смысл также продолжает обладать бесконечно разнообразными степенями отличности 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 предмета 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 и деей слова. Тут предметность впервые вступает во взаимо-определение 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 взаимо-определения 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 соб-

ственно выражено в предмете, то, как собственно понят предмет. Это в) чистая нозма слова. Эту чистую нозму 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, при чем необходима семема и 1) звуков, красок и т. д.—самых 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 (нозматическая семема²⁸).

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

б. 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 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 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 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 суб'ективном 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 оно²⁹). Точно также нельзя искать специфической природы прекрасного в смысле

как таковом, хотя бы даже и в мифологическом. Всякое слово, художественное и не-художественное, одинаково имеет смысл, и всякая личность, прекрасная и не-прекрасная, есть факт мифа³⁰⁾. 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 суб'ективно-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, различие и, стало быть, координированное различие, 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 означенности. 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.

б) *Художественное выражение*, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность *целиком и в абсолютной адекватности*, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом. Художественная форма рождается тогда, когда в пред'являемой 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 стихии³¹⁾. Такое определение художественного выражения должно заменить абстрактно-ме-

тафизические 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. а) Тем не менее только что данное определение понятия художественной формы не может считаться вполне ясным, в виду 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 феноменолого-диалектическое 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) при чем вся эта полнота интеллигенции отличает себя саму, как целое, во всей целостности своих категорий, от вне-смысловой, вне-сущностной инаковости (понимания), 15) отличает так, что отличающее и отличное даются в полной равновесной адекватности и тождестве (или: соотносении 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) понятием (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.

б) 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 специфичной является для понятия художественной формы только наш 15-ый 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 *тождественен своей художественной форме.*

Вероятно, излишним было бы доказывать этот тезис. Не мыслимо 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, вне-художественное. 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 — и н о е физики. Музыка не есть мое ухо и слуховой аппарат, но — и н о е 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 с своей формой и абсолютно отличен от нее. Он тождествен с ней 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 не счислима 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-течущую форму, которая уже не есть та. все время неподвижная художественная форма, которая неуничтожима, нетечуща, 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 искусства. 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, при чем 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 во вне, 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, что 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 а, б, с. 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 подобиего 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. *энергично-подвижная* *инаковость* смысловой предметности, или смысловая предметность, данная как своя собственная энергично-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 это 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 с 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 соотношении. И всякая конкретная художественная форма есть один из видов этого становления и зацветания, смысловое *ставшее* определенного роля смысловых *становлений*. В вышеприведенном примере та предметность, которую мы отвлеченно (в «логосе») обозначили как «безотчетное стремление к жизни», совершенно одинаково и самоидентично 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 нечно 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 с 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 самоидентично 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 самоидентичности и саморазличия предмета в выражении.

Проанализированная антиномия есть антиномия формы и предмета. Но ею еще не вполне вскрывается метаксюная 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, приняв во внимание обоюдостороннюю взаимозависимость формы (с предметом и с фактом), можно вполне конструировать категорию метаксюности.

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. *энергично подвижная качественность факта*.

В сущности это — уже знакомая нам «антиномия факта» с некоторой легкой модификацией в зависимости от заданий диалектики метаксуйности. 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 неосуществленной 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 метаксуйности, формулой, конечно, чисто диалектической? На это отвечает —

Третья антиномия

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

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

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

Придя к синтезам первой и второй антиномии метаксуйности, 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. Не только их объединяет 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 носителю 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. энергично-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 метаксуйности 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 сознания³³).

Итак, мы имеем антиномию факта и антиномии метаксуйности, кроющиеся в художественной форме. Мы еще не входили в содержательную диалектику метаксуйности, 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 метаксуйности, о том, что форма — «метаксю», «посредине». Мы имели факт художественного произведения и имеем его форму. Определив факт и определив 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, с своим алогическим означением, — 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 об «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 самождество 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 самождественное 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 самождественного 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 почует на каждом ее элементе абсолютно самотождественно. Художественная форма, стало быть, есть координированная раздельность ³⁴⁾

Вторая антиномия

Тезис. Художественная форма абсолютно тождественна с 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 б. 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 при том те же самые А и а были различны между собою, и я видел бы их различие; 3) чтобы, наблюдая А и б, я опять отождествлял бы А и б и тут же их различал и 4) чтобы самотождественное различие А и а я тоже отождествлял и различал с самотождественным различием А и б. 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, б, с и т. д., но и как единство всех вне-смысловых (ибо менажных) становлений А, т. е. того, что именно и приводит его к тому или другому статическому осмыслению а, б, 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 целостности своих вне-смысловых оформлений, ибо только так каждый момент становящейся формы указывает 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 неразличности 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—текущий 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—внесмысловое становление цельного смысла со всеми его смысловыми частями.

Антитезис. Художественная форма абсолютно различна с своей вне-художественной (или иной) инаковостью, т.-е. она есть *координированная раздельность художественного смысла*, предполагающая также *вне-художественное* 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 значит, 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, при чем 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 метаксуйности» 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 вне-осмысленного, 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, в виду ясности проблемы, в «антиномии факта» и в «антиномиях метаксуйности». Этот шаг будет нами отдельно зафиксирован в пятой антиномии, где будет дана конструкция в связи с категорией сущего. Теперь же, в виду 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, что доказала уже первая «антиномия смысла». Но что оно должно присутствовать одинаково и, таким образом, быть неизменчивой, сколько бы мы ни двигались в ее сфере, это доказывает настоящая, третья антиномия. Художественная форма возможна только как целое, а целое немислимо без одинаковой подчиненности всех частей этому целому, сколько бы мы по нему ни двигались. Целое везде однородно³⁶).

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 об «единстве во 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 моменту³⁷).

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

Синтезирование необходимо в виду 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 различия³⁸).

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. Вспомогательные 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 к 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 об ее различных функциях в связи с той или иной местной обстановкой. К смыслу числа относится его абсолютная неподчиненность вне-смысловому 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 также, несмотря на то, что картины блекнут в своих красках, лупятся, накснец, 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 фор-

мы суть вечные числа, не рождающиеся и не гибнущие, а лишь сияющие своим художественным блеском. Это—неподвижные зраки 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» *движется*. 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-покоющуюся 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 его 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—не воспринимаема 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 об'единение раз'ясненных 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 тези-

сов и антитезисов. Однако, они и не должны были давать всю полноту диалектического об'единения смысла с 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 частных 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, что именно тождественно и различно. Равным образом, немислим покой, без того, чтобы было нечто, что 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 неперекор прочим принципам, так и потому, что исследователи редко применяли диалектический метод, единственно обеспечивающий точность и полноту суждений. Только теперь, пройдя немалый диалектический путь антиномий, мы можем раскрыть диалектическое содержание этого загадочного прин-

ципа индивидуальности, неповторимости, какой-то всеильной само-доказанности, 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 с 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, немзыкальные звуки, или думать об абстрактных, немзыкальных понятиях ритма, симметрии и т. д. (при чем 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 с слушанием ритмической музыки).

Синтез. Художественная форма есть *единичность*, данная как *площадное 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.⁴

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 *метааксуйности*, 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-фактическое 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 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 притти и к художественному смыслу, т. е. к форме в полном смысле этого слова. Мы сказали: форма—смысл, и не просто смысл, но—смысл метаксюный, понимание. Теперь же говорим: и не просто метаксюный смысл, или понимание, но—мифологически-метаксюный смысл, или мифологическое понимание. Стало быть, если «антиномии метаксюности» 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 метаксюности». 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 пониманий⁴²).

Антитезис. Художественная форма не есть просто смысловая предметность, независимая от ее 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 соотношенность с иным создает для сущности вообще ее имя, ее форму. Нельзя воспринять художественную форму не *понявши* ее, как нельзя воспринять и почувствовать алгебраической формулы, не понявши 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 немифическому 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 «подражания», «внутреннего подражания», «мимики» и т. д. Художественная форма предполагает повторенность и повторенность адекватную, так что происходит как бы внутренняя мимика во след 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 внутренне-мимические 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 энергично-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 энергично 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 энергично-подвижной в своей привлекательности предмета. Или короче: *она есть тождество свободы и необходимости*.

Это — синтез второй «антиномии мифа».

Синтез. Художественная форма есть энергично-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 самоотнесенность, 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, самоотносящее и самочувствующее. В этом диалектическая разгадка той таинственной, загадочной одухотворенности, которой полно всякое произведение искусства. Простые и мало интересные 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 самоотнесенность. 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 психологи, то это самосознание должно нами трактоваться как черта самой предметности.

Во-вторых, мифичность диалектически требует, кроме самоотнесенности как устойчивой данности, еще и увлекаемость, влечение, стремление формы самой к себе (что 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», «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 заверщенного 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 не-мифичной. Но выражение предметности в поэзии обязательно должно быть мифичным. Для ясности нужно сказать еще и то, что одушевленность предмета отнюдь еще не обуславливает 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.

II. Антиномии адекватности

Чтобы двигаться дальше, будем все время помнить направление нашего пути. Установивши свое отношение к факту, мы определили сферу, где надо искать специфически-художественное. Эта — 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 именованию, 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 адекватности 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 адекватности, 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 адекватности 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 адекватности выражаемого с выраженным. Другими 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 адекватности

Первая антиномия

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

Мы уже знаем, что художественная форма есть середина 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 середина между чистым смыслом и пустой инаковостью и есть тождество того и другого. Необходима какая-то вполне определенная спецификация. Художественно сформированная вещь и имеет ту спецификацию, что она предполагает для себя первообраз, т. е. цельно-достигнутую 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 двоятся. 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 вещиности, 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 с 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 вещиности. Это значит, что ею руководит некий отличный от нее первообраз, одобряющий или отвергающий ее художественность.

Легко исказить понятие первообраза, наделив 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 искусства⁴⁷⁾.

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

Было бы нарушением диалектической чистоты и ниспровержением всего диалектического метода в этой проблеме, если бы мы признали только одно исключительное предшествование 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 тожде-

ством. 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 при том 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 энергично 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 адекватности» и только в этом ее синтезе мы впервые касаемся спецификаума художественности в полном смысле этого слова. Только тут начинается 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 самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодоверности—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 адекватности» есть антиномия бытия и небытия первообраза в художественной форме (ясно, что более подробное изложение привело бы к проведению антиномии адекватности и по остальным четырем категориям смысла, — по тождеству, различию, покою и движению). Но точно также 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, не понимаемое, никем не самосоотнесенное, интеллигентия 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 «антиномию 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 энергично 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, kloкочущих 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 пойдем 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 определенная значимость и смысл—быть неопределенным и бессознательным. Но на ряду со всем этим, на ряду с иррациональной стихией бессознательной первообразности, на ряду 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 созерцающая 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-противоре-

чащие 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 прочтает 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, нерасчлняемо, 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 точности и монументальности этих форм, которые даже наша молодая наука о музыке уже умеет расчлнять 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 нераз'единимы 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, при чем 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 адекватности». — 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, исключаящий 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 не важным 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 не при чем, что Скрябин тут совершенно не автор. Кто такое 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 тщательней, 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 упрявлял. Художественная форма самочинна, самообусловленна, ни от чего и ни от кого не зависит. Никто не в силах изменить ее хоть на иоту 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, об его возлюбленных или об 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 равняется 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, при чем 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 не мыслима 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 не причем. Он—бесконечно наивен и сам не понимает, что 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 подвергается 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 творчества—уметь во время 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, независимой ни от каких других образов и первообразов.

Антитезисы «антиномий адекватаций», быть может, являются наиболее понятными во всей диалектике адекватации. 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, и 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 находениях, 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 энергично 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 обуславливает до последнего момента. Значит, мы видим только одну причинную обусловленность. Но тогда спросим: а что же обуславливает саму первообразность? Если везде только необходимость, то это значит, что а 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 не решенным вопрос, что же такое сама причинность. Кроме того, если все—только причинность, то тогда нет ничего свободного, т.-е. нет ничего такого, от чего бы 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 не-причинное, 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 б, 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, б, с... как-то между собою связаны. Если мы признаем абсолютную дискретность вещей, и то 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 б, 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 б есть другое, и т. д. Другими словами, категория единства одинаково причастна этим дискретным а и б, категория различия одинаково причастна им обоим, и т. д. Следовательно, они уже далеко не дискретны, а вполне тождественны в очень многих и при том 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, б, 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 обуславливает, 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 худо-

жественной 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 об 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* или *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 энергично 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 раз'яснять. Скажу только, или, вернее, напомним о самом понятии чувства и, следовательно, сверх-чувствительного. 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 свей 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 продолжается 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 энергично переливающимся 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 сверхчувствительность, или, что то же, самонепорожденное рождение и самонечувствительное чувство. В художественной форме мы чувствуем то, что выше чувства; 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 предстает 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 мысли²⁰).

Наконец, необходимо формулировать последнюю «антиномию адекватности», диалектически необходимо вытекающую из вышеприведенных антиномий. Первая «антиномия адекватности» противопоставляла и объединяла первообраз и образ в форме как внеинтеллигентные данности, как просто известного рода смыслы. Вторая, третья и четвертая «антиномия адекватности» 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 метак-

суюности» 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 метаксуюности, 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 задалась целью конструировать тут художественную форму пока просто как отвлеченный, т. е. и как невыразительный и вне-интеллигентный эйдос. Далее, в «антиномиях мифа» мы углубили анализ художественной формы диалектикой интеллигенции. Однако, уже тут пришлось захватить и стихию выражения, так как развернутая интеллигенция, как мы видели в § 3-м, 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 метаксуюности», 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 адэквации“. 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 с своим инобытием, та общая область, отвлечением от которой является и миф, эйдос, и их инобытие. Эта сфера — первообраз. Неясная «средняя» сфера «метаксуюности» 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 адэквации», и ее же как 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 мало определенной 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) соответст-

вующую 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 метаксуюности». Это—художественно выработанное инобытие,—такое бытие, которое, не будучи ни самим первообразом, ни первообразным означением отвлеченного смысла, есть все же некая художественная материя для первообразного смысла. Ясно, что это есть *сима 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 адекватации».

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. От — 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 об'единенной в единстве, то тогда и конкретная вещь, о которой мы говорим, будет уже не просто одна, но об'единенностью многих различных вещей. Следовательно, надо строжайше различать единство как единичность, т.-е. как неделимость, и единство как об'единенность 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 требует 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 собственно 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 адекватности» я понимал *всецелую* выявленность, т.-е. максимальную схожесть 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 энергично-выразительной подвижности невыразимого и в энергично-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 энергично-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 выражаемого⁵³).

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 адекватности» 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 со-

единым диалектический анализ формы, зафиксированный в «антиномиях понимания», с диалектическим анализом формы, зафиксированным в «антиномиях адекватности», то получим несомненно более совершенную формулировку специфика художественной формы, в глубине которой как основные скрепы всего здания будут виднеться «антиномии смысла» и «мифа», в отличности последних от «факта». Повторяю, что в получаемых таким путем новых антиномиях нова только комбинация мыслей, мысли же продолжают оставаться в границах сконструированных выше пяти группах антиномий. Однако, эта комбинация приводит к более краткой и насыщенной и более выразительной формуле специфически-художественного.

Итак, наша задача — рассмотреть «антиномии понимания» в свете «антиномий адекватности». 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 адекватности», 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 адекватности».

Синтез. Художественная форма есть адекватно с первообразом энергично-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 энергичности,—обычен. Стоит отметить только то, что, в силу «антиномии адекватности» 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 красоту, 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 энергично 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 невещественный 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 различные, так и тождественны. И это потому, что художественной формой может быть только чистый смысл, а чистый смысл, или эйдос, содержит в себе необходимо 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 адекватности, 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 адекватности».

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

Синтез. Художественная форма есть *адекватно с первообразом энергично-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. Эта—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 ни остался не соотношенным 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 соотношенность 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 подослать под ноги или которым можно покрыть диван или сундук, но в ковре выражается и адекватно выражается чувственно данный ковер, и мы начинаем к нему относиться 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, — не важно. Можно начать с 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 адекватности 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 энергично-ставшая смысловая пред-

метность, 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, со 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 ивтархию первообраза, пребывающего в эррийной 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 совершаются не как попало (иначе получилась бы обыкновенная чувственная вещь), но по закону первообраза, т. е. так, чтобы получилась адекватная 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 необходи-

мость 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, мобилизует огромные силы там и здесь, рождает целые бури в этих мирах. Но, взглядевшись, 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 умно-блаженной 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 отвлеченного смысла и от вещной чувственности автаркия той или иной выражено-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, услышанное, прочтенное, ибо не может же она быть чем-то несвязанным 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 произведения иной, чем смысл его художественной формы, ибо краски, звуки и т. д., не будучи красотой сами по себе и будучи, значит,

по с м ы с л у, 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 взаимоотношение художественной формы и художественного факта («антиномия факта»).

2. Определив диалектическое взаимоотношение форм 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 энергично-подвижной. Тогда—в о з м о ж н о, и для диалектики, следовательно, н е о б х о д и м о,—что среди энергично-подвижных становлений этой инаковости мы найдем художественную форму.

б) Точно также 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 энергично-осмысленно становящимся фактом. Тогда среди этих энергичных осмыслений факта мы найдем и его художественную форму.

в) Из всего вышесказанного легко 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 энергично сдвинуться с места, распространиться, разрисоваться, а чувственному качеству тоже нужно как-то в смысловом отношении измениться, энергично преобразоваться, умно эволюционировать. Поэтому, отграничив художественную форму от факта, мы теперь отграничили ее и от отвлеченного смысла и от чувственного качества, и говорим, что она—энергично 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.

а) Согласно этому, художественная форма единична, т. е. индивидуальна, неделима, хотя с другой стороны и делима, разделяна; другими словами, по факту своему она—одна, единична, и делима по смыслу. То и другое об'единяется в необходимость для художественной формы быть самотождественным различием, или координированной разделятельностью всех своих смысловых моментов.

б) 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. Об'единяется то и другое в самотождественное различие, художественное и различное с своим окружающим фоном.

в) Далее, художественная форма покоится относительно себя и иного, так что является подвижным покоем смысла в отношении и себя и иного.

г) 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 спецификаума 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.

а) 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 энергийно-подвижным в смысле понимания. Это энергийно-подвижной в своем понимании предмет.

б) Точно так же художественная форма есть энергийно-привлекательный смысл, предмет энергийного влечения.

в) Наконец, по-

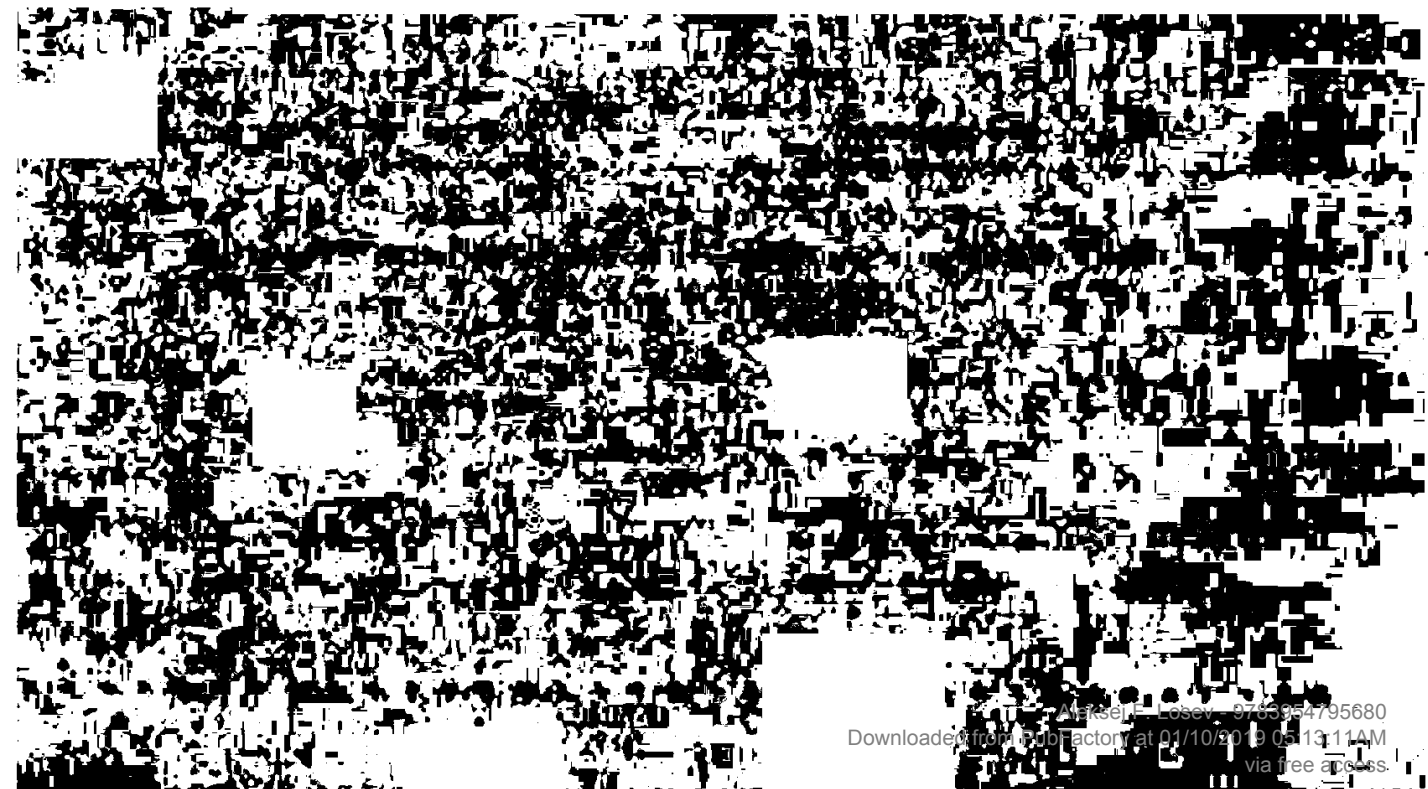
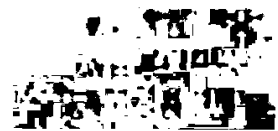
добная же антиномия приводит к необходимости мыслить художественную форму как энергично-чувствуемый предмет. Все это—категории интеллигенции, интеллигентного смысла, категории самоотнесенности, или самопонимания, самосозерцания, самоявленности. Они превращают отвлеченный смысл в самосознающий, самопривлекающийся, 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, энергично-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 не достаточную. 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 энергичной 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 энергичное становление первообразом самой себя. Далее, она, в силу того же самого, есть энергичное 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 адекватации»).

6. В свете достигнутых определений, наконец, делается понятным и то срединное 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. энергично-ставшим в качестве первообраза смыслом, или чувственно данной чистотой смысла. Художественная форма также оказывается теперь не только чувственным качеством, но и первообразом, т. е. энергично ставшей в качестве первообраза чувственностью, или осмысленно-данной чистотой чувственности. Смысл и чувственность как бы переливаются своими энергичными 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 энергично изливается на самого себя, порождая тождество чувственности чистого смысла с смыслом чистой чувственности.

Из всего вышеизложенного мы видим, в чем диалектическая загадка 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, что 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 адекватности смысла и его выражения. Оно — полнота и цельность соотнесения смысла с вне-смысловыми моментами, так что ни один момент смысла не остается не соотнесенным. 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 первообраза, 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 ⁶⁶).

III. Переход к частной эстетике



14. Классификация видов художественной формы: а) виды эстетические

1. Кто следил внимательно за ходом всех предыдущих рассуждений, тот не может не отметить следующего обстоятельства. Во-первых, «антиномия факта», определив 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-м. 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-социологическое 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 м 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-диалектического 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 феноменолого-диалектически, должны вплотную подойти к эмпирическому материалу искусств. То, что конструировалось до сих пор, есть все-таки категориальные условия ничего 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.

б) В двух отношениях наше предыдущее исследование должно получить восполнение. Во-первых, анализ художественной формы, данный в предыдущем, преследовал цели исключительно логической полноты, не взирая на способы эмпирического существования реального произведения искусства. Но как только мы переходим к этой эмпирии, так тотчас же мы сталкиваемся с фактом раздельного и уеди-

ненного 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, то та или иная их комбинация. Воплощаясь в своей отдельности, каждый момент порождает и особый тип искусства или особый его вид, особую художественную форму.

с) 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 художественную 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—чистой 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 обще, 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 искусства, и такие его установки, как деление искусств на символическое, классическое и романтическое, или, напр., вся характеристика классического искусства и пр., останутся навсегда недостижимыми 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, сазироваться 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 художественная 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.

б) 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.

с) 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.

д) Наконец, в-четвертых, мы можем, переходя к четвертому началу тетрактиды, говорить о факте, гипостазированной эйдоса, к эйдосу как телу, и тогда получим, очевидно, телесную, или, говоря более обще, 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-м, в *величину, пространство и время*. Следовательно, то, что мы только что назвали словесной, живописной и музыкальной формой, есть нечто сложное, куда, однако, слагаемым входят соответственно категории величинной, пространственной и временной формы. Что же это за формы и что получается при вычете их из трех основных эйдетических?

а) 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 без-образное, каковое чистая лирика или чистая музыка. Есть — образное. В образности важна именно эта единичность, т.-е. смысловая индивидуальность, хотя она и мыслится здесь в алогическом означивании. 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 означено 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 означенования воплощенного здесь отвлеченного смысла со стороны соответствующей алогической образности мы имели бы указание просто на факт человеческой жизни, без дальнейших деталей.

б) 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, полученное 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.

с) Наконец, тот же метод алогического означенования 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 так же 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.

д) Итак, мы имеем:

а) 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);

б) 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*;
- с) 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) а. Теперь, в свете разработанной категории эйдоса художественной формы, выясняется и сложный характер четвертого начала тетрактиды, или факта, гипостазированной в форме. Именно, в § 2-м (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 отдельно по отдельным диалектическим моментам? Тут мы будем иметь:

- д) 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).

б) 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 локализованность в сфере именно инобытийно-гипостазированной 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 формой.

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. ; алее, 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 в роде знаменитого троянского коня. В чем же разница? Я ее вижу только в том, что архитектура организует чистую материальность, т. е. массу, об'ем и плотность, чистую фактичность и положенность утвержденность. Этого нет в скульптуре. Архитектура дает весовую обработку чистой материальности, *массивно - об'емно - плотно 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, об 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, об'ема и плотности. Архитектура есть искусство чистой массы, чистого об'ема 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 неосмысленный, а только полагающий, реально утверждающий умную стихию чистого смысла. Архитектурная форма, поэтому, есть всегда форма носителя, вместилища 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, *что* именно распростерто, те единичности, которые весовым образом распростерты в пространстве. Если архитектурное произведение есть всегда вместилище, то в скульптуре мы видим уже то, что 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 словое «что» всякого воплощения в сфере тектонизма. — Такова диалектическая структура скульптурной и архитектурной формы⁵⁷).

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 всеми 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, при чем а) архитектурная форма—та, которая гипостазирует чистое полагание и вмещение,—скульптурная—та, которая гипостазирует эйдос и кинетическая—та, которая гипостазирует алогическое становление эйдоса.

15. Классификация видов художественной формы: 1) виды мифические и 2) 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.

а) 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.

б) 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. определенной через инобытие в аспекте отождествления с ним, иначе—как *лично становящаяся внеличная данность*.

в) Наконец, в мифе мы находим третий диалектический момент,—ставшую самосоотнесенность, или чувство. Отсюда рождается лирическая художественная форма. Стало быть:

лирическая художественная форма есть та, в которой конструируется миф с точки зрения ставшей самоотнесенности, или чистого чувства, т. е. как определенной 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. поэтика⁵⁸⁾

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.

б) 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, при чем: 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.

б) 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 получить 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 несколько 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 несколько 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 несколько, 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 вообще⁵⁹).

б) 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 несколько 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 категориям личности⁶⁰).

16. Классификация видов художественной формы: а) модификационно-персонные виды

1. Художественная проблема осуществления мифа не ограничивается сферой эпоса, лирики, драмы и многообразных 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 с 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 не интересно 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, меньше его, так что образ (назовем так данную степень осуществления) гораздо меньше выражает, чем дано в мифе. Осуществление, наоборот, 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 обще. 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 строяемый 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 не возможно. Возвышенное в искусстве отнюдь не есть то, что возвышенно само по себе и есть сам по себе возвышенный предмет. Возвышенно — то, что определенным образом соотносено с своим выражением,—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 воображаемого перед изображенным, превосходство идеи над образом, неместимость 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⁾.

б) 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 создает 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 безобразного. 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 безобразном 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, при чем взаимное противоположение большого и малого — диаметрально. Червяк отвратителен тем, что, представляя собою сплошное чрево и вождение, он дает в своем выражении и осуществлении гораздо больше, — и при том в диаметрально-противополжном 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 стоит 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, при чем в нем может быть и не только эстетическое. Можно художественно выразить предметы научные, этические, религиозные, социальные и т. д. Значит, прекрасное 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 прекрасен⁶⁴).

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 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 иронии 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 уничтожиться 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 категориях 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 мифа⁶⁵).

б) 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 искус-

стве, 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 при том, конечно, сфера выражения интеллигенции. Далее, это—выражение, где выраженное дало много такого, чего вовсе нет в выражаемом, при чем 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 эстетика, есть, несомненно, основная черта в комическом. Комическое в этом смысле принципиально аллегорично, подобно тому как ирония—схематична. В аллегории частное дано очень частно, так, что общее видно только очень обще 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 схеме⁶⁶).

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, обесмысливается, — 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, не-принципиальными. 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 растворяется в идее выражения (хотя и превосхо-

дит 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 падают. 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 безобразно: (и возвышенное) касаются лишь смыслового взаимоотношения общего и частного, идеи и образа, и ничего не говорят 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 наоборот. 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.

с) Наконец, равновесие обеих сфер выражения дает также особую категорию — изящного, которую 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 самождественное равновесие. Если ирония — схематична, а комическое — аллегорично, то изящное — символично; оно несводимо ни на что и не переходит никуда; оно — максимально удачное совпадение идеи выражения с образом выражения⁶⁷).

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, изложенным 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 идее 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 мало говорящим (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 разворачивании 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 ¹²⁾.

б. 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.

б) 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) при чем 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 уничтожалась адекватное выражение в фактически дан-

ном выражении, чтобы тем самым себя проявить в схематической форме. Так в безобразном 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 безобразном, 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 должную 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 с 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 не редко 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 интеллигенции 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 безобразным. Конечно, и тут непререкаемое сходство, данное яснее всего в том, что то и другое ставит ударение на образе. Безобразное 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 при том самые отвратительные и безобразные 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 безобразен, 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 безобразного, 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 безобразном, 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 настроением, неудачей, дисгармонией, низменным, безобразным. 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 несовместимость идеи в образе и ее большую 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 большая идея и нужно, чтобы мы тут одновременно и переживали 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 с своим осуществлением; осуществление их плохо, недостаточно, забывает своей неоправданной притязательностью саму сущность. И вот, юмор обезвреживает это положение вещей. Ясно, что природа наивного и юмористического обезвреживания совершенно разная природа⁷⁴).

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, бесспорны⁷⁵).

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, моди-

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

а) 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.

б) 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.

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

- а) задание «идея \supset образа» может быть разрешено средствами идеи;
- б) задание «идея \supset образа» может быть разрешено средствами образа;
- с) задание «идея \subset образа» может быть разрешено средствами идеи;
- д) задание «идея \subset 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 так же идейно и идеально.

- III. Идея как *эйдос* \supset образа в *идее* (и образе) = *схема*.
 Идея как *эйдос* \subset образа в *образе* (и в *идее*) = *аллегория*.
 Идея как *эйдос* \oslash образу в *идее* и *образе* = *символ*.
- IV. а) Идея как *выражение* \supset образа в *идее* = *наивное*.
 Идея как *выражение* \supset образа в *образе* = *ирония*.
 б) Идея как *выражение* \oslash образу в *идее* и *образе* = *изящное*.
 с) Идея как *выражение* \subset образа в *идее* = *комическое*.
 Идея как *выражение* \subset образа в *образе* = *напыщенное*.
- V. а) Идея как *миф и личность* \supset образа в *идее* = *возвышенное*.
 Идея как *миф и личность* \supset образа в *образе* = *трагическое*.
 б) Идея как *миф и личность* \oslash образу в *идее* и *образе* = *прекрасное и красивое*.
 с) Идея как *миф и личность* \subset образа в *идее* = *юмор*.
 Идея как *миф и личность* \subset образа в *образе* = *безобразное*.

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

а) Эйдетическая модификация (схема—аллегория—символ), конечно, не имеет специально персонного характера, 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 \supset 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 \supset 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 отдельного терминологического закрепления. То же касается и аллегии, которая не разделена мною на эйдетически-синтезированную и образно-синтезированную.

б) 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 притти 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 безобразное будет безобразным 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 = пре-

красное и красивое“ повело у нас к отдельной 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 фактом, 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, в виду 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, тригическом 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: е) стилевые и ф) 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 соотношении 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 соотношенность с 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 инобы-

тием, 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.

б) 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 б) обще-социальные 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 и м е н е м. 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 адекватности, но и н о э м у слова, которая производит вариацию в структуре словесной идеи и делает ее не только вообще идеей, но и о с о б о й идеей, особым по-

ниманием, 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 эйдотически-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 подлинное энергичное имя. Но это и есть стиль, стилевая структура формы. Таким образом, стиль — диалектически необходим, и в нем — последняя реальность художественного лика.

б) 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.

с) Реальный анализ стиля должен заключаться в подыскании наиболее характерных признаков в стиле. 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 стати-

стических 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 «грубых» 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 твлеченного 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 соотношениях *внутри* самих себя. Выражение говорит об их соотношении *с окружающей их фонов.* Но эта соотнесенность сама есть некая индивидуальная качественность. Каковы же эти соотношения? Ясно, что эта соотнесенность будет разной в зависимости от того, что именно соотносится. Но «то, что», предмет выражения есть эйдос. Значит, что из эйдоса есть в выражении, то 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 с своим иным, словесный смысл, очевидно, будет соотноситься с другими смыслами. Его вырженность 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 различия, данная как единичность и рассмотренная в ее соотношении с другой такой же единичностью, но уже в сфере инобытия 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). Также 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 на лицо 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.

б) 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 выражением этого выражения будет уже новая структура выражения как такового. 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 эстетики⁷⁷).

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 и н т е л л и г е н т н ы м содержанием и превращается в мифическую личность б) 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 во вне 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 в тетрактиды, начиная от сверх-смыслового корня и кончая этим самым символическим ликом, как таковым. Тогда получают 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.

б) 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 парадегматическому 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 имеет 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 него самого, о структуре и композиции внутри него, 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-временную» 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 который получает 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, ели 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 сверх-смысловая 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.

1. Эйдетические формы.

A. Чисто-эйдетические:

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

B. Чисто-алогические:

1. Словесно-образная,
2. Чисто-пространственная (симметрическая),
3. Чисто-временная (ритмическая).

C. Алогическо-эйдетические (полные):

1. Словесная,
2. Живописная,
3. Музыкальная.

D. Гипостазировано-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.

- В. Персонно-эйдетические: ⁷⁸⁾
 - 1. Декламационная,
 - 2. Кинематографическая,
 - 3. Музыкально-исполнительская.
- С. ⁷⁹⁾. Персонно-гипостазированные:
 - 1. Театрально-постановочная,
 - 2. Актерско-исполнительская,
 - 3. Хореографическая.
- IV. Символические (выразительные) формы.
 - А. Чистые символические:
 - 1. Схематическая,
 - 2. Аллегорическая,
 - 3. Символическая (в узком смысле).
 - В. Символически-эйдетические:
 - 1. Символически-полно-эйдетические (стилевые) ⁸⁰⁾,
 - 2. Символически - алогично - эйдетические (композиционные).
 - С. Символически-персонные (модификационно-персон.) ⁸¹⁾:
 - а) Символически-персонные чистые, т. е.
 - 1. Наивное,
 - 2. Ирония,
 - 3. Комическое,
 - 4. Напыщенное,
 - 5. Изящное.
 - б) Символически-мифически-персонные, т. е.
 - 1. Возвышенное,
 - 2. Трагическое,
 - 3. Юмор,
 - 4. Безобразное,
 - 5. Прекрасное (красивое).

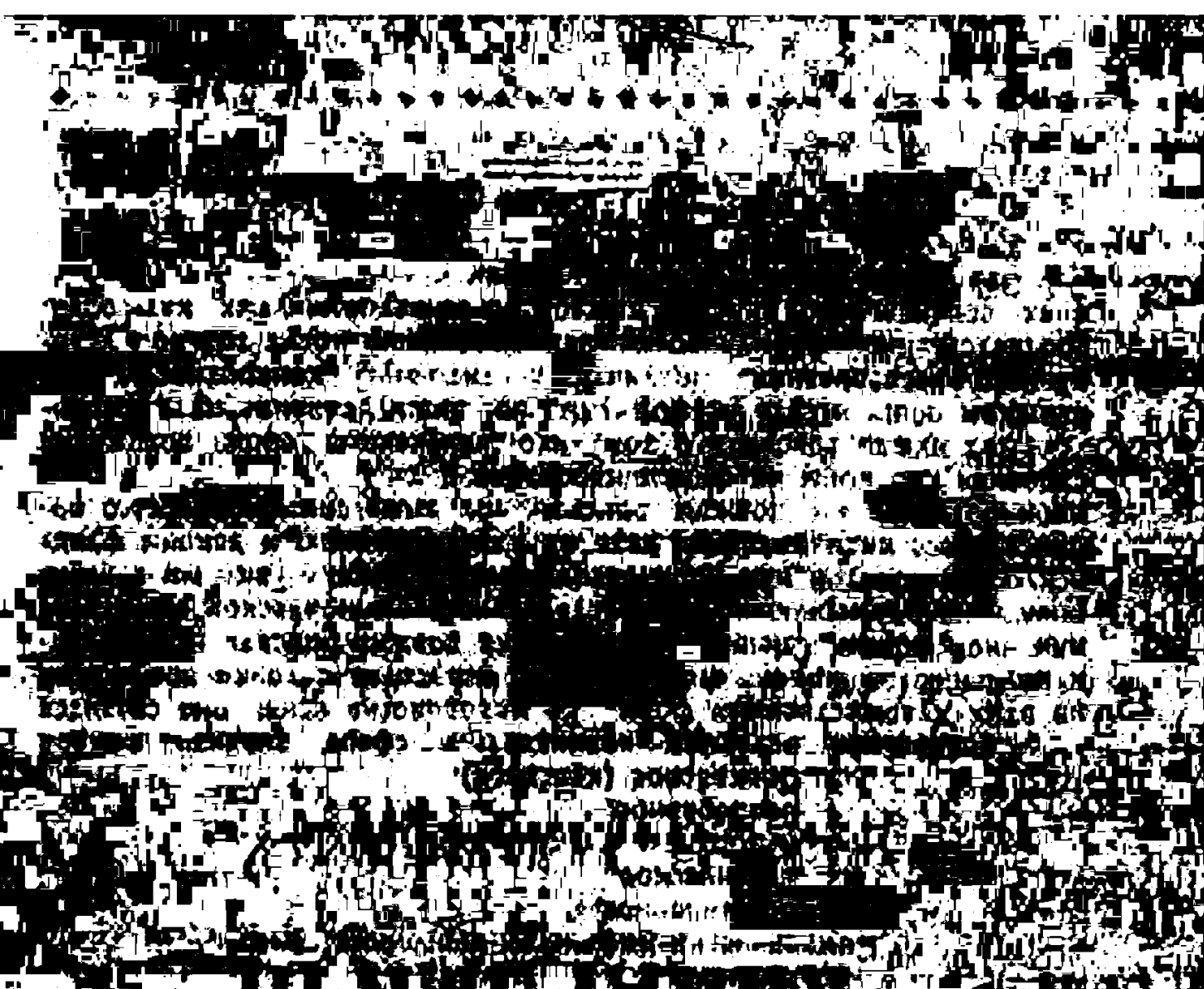
Специальная эстетика возникает в сфере анализа каждой из этих художественных форм. Ее методология ясна: она сводится к изучению эмпирического материала искусства с точки зрения той или иной формы. Специальная эстетика должна описать и формулировать закономерности, господствующие в эмпирическом материале 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



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. 266c—266 b, 273 de, R. P. 511a—c, 531 b—536c, Soph. 253 d, Phileb. 17a (изложение этих текстов—в книге А. Ф. Лосева „Античный Космос и современная наука“. М. 1927, 42—46, при чем 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 испортил 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 нео-платонизму 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 поня-

тий, 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 Платона 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 на ряду 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“ (при условии, конечно, исключения „суб’ективного идеализма“,— с. о., 106), все же она не „объясняет познание“, но „уракумеваает 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 суб’ективная 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 отдельных 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.

1) В приложении феноменологического метода специально к эстетике много говорилось на 2-м Конгрессе по Эстетике и Общему Искусствоведению в Берлине в 1924 году, где доклад М. 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 М. Дессуара, одергивается зазнававшаяся 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 аристотелевское отрицание этого понятия и сведение всякого единства на несубстанциальную предикацию (ср. Arist. Metaph. X 2). В моем исследовании „Античный Космос“ я дал комментарии на это понятие на основании античных материалов и соответствующие переводы (стр. 52—59, 276—290). Анти-диалектическую обработку этого старого платонического понятия находим у Канта в его учении об единстве трансцендентальной 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 первоначальной апперцепцией“ („Кр. ч. раз.“, Тр. 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 „действий“ 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 целостности в виде потенций („Darstellung meines Systems der Philosophie“ S. W. I 4), не говоря уже о последующих сочинениях в роде „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 нео-кантианстве, 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. g. Euk. Berl. 1922³, 31—38*); в дальнейшем же он, если и говорит о „происхождении“, то лишь в смысле суждения происхождения (79—92), при чем Платоновское Анипотетон он толкует, кажется, только этически (87—88), а разделение *Einheit* и *Eins* (66) нисколько не мешает ему соединять „суждение происхождения“ с формальной логикой. Гораздо яснее и правильнее рассуждает Р. Наторп в своих блестящих *„Die logische Grundlag. d. exakt. Wissensch. Lpz. u. Berl. 1923³“*: „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 и происхождении („тогда суждение вообще должно было бы быть уже предуготовлено в основании“), но—о „*Konstituens des Urteils*“; это—„суждение суждения“ и потому само по себе уже не суждение (28). Оно—центр, к которому тяготеет все логическое. 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*“ (28), он теперь говорит о нем как об единстве логического и алогического и тем, кажется, впервые в наше время воскрешает это понятие в его подлинном нео-платоническом смысле. Это—„*das letzte Sinngebende*“ (*Die deutsche Philos. d. Gegenw. in Selbstdarst., herausgegeben 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*“ (161); и т. д. Ср. также — *Platos Ideenlehre, Lpz. 1921², 465—466, 471—473.*

„Гипотетизм“ нео-кантианства мешает ему представлять себе первоединое как законченную диалектическую структуру; оно в нем видит лишь „*Ursprung*“. На самом же деле оно есть и „*Ursprung*“, но оно же есть свой собственный эйдос в смысле „*Gesicht*“, 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 нео-платонизме. — „*Античн. Косм.*“, стр. 281—282).

3) Это выведение второго начала, даваемое нами более подробно в § 2-м, 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 противопоставляю в Я делимому Я—делимое Не-я“ („*Основа общего наукоучения*“, П. 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), притти 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“ есть, очевидно, определенность чисто умная, где „качество“ и „бытие“ неразличны друг от друга. Но тогда эту категорию надо сопоставлять с Плотинным „эйдосом“ (а не с „вещью“, „природой“), с Фихтевым „основанием“ „отношения“ и „различия“ (Наукоуч. 1794 г., § 3), которое, в дальнейшей диалектике, через развитие взаимоотношения Я и Не-я, в нем совершающегося (синтезы А и В), расцветает в субстанцию (синтез D) и независимую деятельность (синтез E). „Dasein“ Гегеля надо по-гречески переводить не *πρᾶγμα*, но *ὀψίασις*, пользуясь языком Плотина; на языке Фихте это—„субстанция“. На языке же Когена это—„Qualität“, 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. Logik³, 120, ср. P. Natogr. 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“ и принципиально связано с ощущением (с. о., 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. Natogr. Selbstl., 170—171.

4) О понятии „инного“—„Античный 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 Логiku Когена, где самая идея толкуется как Hypothesis, 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 нео-кантианства заключалось именно в том, чтобы одновременно остаться „идеализмом“ и „Begriffsphilosophie“, но в то же время исключить понятие устойчивой и совершенно данной в себе интуитивной и вечной идеи и пойти в беско-

нечность 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 ново-европейская вера в бесконечный прогресс и которую на свой манер воспевают математический анализ, построенный как раз на понятии „бесконечно-малого“ (и преодоленный Кантором в его учении о „множествах“ и различении „актуальной“ и „потенциальной“ бесконечности). От'единено-гипостазированное „становление“ в системах абстрактного идеализма и метафизики получает свое подлинное место на лоне общей идеи в системах классической диалектики (нео-платонизм, 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 «гипотезиса» в новых взглядах Наторпа на Платона, где он теперь—только „Abgrenzung“, „Heraushebung... eines einzelnen Strahls aus der unendlichen Fülle des Lichts“ (Plat. Ideenl., 1921², 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 диалектической. 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 ином. 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*. 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 С, 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 диффе-

ренциального и интегрального исчисления также основаны на этом понятии внутри-логического становления (напр., понятие „бесконечно-малого“ или „непрерывности“). Что это становление совершенно отлично от вне-логического, 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 мезонизации уже не числа, но самого времени и временного, 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“ (с. о., 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“ 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 трансцендентальной 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 неограничен 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 трансцендентальный 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—стр. 320—321, четвертой—329—331). Коген также связывает „диалектику“ с „Dialektik“, которую Платон понимает математически и, следовательно, для Когена аналитически-дифференциально (Logik, 21). Таков же и функционализм Э. Кассира („Познание и действительность“, пер. Б. Столнера и П. Юшкевича. СПб. 1912, 34—41). Весь трансцендентальный 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, в виду 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 Платона 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.), при чем 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 абсо-

лутном 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“ немислимо 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“, 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“ (§ 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“ (§ 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 несколько не исключает других систем категорий. Обоснование этой системы—в „Античн. Косм.“, примеч. 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 таковая, 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 unserm Wissen»), 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 (с. о., 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, 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 узко диалектически, 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“,—с. о., 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 оста-

ется, как известно, и у нео-кантианцев, хотя и опять без диалектического вывода.

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 „ἀρετὴ πάντα“, об „Erst-und-letzte“, о „Mitte-Darin“ „Woher-Wohin“, 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 Erkenntnisproblem. Götting. 1908 и доклад, прочитанный в 1911 году 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 об 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 по-

нимает Фихте, думая, что Не-Я есть „Korrelat zu Ding und Sache“, и что только у него, у Когена, оно есть „Ursprungsbegriff des Ich“, 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, herausgegeben 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 „трансцендентная“ теория воли (куда он помещает Канта, Шопенгауера 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* едва ли можно найти у Вундта чтонибудь 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 distinction 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, неосознанно 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*“ (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, несводимая 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 об'единения 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, соотносённый, однако, с меоном, в результате чего эйдос оказывается смысловой энергией (в „Античн. Косм.“ я доказал, что аристотеле-нео-платоническое 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 (*Coher*, 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 подражением 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 трансцендентального 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 пронизательность 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 до-кантовского понятия чувства у А. Baucmler, *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 кантовской 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 теорий, предложенной у О. Külpe, *Vorles. üb. Psychol., herausgb. v. K. Bühler. Lpz. 1922², 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 а. чувство есть в основе отдельное ощущение или б. ощущение при помощи органов чувств), и 2) интеллектуалистическими (когда а. чувство есть представление или б. 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. а. периферические и б. субкортикальные. или 2) психологические, т.-е. а. выходящие из учения о представлении и б. из учения о состояниях „я“, или, наконец, 3) психофизические, т.-е. а. „анатомически локализирующие“ и б. „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, что такое чувство само по себе. Если вы не знаете, что 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, что 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. 1922², 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 обращаю здесь внимание еще на две системы, которые могут иметь некоторое значение.

Первая, это—античное разделение на мыслительную сферу, аффективно-волевую („раздражительную“, — *θυμοειδές*), и „вождедельную“, 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 с.л.), которая потом вступает в диалектическую связь с материей, образуя „душу“. Главнейшие тексты об уме—R. P. 438d, 439d, 580d, 581b; *Tim.* 69e, 70 с.л., 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*,—R. P. 375b, 439e, 440d, 441a, 581ab *Tim.* 70a, *Phaedr.* 246b, 253d с.л. 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*,—R. P. 580d, 436a, 439d, *Tim.* 69d, 70d, *Phaedr.* 253e с.л. 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. Kt. 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. Brentano. 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 Brentano об этом, 266—298, в большинстве пунктов совершенно неопровержимо), все же они относятся к одной сфере (именно конструируют 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 во внутрь и не растекается вовне). Разумеется, интенционализм сам по себе отнюдь не исключает других разделений, и жаль, что Brentano 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 эвгемеристическое, 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 *Plot. Phileb.*, можно сказать, что эти три „причины“, в Шеллин-

говом истолковании, совпадают в своем единстве с нашей категорией „эйдоса“. Первый момент есть отвлеченная заданность, аналогичная понятию *ἔνυ* 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* 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 именуется 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 понимании. Наконец, 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 равносильен 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 эвгемеристическое 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“. 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“ (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“ 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“ (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“ 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 многом 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 не мыслим, 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 „суб'екта“ и „об'екта“, „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—12¹. 1820—24². 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 Шопенгауер 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 Шопенгауере), в то время как то, что он называет символом (§ 50 I-го тома, где символ есть „незаконный вид аллегории“, в котором „знак и означаемое связаны друг с другом совершенно условно, в силу положитель-

ного, 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 уберется 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 др.) с весьма важным различием 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 различие „mundus sensibilis“ и „mundus intelligibilis“ (с. о. I 19) и возникает „eine neue geistige Articulation“, ничего не имеющая общего с каким-нибудь субъективным произволом (20). Кант, по Кассиреру, говорил лишь об абстрактных формах, а символическая форма предполагает „mundus estyus“, 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. Mythologie.* 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, нео-платоническое 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 подчеркивалось 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 Лейбницом, она во многом выигрывает и в полноте характеристики и, в особенности, в диалектической конструктивности. В. С. Серебряников 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 (Шопенгауер), то на атом, или монаду (Герbart 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 (Dass) и бытия как субъекта, „я“ (61—75), что, 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 $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ —*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 вечное 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 смысловом отношении. Они осмысленно организуют эйдос, конституируют его. Потенция есть как бы только голая заданность, отвлеченная мыслимость, чистая возможность. Это—как раз то, что нео-кантианцы называют такими словами. Это—„метод“, „закон“, „принцип“, „проблема“. „Идея“ Когена, в качестве чистой „гипотезис“, есть не эйдос Платона и Аристотеля, а именно $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$, 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 нео-платонизме и, в частности, у Прокла. Нео-платонизм (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 (*δυνάμεις ὅν* и *ἐνέργειαι ὅν* 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 сруктурности 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, Phil. 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 миро-

воззрения, которое живет как апофатикой, так и символической и объединяет их, при всей их раздельности, в одной неделимой и самоидентифицирующейся 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); В. Гумбольдт (О различии 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, развившего 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 не возможно“ (3), „это природа, дух, жизнь, все бытие, но сознание 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 психологических привнесений, и утверждающий, что „слово есть самая вещь“ (Мысль и язык, Харьк. 1913, 144), что „язык есть средство не выразить 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 А. 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“ (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 действительна, 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, дан-

ная, 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 при том 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 действительной 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., § 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. П. Айхенвальда. М. 1900, 217). У Шеллинга это выведено диалектически: „Das unmittelbare 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“ (Phil. d. K., § 62). Отсюда у него—понятие гения (§ 63). По Гегелю, „классическое (о понятии „классицизма“ у Гегеля см. примеч. 61; оно по преимуществу связано с человеком) искусство было соответственным понятию изображение идеала, 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 примеч. 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 мето-

дом. 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: а) 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 цвет, золото, молния ночью, звезды, отдельный музыкальный тон, несмотря на свою простоту); б) 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*; в) понятие симметрии не приложимо 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; д) 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. *Здесьняя красота подобна тамошней*. И как же это возможно там и здесь? 2) Это возможно только благодаря участию в эйдосе (μετοχῆ

εἶδος). „Все безобразное, природа которого заключается в принятии смысла и эйдоса (вида), не участвуя в смысле и эйдосе, безобразно и [пребывает] вне божественного смысла, а именно оно просто безобразно. [Но] безобразно 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 материя] 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]“. б) „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.

1 б.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] противоположную, 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 а) эйдос есть сам свет, хотя и не телесный; б) огонь, по аналогии с эйдосом, мыслится как нечто освещающее, т. е. осмысливающее физическую материю; в) 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 непричастный искусству, другой же—преодоленный искусством и превращенный в статую какого-нибудь бога, Хариты или Музы, или даже человека, но не всякого, а такого, который, 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. б) Явно, что красота зависит „от эйдоса, который вложило искусство“. в) „Однако, этого эйдоса не имела материя, но он был в замыслившем [его] еще до появления в камне. Был же он в художнике (ἐν τῷ ἀριστοτέλει) не постольку, поскольку у него были глаза и руки, но потому что художник причастен был искусству“. 2) Эйдос красоты несравненно превосходит все отдельные вещи, 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. б) 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. в) „Если искусство творит то, что оно [есть само по себе] и чем обладает,—а прекрасное оно творит соответственно смыслу того, что [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. б) 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, с) 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 Платона 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 означивание, т. е. имеющих в себе выразительно-символическую природу. Из своего неопубликованного терминологического исследования по этому вопросу я привел главные выводы в „Античн. Косм.“, 501-516, ср. и указатели мест с этими терминами из Платона и Платина—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 примеч. 32 мы увидим, как феноменолого-диалектическое учение об эстетической идее, или форме, есть единственно всеохватывающее учение, подчиняющее в себе и все прочие, в той или иной их модификации, и как односторонности 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 примеч. 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 взаимудовлетворенном 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 quae talis est pulchritudo“, ср. E. Bergmann, Die Begründ. d. deutsch. Aesth. 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-ая гл. Введения), а трансцендентальный принцип силы суждения есть принцип цели, при чем 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-ая). Шеллинг прямо говорит о тождестве идеального и реального в вечной природе (Phil. d. Kunst, § 8) и в искусстве (§ 14,22 и др.). Конечно, не иначе и Гегель (Энциклоп., §§ 556-563, ср. примеч. 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 суб'екта и об'екта), есть та ее сторона, где она дана непосредственно как об'ект, освещенный светом суб'ект-об'ектного тождества, т. е. оно опять-таки то или иное тождество смыслового (по Гегелю,—Wesen, и в дальнейшем—„суб'ективный дух“) и вне-смыслового (по Гегелю,—„бытие“, и в дальнейшем—„об'ективный дух“). У Фишера прекрасное—также тождество „Idee“ и „Schein“ (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“, представляющей как бы внешнюю, являющуюся сторону „чистого чувства“ (ср. выше, примеч. 19), Кону говорить также о „выражении“ и об единстве его с оформлением (П. Кон. Общая эстетика, пер. Н. В. Самсонова. 1921, 2 и 3 главы), а Христиансену анализировать степени вхождения чувственных дат в художественную форму, превращающих последнюю в не-чувственное созерцание (Б. Христиансен. Философия искусства. СПб. пер. под ред. Е. В. Аничкова. 1911, ч. 2). 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 отно-

шении (хотя это тождество предполагает и столь же абсолютное различие обеих сфер). И не только абсолютно-смысловое и случайно-вне-смысловое даны тут как самождественное 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 взаимно-проникнутое. Лик художественной формы сняет 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 энергичное 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 всем 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 видения, 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 властвующих идеи—разум и вождение“, „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 самостоя-

тельном 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 выражаемого 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 „идей“ участвует два принципа: 1) принцип предмета видения и 2) принцип самого видения. Идея есть то среднее, что объединяет предмет и видение, видимое и видящее, давая одному способность быть видимым и другому—способность видеть. В зависимости от того, что видно, и от того, как 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,—и ли мира фактов, вещей, и ли—мира смыслов и сущностей. В зависимости от этого понятие идеи получает каждый раз совершенно своеобразную характеристику. 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 разных возможности: можно выбрать мир отвлеченных смыслов, отрицая принципиальное значение мира явлений, об'являя его, напр., иллюзией или случайностью и можно выбрать мир явлений и вещей, отрицая принципиальное значение мира сущностей и об'являя 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, при чем явление есть проявление сущности. Это — позиция платонизма разнообразных оттенков,—Платона, Плотина, Прокла, Фихте, Шеллинга, Гегеля. Сущность является; значит она различима и расчленима. 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 отдельного“. 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 антиномии. Это учение лучше называть не диалектическим, а феноменологическим, — термин, утвержденный за подобными исследованиями творцом современной феноменологии, — Гуссерлем.

II. Второй тип, — трансцендентальный. Его исходная позиция: сущность есть, и явление есть, но явление не есть проявление сущности, и идея не зрима, не осуществляется ни в бытии, ни в сознании. Это — точка зрения всего кантианства, в более смутной форме — у Канта, связавшего трансцендентальный 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 „суб'екта“. 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“, при чем 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. Нео-кантианцы 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 понятии выражения, и что абсолютно не верно в смысле метода конструирования понятий, поскольку интеллектуальную интуицию и диалектику платонизма они заменяют чистым „гипотетическим“ трансцендентализмом, 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, лейбнизианство 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, при чем 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 „здоровый смысл“, а Шефстберн — как „правду“, то это, несомненно, черта рационализма в эстетике. Рационалистичны искания эстетических идей — у Фехнера в его принципах порога, градации, единства во 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 трансцендентально конструировать 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 диссо-

нанса 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 анти-натуралистическое понятие энергии направлять против Платона. Мы видим, как эти оба непротиворечащие друг другу понятия—идеи и энергии—совмещаются и синтезируются в нео-платонизме, 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 нео-кантианство. Если считать приведенное выше

учение Когена об идее чистым трансцендентализмом, то, конечно, трансцендентальный реализм Рилье есть смесь второго типа с четвертым, поскольку в нем остается еще дуализм Канта, равно как и трансцендентальный 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 анти-натурализма. 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, трансцендентальный метод у Канта обосновывает его протестантские тенденции, у Когена—его иудаизм, у большинства нео-кантианцев—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 трансцендентальные „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 Шопенгауера: 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 Шопенгауера, 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 сущности целого“; 3) множество не должно преодолевать единства, чтобы не нарушить порядка сущности 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 299 b — 300 e, Theaet. 203 c слл. Parm. 157 b-e, Soph. 253 de, Procl. о трех видах цельности — inst. theol. 66-69, 73-74, Arist. Metaph. 1034 b 20—1035 b 3 (ср. V 26, 1023 b 26—1024 a 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 Платона, 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, нарастающей 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 Шопенгауер, суждения которых по этому вопросу настолько общезвестны, что излагать их тут не встречается надобности.

Сюда же относится и все немецкое учение об „идеале“, которого, по-моему, не оставил без рассмотрения ни один эстетик в Германии первой половины 19-го века. Но если Шиллер и Шопенгауер 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 беспокойной 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 Beisichseyn“. 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 целостности (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. Князь Я — 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), что 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, 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) кафедрис, 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 шекотание 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 С,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, вырастивает 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 всеобщества в недрах четкого и абсолютно-твердого резкого оформления. Эту мысль глубоко переживал и Шопенгауер, 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. п. 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 самоотждество индивидуально-неподвижного и алогически-становящегося. Таковы статьи Г. Кантора, переведенные в „Нов. идеях в филос.“, № 6. СПб. 1914. Подробное изложение—у П. 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. п. 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, художественной форме можно найти довольно большой материал в книге С. О. Грузенберга „Гений и творчество“. Лигр. 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) С. О. Грузенберг, с. о., 145—155.—Вся стихия сознательного в искусстве очень хорошо выражается обще-языковым термином „идея“, как раз связанным с видением 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“ (Phil. d. K., § 25), и если „в Абсолюте все особые вещи только тем истинно раз'единены 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 (Jneinsbildungen) 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—общезвестно (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. Heuse. Lpz. 1829, 48). Зольгер утверждает, что область красоты—там, где об'единяются эти две стороны, и наибольшее их об'единение там, где „пункт высшего самознания“ и что „единство познания мы называем идеей“ (52). „Это

высшее самосознание, которое есть совершенно одно с познанием материи, называем мы возрением (*Auschaung*), 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. А. Вауенлер *cit. op.*, 141—166) прекрасно формулировал Кант в своем бессмертном учении о гении (*Кр. силы сужд.*, §§ 46—50). Не мало прекрасных мест об этом же можно найти у Шопенгауера („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“ Шопенгауера, таким образом, „освобожденный от воли интеллект, *mania sine delirio*“ (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—трансцендентально, 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 исключаящие 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 кантовские 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“ (с. о., 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“ (с. о., 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, *Phil. d. K.*, § 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 кото-

рых существенно легчайшее выполнение задуманного, 356—360), то, что, 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 наполненной 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 Phil. d. K., § 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. примеч. 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—А. Bauemler, Kants Kritik. der Urteilskraft Halle. 1923, 108—122, 264, 274 и др.) указал на трансцендентальную 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 транс-

цедентально 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 незаинтересованном 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 „трансцендентальной 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 примеч. 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“ (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 неразличности, 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 эти 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 приспособливается 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 формой мысли; и субъективность религии, которая очистилась до субъективности мышления. Ибо мышление, с одной стороны, есть внутреннейшая, собственнейшая субъективность, или истинная мысль, идея, одновременно же — вещьнейшая и объективнейшая общность, которая впервые в мышлении может быть схвачена в форме себя самой“ (Asth. 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“ (Phil. d. K., § 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, делающая 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 Шеллинг 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 Энциклон., § 216 „идея в ее непосредственном существовании есть жизнь“), знание (которое, стало быть, никак не есть один из моментов жизни, но нечто стоящее на

ряд с нею, или, как говорит Гегель там же в § 223 „идея различается от самой себя и вначале преднаходит себя как внешний мир“, каковая противоположность, уничтожаясь, создает знание, § 224 — 225), при чем 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 — изнутри 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 всё 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 Phil. d. K. 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 М. Joachimi, „Die Weltanschauung der deutschen Romantik“. Iena 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 двусторонне. 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 художнической иронией“. „Это есть настроение, при помощи которого мы замечаем, что действительность есть распад идеи, но в себе и для себя ничтожна (nichtig) и впервые снова становится истинной, 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 взглядывания 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, при чем термины берутся тут в одном и том же смысле и, отношении и абсолютно одновременно. Такова жизнь. И такова диалектика. Фихте, Шеллинг, Гегель, Шопенгауер, 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 суб'ект-об'ектности 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“ — Н. 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 суб'ект-об'ектное 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 Н. Horwicz, *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 А. 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 как способность „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 Н. 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 уравнивать смысловое и чувственное — недурной сравнительный анализ у G. Simmel, *Kant und Goethe.* Lpz. (год не ука.). 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 несколько 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, не взирая 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 годы 18 века 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 „трансцендентальных иллюзий“, равно также 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 трансцендентальной 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 недетализированный 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 соотносительности (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 была почти исключительно поэзия и искусство. В этом смысле необходимо отметить два момента к началу 90-х годов (т.-е. во 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 г. 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 тобой 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 задуманных 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 года. Тут же пишется статья „Об основе наслаждения трагическими предметами“, в а феврале того же года — „О трагическом искусстве“. Если в известных „Художниках“, равно как и в этих двух трактатах, искусство — и не же морали, то в трактатах „О грации и достоинстве“ (1793, февраль) и „О возвышенном“, „О патетическом“ (1794, март, апрель) искусство трактуется на ряду с моралью, а трактаты 1795 — 1796 г., 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 с 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. А. Lewkowitz, Hegels Ästhetik in Verhältniss zu Schiller. Lpz. 1910, 74 — 76). Тут едва ли прав К. Vorländer, Die Philos. unserer Klassiker. 1923, сводящий Шиллера почти целиком к Канту. Но все-таки позиция его в основе — чисто кантовская: 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“.

б) Второе крупнейшее явление в немецкой мысли, которое необходимо отметить к началу 90-х годов, это — творчество и философия Гете. Если не говорить об общеизвестном „Фаусте“, начало которого относится к 1773—1774 годам, 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 „Прометей“, который тоже относится к 1773—1774 г. 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, антиномия и синтетика жизни, любви и смерти в „Прометее“. Прочитаем (II 276—277, пер. М. Михайлова):

Прометей. Ты сердцем чувствуешь,
 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 существовании потрясенной,
 И чувствуешь все, что в тебя вливалось
 И радость, и страданье,
 И сердце, полно бурей
 Слезам облегчиться хочет,
 И пыл свой умножает,
 И все в тебе звучит, и все трепещет,
 И чувства томятся,
 И кажется тебе—всходишь 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 Гете 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 Гете 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. Гете испытывает влияние Гердера, которому его философия чувства заменила картезианское „*cogito*“ и который в значительной мере был представителем довольно наивного эмпиризма, не без примеси руссоистских психологизмов и некоторых идеалистических тенденций. В начале 70-х годов Гете 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 году относится также и первое знакомство Гете со Спинозой. 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*“. Мысли о гармонии вселенной (весьма существенные для будущей диалектики) содержатся в „*Dramatische Form*“ и „*Nach Falconnet und über Falconnet*“ (1776). Отрывок 1782 года „*Die Natur*“ 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 ушиться собою. Она выращивает все новых потребителей, в ненасытном стремлении самоотдания“. „Она—все. Она сама себя награждает и сама себя карает, сама себя радуется 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 незакончена. 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 Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение. Петерб. 1920, 80).

Мы видим, что Гете, таким образом, к началу 80-х годов, как в значительной мере еще и в 70-ые 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 неуставно растет. К 1783—1786 года относится его более близкое зна-

комство со Спинозой, 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 Гете с Кантом относится к 1789 году. В 1817 году 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 рас-судок, и трудность оставалась неустранимой“. Совершенно иначе пережил Гете „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 отдельные 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 не доставало, 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 об'являлись 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). Гете 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*, где Гете утверждает необходимость для интеллектуальной области „созерцания вечно творящей природы“ (Лихтенштадт, 483).

Делая общее заключение о философии Гете, 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. Гете далеко было до диалектики, но все это — та ночь, на которой не замедлила появиться и настоящая диалектика. Вырожденчество просветительского „эмпиризма“ и „рационализма“, узкое и зашибленное, убогое мировосприятие 18-го века, духовное растрепанье 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 Гете и — празднует свою победу в романтизме 90-х годов и начала 19-го века.

3. Романтическое мироощущение отличается от эпохи бури и натиска преклонением перед разумом. Ни эстетическое кантианство Шиллера, ни спинозистский платонизм Гете не имел 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 трансцендентализма 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 Н. Ногwitz в цитированной мною выше книге. Лучшее 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 Гете-Шиллеровская антиномия, 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 с 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 отвлечен-

ностей. 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 Бекона, 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 с 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 трансценденталист (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 суб'ективизма, 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“ ни мало не пострадало бы, если бы свое Я он заменил бы просто Единым или Сущим. Но романтизм в значительной мере окрашен этим суб'ективизмом; и еще большой вопрос, что осталось бы от романтизма, если бы в нем с самого же начала был исключен всякий индивидуализм и суб'ективизм. 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 общезвестное 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*. 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, формулированная (при вероучении о Я) с достаточной строгостью и определенностью: 1) „Я = Я“, „Я есмь“, „Я полагает себя“ (Tathandlung); 2) „Я полагает Не-Я“ (при чем Не-Я не есть „вещь себе“, а только соотносительная категория, в роде платонического меона); 3) (через посредство: „Я полагает Не-Я в Я“) „Я противопоставляет 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 поэтому 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 мирозерцания.

И вот, первый недостаток восполнили первые представители романтической поэзии, — Тик, Ваккенродер (1773—1798) и Новалис (1772—1801). Вторую задачу разрешил Шеллинг своими натур-философскими трактатами 1797—1799 годов. Третий недостаток был восполнен Шлейермахером в его „Речах о религии“ (1799) и „Монологам“ (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 диалектикой 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. Крайнюю поэтическую деятельность Новалиса делят

на три периода: время „Blüthenstaubfragmente“ (1797—1798, Athenäum I), время второго собрания фрагментов (1798—1799, Ath. I 2) и время „Г. ф. Офтердингена (1799—1801)“.

а) Здесь мы находим, прежде всего, обоснование искусства, как деятельности духа, понимаемой в смысле творческой, трансцендентальной 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 трансцендентален». «До сих пор поэзия действовала динамически, будущая же трансцендентальная 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 трансцендентальной самостью (seines transzedentalen Selbst zu bemächtigen), быть в конце концов Я своего (собственного) Я». «Все произвольное должно превратиться в произвольное». «Поэзия есть великое искусство конструкции трансцендентального здоровья. Поэт есть, следовательно, трансцендентальный врач». «Трансцендентальная поэзия есть смесь философии и поэзии». Трансцендентальная поэзия «в основе своей охватывает все трансцендентальные функции и фактически содержит в себе вообще трансцендентальное». «Трансцендентальный поэт есть вообще трансцендентальный человек». Обработать все продукты трансцендентальной поэзии значит разработать «тропику», «которая охватывает законы символической конструкции трансцендентального 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».

б) 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 общераспространенно влечение прятать внешний мир за художественные завесы, стыдиться открытой природы и путем придания таинственности чувственных существ 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 романтирования». 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 неопишима и не-

определима. 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 (Tatensmensch) 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 (Verunft) 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 не ясно Канту, — наличие в нас идей, *отличных* от отвлеченных понятий. „Вопрос Канта: возможны ли синтетические суждения аргюги, — 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 приводим в движение мыслительный орган в целях языка, как мы выражаем его в жестах, запечатлеваем в поступках, как мы вообще произвольно движемся и действуем, об'единяем и раз'единяем наши движения, таким же точно образом мы должны учиться двигать внутренними органами нашего тела, их понуждать, их об'единять и раз'единять. 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 фиктеанство, без „толчка“, без „Не-Я“ в его смысле“. Об'единяясь 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 самопознанию 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 годы мы застаем Шеллинга кантианцем. С 1794 года 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. Kritizismus“ (1795), посвященные вопросам в связи с „принципом тождества“ и „системой свободы“. Только в сочинении 1796-1797 года „Allg. Übersicht d. neuest. philos. Litter.“ (позднее, в 1809 году, 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 противоположающихся 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 противоположающихся 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 об 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, порождают „про-

дукт“, 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 трансцендентального идеализма“, содержатся знаменитые Шеллинговские категории магнетизма, электричества, химизма, дающие генезис заполнения пространства, при тождестве трансцендентального 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.

б) Прежде чем сказать о сочинении, которое было завершением и окончанием развития диалектики в 90-ые годы, первым полным (а не только отвлеченно-„духовным“) синтезом всех, философских и мистических, диалектических усилий 90-ых годов, именно о „Системе трансцендентального идеализма“ Шеллинга 1800 года, 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 Н. 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 „суб'екте“), 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, базирываясь на учении о непознаваемом и невыразимом. Все его обычные выражения, как, напр., „Anschauung der Dinge im Ganzen“, „Richtung des Gemüts auf das Ewige“, „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“, „Anschauung der Einheit und Unwandelbarkeit der Welt“, „Die Gegenwart des Unendlichen im Endlichen“ и т. д. указывают, несомненно, на диалектику тождества и развития. 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“, — есть также учение диалектическое. И Дильтей прав, когда утверждает учение о тож-

дестве природы и духа уже для эпохи „Речей“ и „Монологов“. Единый „der innere Bildungstrieb“, самотождественный „Geist der Welt“ охватывает все. У Шлейрмахера тут везде „Grundgefühl der unendlichen und lebendigen Natur.“ Намечаются даже ступени восхождения природы вплоть до человечества и истории.

с) 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 трансцендентального 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 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 обоих 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 определенного 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 внешний орган души, где встречаются духи жизни всего внешнего человечества, в котором действуют, прежде всего, (силы) внутренние“ (15). „Ирония есть ясное сознание вечной действительности (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 и 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 трансцендентального 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 года мы видим, что опыт уже требовал мистической мифологии и более резкого разрыва с фиктеанством, в то время как Шеллинг в 1800 году давал только то, что можно считать синтезом всего развития диалектики искусства и творчества в 90-ые годы. Осознание тех углублений этих опытов, носителем которых был Фр. Шлегель, было уже не в „Системе“ 1800 года, но в лекциях Шеллинга 1802 года, под названием „Philosophie der Kunst“, где учение о мифе и символе занимает центральное место.

Нужды нет, что Шеллинг называет то, что есть подлинная диалектика, „трансцендентальным идеализмом“. Диалектика вообще часто носит самые разнообразные названия. Шеллинг называет ее трансцендентальным 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 трансцендентального 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 трансцендентальной философии, как пространство к геометрии. Интеллектуальная интуиция есть искусство трансцендентального 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, опреде-

ляет, 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 сознает 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 обединиться 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 нечно 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, трансцендентально необходимы; и искусство — не пример, не иллюстрация, но орган философии. Искусство есть „объективность интеллектуального созерцания“.

е) С высоты „Системы трансцендентального 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 претерпело здесь эволюцию от руссоистского психологизма, через „бурю и натиск“ молодых Гете и Шиллера, к универсалистической концепции мира, данного в разуме — у тех же Гете и Шиллера. Это — начало 90-ых 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-ых годов сводится к тому, что синнозистский платонизм Гете, 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 трансцендентального 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 Гете-Шиллеровский универсализм получает здесь свое место, — однако, с тщательнейшей трансцендентальной обработкой. Это — и антропологизм Шиллера, — однако, без унылого морализма и кол-

лизий между „моральным“ и „эстетическим“ человеком. Наконец, это и мистика природы и духа,— однако, без болезненных мистическо-фихтеанских суб'ективизмов Новалиса и с трансцендентальной четкостью категорий природного бытия. Важнее, однако, синтез в сфере самой философской системы. „Система“ Шеллинга есть, конечно, спинозизм Гете, но она отличается от него диалектическим выведением всех категорий Это— кантианство, но — без суб'ективистической метафизики и без борьбы против интеллектуальной интуиции. Наконец, это — полное фихтеанство,— однако, с учением о самостоятельной ценности природы и в трансцендентальном 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 века, и так заложен был прочный фундамент в 1800 году 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 году, Плотин имел некоторую популярность в 16 и отчасти 17 в., то после изданий 1580 г. и 1615 г. нового издания Плотина не было почти 200 лет. Если не считать Cudworth, *Systema intellectualis*, лат. перев. Mosheim'a в 1733 году и заметки в словаре Бейля (1697. II 854-860), на писанной 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 ново-европейской 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*“ дает самую низкую оценку Плотина, как эклектического философа, полезного лишь для реставрации католичества. Полны ругательств и другие руководства 18-го века, — 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“ 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, строящим 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 года 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 meinem Herzen als beide*“..... (подробнее об этом см. в статье M. Wundt, *Plotin u. d. deutsche Romantik* в «*Neue Jahrb. b. d. Kl. Altertum*». 1915. Bd. 35). В фрагментах 1799 года читаем: „Фихте избрал логическую

схему науки как бы образцом для реальной конструкции человека и конструкции мира. Его подобие с Плотиниом“. „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. М. 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 Плотиниом 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 С. 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 Erkenntniss von Schelling Ein Gespräch.* 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 Шеллинга от Плотина и против Берга Gerlach, *D. 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 Плотиниом—М. Wundt, ук. раб.).

б) Так возрожден был и Плотин, и две великие системы, представляющие собою, быть может, самое грандиозное и ценное, чего достигла человеческая философская мысль вообще, об'единились тут в одном нафосе и в одном логическом построении. Но, разумеется, для историка философии тут только и открывается широкое поле для исследования взаимного отношения обеих систем, нео-платонизма 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, Шлегермахера, Новалиса и Беттины устанавливается не принципиально философское. Из работ последнего времени, подготовляющих окончательную сравнительную нужду, хотя и не имеющих в виду специально античной философии, я бы указал на Fr. Strich, *Deutsche Klassik u. Romantik.* Münch. 1922.

с) 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*). Первая—всегда пребывает в себе, сполна осуществляя свою идею; она блаженна сама в себе и не затрагивается

никакой переменной 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 Гете, Шиллера и Новалиса. Первые для него „классики“, последний—„романтик“. У Гете идея целиком воплощена в природе, и искусство—вид созерцательного познания. Законы природы и организма для него—предмет поэзии. Отсюда—учение об „Urphänomen“ „symbolisches Urbild“, „Typus“. В вечно умирающей и рождающейся природе—вечное пребывание, и от этого пребывания Гете 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 Гете его Urbild есть Idee, у Шиллера—Ideal. В этом магическом реализме, если можно так выразиться, сходятся Гете 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 instructивна в изложении этих вопросов, 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 веч-

ности. 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, повидимому, 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 века, 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 Плотиним 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 instructивные точки зрения для сравнения обеих систем книга Н. Horvitz, *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 ко-

ренных особенностей нового мироощущения. Я бы сказал, что античность — космична, новая же Европа — исторична. Там личность — мирно пребывает на лоне обще-космической 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 instructивную, — 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“. 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 при том двух типов. Во-первых, тут синтез вечного и бесконечного, вечного и временного. Дейчбеин 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 Wesensverschiedenheit von Unendlichkeit und Endlichkeit“ и необходимость, в которую заключено конечное. В „волюнтативной“ романтике бесконечное есть предмет желанья; тут не „имагинация“, но любовь, и конечное тут оказывается индивидуальной идеей бесконечного, т. е. тут — „eine Gleichartigkeit und Ähnlichkeit der beiden“, соединяющееся с отвержением конечного. В „продуктивной“ романтике бесконечное действует при помощи гения, и конечное (гений) есть общая идея бесконечного; тут — „Identität“ обеих сфер и полное оправдание конечного. В этих расчленениях много феноменологически неоспоримого, но не ради этого я указываю на Дейч-

бейна. 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 существ (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 символические 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“ энергично, 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—суб'ективистически-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 суб'екта 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 печалью, 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 прововерного эллина Плотина есть пессимизм и атеизм (II 9), так и для христианского епископа Иринея Лионского — „железный 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 века. Я не буду делать здесь каких-нибудь реальных сопоставлений Фихте, Шеллинга, Гегеля и др. с Платоном, Аристотелем, Платином 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 нео-платонизмом — вопрос уже не новый и ставился многократно. — На родство Шиллера с Платином уже давно указывал Н. Fr. Müller, Zur Lehre vom Schönen bei Plotin. Philos. Monatshefte. 1876. XII. На родство с Платином, главным образом, Новалис указывает и подробно его анализирует F. Reiff, Plotin und die deutsche Romantik. Euphorion. 1912. XIX. Историю изучения Плотина рассматривает M. Wundt, Plotin u. d. deutsche Romantik. Neue Jahrb. f. d. kl. Altert. 1915. XXXV. Недурное сопоставление у Н. F. Müller, Goethe u. Plotin. Germ.-roman. Monatschr. 1915. II, а также у O. Walzel, Plotins Begriff d. ästhet. Form in Neue Jahrb. 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, презрение Платином материи и действительности, 9, связь Платинова эйдоса с „Gestalt“ Шиллера, 20-21, и с „выражением“ Кроче, 40-41, понимая его, вслед за Крэйцером, как „intrinseca forma“,

„innere Form“) 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 Гете. 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). Нео-кантовское 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 немислим. Я укажу на такие работы, сопоставляющие платонизм с Гете, как: E. Rotten, Goethes Urphänomen u. d. Platonische Idee. Diss. Marb. 1912. M. Hendel, Die platonische Anamnese 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 Гете, критика спинозистского влияния и анализ позаимствований из Лейбница, Шефтсбери и Платона, и сравнительный анализ идеального состава творчества Гете и Плотина по отдельным проблемам. Это капитальное исследование должно лечь в основу дальнейшего сравнительного анализа систем и настроений немецкого романтического идеализма и нео-платонизма.

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. Проследить 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 г.г. под названием „Philosophie der Kunst“, появившиеся, однако, в печати только в 1859 г. Это чудное произведение философско-эстетической мысли одним из главных оснований нашей работы. В нем — первый подлинный синтез всех опытных и конструктивно-логических достижений конца 18 века, так как „Система трансцендентального 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., herausgeb. 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 г.г.), hergb. v. K. Lommatzsch 1842. K. F. E. Trahdorff. 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 г.г., 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 г.). Lpz. 1882. Syst. d. Ästh. od. d. Philos. d. Schön Lpz. 1882. Abriss. d. Ästh., hergb. 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. Ver. hältn. von Inhalt u. Form in d. Kunst. Zür. 1858. Das Schöne u. d. Kunst. Stuttg. 1898¹, 1907³. 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. IV-V Bd. 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. 1885². 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 и 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, что именно становится. В становлении же, которым является первый принцип, нет ничего эйдетического, расчлененного; тут неизвестно, что 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 наполненность. 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 наполняет, 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*, т. е. в его меональном происхождении, с точки зрения его, уже внутри-эйдетического становления, которое и привело его к завершённой 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. примеч. 6). Ясно, что

каждая такая стихия, воплощаясь в художественной форме, даст свой особый вид формы; и ясно, что в 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 неместимую 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 его 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-истoku 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 искусство. 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 нео-платониками, 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 взаимно-соответственное. Конкретно говоря,—если мы возьмем вторую—меональную—квалификацию, то в ней найдут место все те художественные категории, которые мы вывели в первой квалификации, 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 Шопенгауера. § 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, Шопенгауер в основе мира находит волевое, безумное и безудержное стремление, смысловой об'ективацией которого являются идеи, а об'ективацией идей — материя и реальные вещи. Если это учение освободить от метафизической терминологии и если вкладывать в них чисто диалектический смысл, то учение Шопенгауера будет тождественно с нашим учением о сверх-смысловом становлении, смысловом становлении (или эйдосе) и вне-смысловом становлении. „Воля“ Шопенгауера во всяком случае есть наше досмысловое алогическое становление, и она меньше всего похожа на обычную психологическую данность.

В первом томе „Мира“ (пер. Айхенвальда, 266) читаем: „Адекватной об'ективацией 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, об'ективируют 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* (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 об'ективация 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, об'ектностью 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 различные 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 об'ектов опыта и ко всем *a priori* применимые, тем не менее не абстрактны, а наглядны и всегда определены. 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 переложить 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*. 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 Шопенгауеровой классификации искусств и о месте музыки см. прим. 57. Ср. Bazailas. De la signification métaphysique de la musique d'après Schopenhauer. 1904. A. Fauconnet, L'esthétique 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. примеч. 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. об 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 Шопенгауер, 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 ни откуда у Канта диалектически не выведено. Также и подразделения у Канта большею частью верны, но конструктивно-логически довольно случайны и не выведены как диалекти-

ческая 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 своего основного 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. 1998, 197). Однако, такое описание не достаточно 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 Шопенгауера. Искусства располагаются, по его учению, как ряд восходящих ступеней об'ективации воли, при чем 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 чтонибудь (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-идеальная. Безусловно правильно описано у Шопенгауера, 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. 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 Шопенгауера следующую ступень „об'ективация воли“ в смысле искусства (§ 44), уже едва ли относятся действительно к сфере искусства. Тогда ведь в дальнейшем придется бы говорить уже не о скульптуре (по Шопенгауеру, это—изображение человека), но о действительном рождении человека действительной женщиной. Непонятно, далее, почему

скульптура изображает обязательно человека. Ведь сам Шопенгауер говорит о „живописном и скульптурном изображении живогных“ (§ 44, стр. 226). Необосновано 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 Шопенгауер 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 степенью об'ектности 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 Шопенгауер делит искусства в сущности по их *содержанию*, а не по *структурно-конститутивным их признакам*. Это является, однако, безнадежной задачей. Человека, напр., или животное можно изображать 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 Шопенгауера музыка, так что знаменитый § 52 первого тома и гл. 39 второго тома останутся навсегда неувядаемыми образцами философского проникновения в существо музыки. Удалось это сделать Шопенгауеру 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 Шопенгауера. Таким образом, начало и конец диалектического ряда искусств, архитектура и музыка изображены у Шопенгауера совершенно верно и местами гениально, все же, что внутри этих пунктов, заслуживает и после Шопенгауера 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 (Phil. d. Kunst, §§ 70—75). Действительно, если согласиться, что в идее, в символе наличен момент „идеальный“ (по нашему,—смысловой), „реальный“ (по нашему,—материальный)

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, взятое чисто, как индифференция, есть звук“, и в § 77: „Художественная форма, в которой реальное единство становится чисто как таковая 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, при чем 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 начала 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 начала 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, к а т е г о р и а л ь н о е, откуда и возникает тут необходимость именно с л о в а. 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 феноменологически-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 нео-платонической 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 искусство — 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“ (Ästh. I 96-97). Тут — „абстрактная определенность“ идеи, как, например, в образе льва дана идея силы. И значение не покрывает должностующего бытия 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 — с к у л ь п т у р а. 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 конкретная 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 должна быть изъята 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 мате-

риал 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). Также 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 свободно 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 поражается 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 музыку, 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, стр. III 130). Эту харак-

теристику 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“, „осознающее“ 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. herausgeb. 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 уклонами 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), при чем 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 временное искусство, дающее бестелесное движение, „слышимое“, есть „тоническое“ искусство. Третье — „слышимое“ и „видимое“ — „мимическое“ искусство (Aesthet. 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 полученных 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 (K. Zimmermann 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), линейную (лонгиметрическую) (§§ 390 - 410), планарную (планиметрическую) (§§ 411-418) и пластическую (стереометрическую) (§§ 419 - 437) фантазию: с точки зрения последовательности она дает ритмическую фантазию (439 - 456). Одушающая фантазия — как одновременная есть ахроматическая люминозная (фантазия свето-тени, §§ 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 линейной дает архитектурную, 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 отклонениях в *Syst. d. Künste. Lpz. 1885*², и оценка классификации Шаслера — у Е. v. Hartmann. *Aesthet. Lpz. 1886. I 552 - 556*). — Специально о классификации искусств имеется моя ненапечатанная 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, — *Phil. d. K. 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 примеч. 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 анти-тетический 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*“, 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. П. Айхенвальда, отрицавшего театр как искусство). С. Волконский. Человек на сцене. СПб. 1912. Сценическая теория К. С. Станиславского („Маски“, 1913-14 г.г., №№ 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 г.

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, аллегория и символ принадлежит, как известно, Шеллингу (*Philos. d. K.*, § 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 персонализации 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).

б) Я утверждаю, что с этой Шеллинговой дистрикцией во многих моментах совпадает Гегелево деление художественных форм на символическую, классическую и романтическую. Если мы припомним, что говорилось об этом делении в примеч. 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, „аллегорично“,—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 „аллегорично“ (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 символической“, куда относится, напр., древняя эгипетская религия с ее представлениями о свете, солнце, звездах и пр., или „фантастическая символическая“ индийской религии, равно как и „собственная“ символическая древнего Египта с лабиринтом, пирамидами, обелисками и проч., и кончая „сознательной символической“

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 тринитство. Это и есть символический знак (382—383). Но, с другой стороны, символ—только там, где нет полной адекватности 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 древне-персидских, 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 невоплощенным в тело, а действительное явление есть несубстанциальное и неспособное выразить абсолютное в конкретной форме (4-6), так что даже монотеизм на Востоке не достигает воплощенности полной индивидуальности, но остается абстрактной концепцией мстительного и жесткого 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 значения 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 и с к а н и е 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 том, что 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 с 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 разбожествляется. 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 наиболее 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 изменности и неспособности быть самостоятельным началом бытия. Только внутреннее есть „невнешняя внешность, невидимо воспринимающая только себя самого, 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, аллерегию 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 совершенными, совершенными и покоящимися образами богов, всегда присутствует судьба, являющаяся не чем иным как идеей в аспекте чистой деятельности. И это не пустая абстракция. „В аллерегии 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 аллерегии 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 разделение 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 аллегория 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 чистую 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 аллегория, равно как и в христианстве, то полная аналогия будет только тогда, если мы возьмем „аллегория“ 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“ (с. о. 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 Шопенгауера, 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 М. Carrière, *Aesth. Lpz.* 1885³, 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), при чем 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 Н. 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 позволено 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 — и з м е н н о е; комическое же есть еще новая модификация низменного, несколько 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 суб'ект-об'екта. 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“ (*Phil. d. K.* § 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, 471 стр.). 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), дедуцирующего 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 исчерпываю-

щая 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 недостижимости“ 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 формой и единства силы в самой себе, равно как и M. Diez, Allg. Ästh. Lpz. 1906, 141-144, дающий схему: объективно-прекрасное—тишеческое 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 безобразном—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, Ästhet. d. Hässlichen. 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., VII²).

65) В числе своих предшественников в эстетике Гегель считал 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, 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, что 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“ 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 художественном духе“ (Ästh., 186). Та степень сознания, где „художественная 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 на-

правлениях" (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 различна 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), создающую символ и чувственную (sinnende), которая создает аллегорию. Второй вид фантазии дает чувственное выполнение (sinnliche Ausführung) и ощущение (Empfindung), „куда относится трогательное и особенное состояние души, где само настроение делается понятием, что мы называем юмором. Третий вид фантазии дает символическое направление, которое изображает сферу понятия как действительного, „контемплативное", и — остроумие (Witz), аллегорическое направление, „которое снимает противоположности идеи". Оба объединяются как абсолютный акт в центральный пункт через пронию" (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 пронией, поскольку он обстоит в снятии идеи сам через себя. Прония вскрывает сущность искусства, его внутреннее значение, ибо она есть создание души, в котором мы узнаем, 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 пронией 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 пронии 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 искусства, но только при особой интуиции можно назвать это иронией. Чтобы до конца понять Зольгера в этом пункте, надо принять во внимание чисто опытные и мирозерцательные 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. Schaller, *Das Reich der Ironie in Kulturgesch. u. ästh. Beziehung*. Berl. 1879. R. Lipps. *Komik u. Humor*. Hamb. u. Lpz. 1922². Laprade, *De l'ironie et des genres comiques*. P. 1861.

66) A. Ruge, *Neue Versuche 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 обще-гегельянские 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 по-

теру. 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. IV. Bd.*), 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 прямо говорит: „Именно, если он видит в возвышенном красоту в противоположении с собой, в безобразии ее же в противоречии с собой и в комической 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 самопоставления с Кантом, Шиллером, Жан-Полем — 61). Не трудно 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 getrübeten Geist, das Komische*“, 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 изысканную 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 высколен 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 исказить 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, следовательно, причина промаха заключается не в слабоумии, не в немогущности, но в высшей практической силе, в сердце, полном невинности и правды, сердце, презревшем, из внутреннего величия, помощью искусства,— тогда прежнее торжество рассудка проходит, и насмешка над простоватостью перерождается в удивление 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. 1885³, I 234.

71) Целиком с Шиллером, впрочем, также нельзя согласиться. так как он вкладывает в наивное содержательное 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 ее чистоте, хотя, конечно, в реальном переживании и реальной форме они часто и соединяются в собственном смысле.

73) Знаменитое Аристотелевское определение трагедии, я велел за Фр. Фишером (Acsth., § 143), J. Walter'ом (Gesch. d. Acsth. im Altert. Lpz. 1893, 612 сл.) 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. И. И. Новосадского, Лнгр. 1927, 111—113). Вековой спор об Аристотелевском катарсисе, основанный на разных пониманиях одной не вполне ясной фразы о нем, я считаю занятнем 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, приносимой 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 об'ективированный 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 особенности в „вечно субстанциальном“, возвращающейся в это последнее (Asth., III 526-533). С своей точки зрения прав Шопенгауер, 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 Шопенгауера 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 открытие 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—явная 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 двойном 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 с 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 с к р ы т о й, т е м н о й, 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 наиболее-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 распада; субъект теперь всем своим достоинством 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 последствием, 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, развивающийся в своем поступке свою величину, именно благодаря этому развертывает свою бесконечную незначительность, исчезающую перед целым. И это противоречащее движение может быть названо *проницательным* (§ 123; об проницательности 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 приводящих 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 „остротой“ и „юмором“ (*Ästh.*, 176-177), хотя и находит во взглядах Руге 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. Колическое 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, повидимому, еще вне себя; смешной и смеющийся субъект 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, безобразия.

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 об „юмористическом сознании“ (180—185), где прямо говорится об „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, то 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 переменную „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 невязка, 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 живет, 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 определено 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 значущими 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, незаменимое 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, повидимому, 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, повидимому, к сфере моего „стиля“.—О разных пониманиях стиля—у П. 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 мезону, 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 построение. 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 „метро-тектонического“ 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: необходимо следовательно, по крайней мере два разно построенных такта. Оно—тождество: необходимо повторение этих двух тактов, чтобы сознанье 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: „Метро-тектоническое 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], op. 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 меняющаяся 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-эстетические 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.



ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (3—6 стр.).

I. Основные определения (7—37).

1. Первая диалектическая тетрактида (7—13). 1. Абсолютная немыслимость как исток мыслимости (9). 2. Раздельное множество (9—10). 3. Становление (10—11). 4. Ставшее, факт (11). 5. Распадение факта и завершение тетрактиды (11—12). 6. Выражение и его элементарная антиномика (12—13).

2. Необходимые диалектические детали в конструкции тетрактиды (13—18). 1. Категориальная структура эйдоса (13—15). 2. Преимущество диалектики. Виды эйдоса (15—16). 3. Парадегматический закон в диалектике (16). 4. Таблица категорий (16—17). 5. Символическая природа всякого выражения (17—18).

3. Тетрактида как интеллигенция (18—27). 1. Определение интеллигенции (18). 2. Познание (18—21). 3. Стремление, влечение, воля (21—22). 4. Живое тело (22—23). 5. Чувство (23—25). 6. Диалектические формулы познания, воли и чувства (25). 7. Миф и символ (25—27). 8. Диалектическая формула личности (27).

4. Категориальная структура энергии сущности (а в частности и выражения ее) (27—31). 1. Определение энергии (27—28). 2. Имя (28—29). 3. Диалектическая формула энергии (29). 4. Диалектическая формула имени в связи с другими видами выражения (29—31).

5. Феноменолого-диалектическая картина реального имени или энергийной выраженности (31—34). 1. Человеческое слово (31—32). 2. Анализ слова (32—33). 3. Дедукция слова из его предметной сущности (33—34).

6. Определение понятия художественной формы (34—37). 1. Место художественного специфика (34—35). 2. Спецификум художественной формы (35—36). 3. Диалектическая формула художественной формы (36—37).

II. Антиномика (39—90).

7. Феноменологическая диалектика понятия художественной формы. Антиномии «факта» (39—44).

8. Антиномии понимания, или выражения («метаксю») (44—48). Первая антиномия (44—46). Вторая антиномия (46—47). Третья антиномия (47—48).

9. Антиномии смысла (49—58). Первая антиномия (49—50). Вторая антиномия (50—53). Третья антиномия (53—54). Четвертая антиномия (54—57). Пятая антиномия (57—58).

10. Антиномии мифа (58—64). Первая антиномия (59—60). Вторая антиномия (60—61). Третья антиномия (61—64).

11. Антиномии адекватности (64—80). Первая антиномия (65—68). Вторая антиномия (68—70). Третья антиномия (70—75). Четвертая антиномия (75—78). Пятая антиномия (78—80).

12. Антиномии изоляции, или изолированной автаркии (80—86). Первая антиномия (81—83). Вторая антиномия (83—84). Третья антиномия (84—86).

13. Резюме феноменолого-диалектического анализа понятия художественной формы (86—90). 1. Факт и смысл (86—87). 2. Понимание (87). 3. Смысл (88). 4. Миф (88—89). 5. Символ (89). 6. Первообраз (89—90).

III. Переход к частной эстетике (91—130).

14. Классификация видов художественной формы: а) виды эйдети́ческие (93—102). 1. Возвращение философа к фактам действительности (93—94). 2. Подлинная действительность есть действительность социальная (94—96). 3. Словесная, живописная, музыкальная и тектоническая форма (96—97). 4. Выделение в эйдетических формах момента алогического становления (97—99). 5. Архитектурная, скульптурная и живописная форма (99—100). 6. Формулы (101—102).

15. Классификация видов художественной формы: б) виды мифические и о) персонные (102—106). 1. Эпическая, лирическая и драматическая форма (102—103). 2. Театральные формы (103—104). 3. Сущность театра (104—106).

16. Классификация видов художественной формы: д) модификационно-персонные виды (106—121). 1. Три ряда персонных форм (106). 2. Степени осуществленности мифа в персонных формах (106). 3. Схематизм, аллегоризм и символизм (107). 4. Возвышенное, низменное и прекрасное (107—109). 5. Ирония, комическое, изящное, наивное и напыщенное (109—114). 6. Трагическое, юмор, красивое (114—117). 7. Резюме и система модификаций (117—121).

17. Классификация видов художественной формы: е) стилевые и ф) композиционные формы (121—126). 1. Стиль и его виды (121—122). 2. Вне-художественность стиля (122—123). 3. Законы композиции (123—126).

18. Общий обзор диалектики отдельных видов художественной формы (126—130). 1. Об'единение всех форм в едином энергично-символическом лике (126—128). 2. Сверх-смысловое, иррациональное (алогическое) начало—исток и корень всего искусства (128—129). 3. Таблица форм (129—130).

ПРИМЕЧАНИЯ (131—248). Диалектика и ее природа (примеч. 1, стр. 133—135). Перво-единое (прим. 2, стр. 135—136). «Диалектика» Канта (прим. 8, стр. 139—140). Категориальная структура эйдоса. Кант, Фихте, Гегель (прим. 9, стр. 140—142). Коген об эстетической идее (прим. 19, стр. 146—148). Учение об интеллигенции в античном платонизме и у Фр. Brentano (прим. 21, стр. 149—150). Концепция мифа у Прокла, Шеллинга и Кассирера (прим. 22, стр. 150—152). «Персонализм» (прим. 24, стр. 153—155). Учение об энергии в античной философии (прим. 25, стр. 155—157). Философы имени (прим. 26, стр. 157—158). Плотин о прекрасном; анализ «Эннеад» I 6, 1—3 и V 8, 1 (прим. 29, стр. 159—162). Классификация учений об идеях (прим. 32, стр. 164—171). Отождествление субъекта и объекта в чистом чувстве (прим. 46, стр. 178—182). Происхождение диалектической эстетики в новой философии (прим. 55, стр. 185—212): 1) Кант как основание романтической эстетики (185—186); 2) назревание диалектического опыта в творчестве Шиллера и Гете (186—192); 3) Фр. Шлегель и Фихте (192—194); 4) диалектические черты в философствовании Новалиса (194—198); 5) Шеллинг, Шлейермахер и Фр. Шлегель конца 90-х гг. (198—204); 6) романтизм и классицизм как исторические типы и как категории (204—210); 7) опытно-мифологический и конструктивно-логический слой в романтизме и классицизме (210—211); 8) главнейшая литература (211—212). Диалектическое место музыки как перво-принципа художественности вообще (прим. 56, стр. 212—218). Классификация искусств у Канта, Шопенгауера, Шеллинга, Гегеля, Вейссе, Фр. Фишера и др. (прим. 57, стр. 218—227). Шеллинг о схеме, аллегории и символе и Гегель о символизме, классицизме и романтизме (прим. 61, стр. 228—233). Возвышенное у Канта, Шеллинга, Гегеля, Фишера, Зольгера и др. (прим. 62, стр. 233—236). Зольгер об иронии (прим. 65, стр. 236—238). Руге о комическом (прим. 66, стр. 238—239). Кант о наивном (прим. 68, стр. 239). Шиллер о наивном (прим. 69, стр. 240). Фр. Фишер о трагическом (прим. 73, стр. 239—243). Руге и др. о возвышенном, низменном и комическом (прим. 74, стр. 243—245).

Замеченные опечатки.

Стран.	Строка.	Напечатано:	Должно быть:
17	10 св.	покоя, самотождественного	покоя самотождественного
20	18 сн.	бы само	само
29	15 св.	самотождественного,	самотождественного
29	17 св.	(т. е.	т. е.
32	27 св.	тождества различия,	тождества, различия
36	23 сн.	гипостазированное	гипостазированное
36	7 сн.	понимания	понимание
46	19 св.	рола	рода
46	24 св.	нечто	нечто
46	7 сн.	к—	—к
54	8 св.	что	это
57	5 сн.	неперекор	наперекор
58	9 сн.	‘)	‘‘)
60	18 св.	самопротивопоставление	самопротивопоставление
61	13 сн.	предмета	предмет
61	2 сн.	самоотнесенность	самосоотнесенность
62	13 св.	”	”
73	9 сн.	чего бы	чего
74	20 св.	одно:	одно;
87	21 св.	пототу	потому
88	22 св.	художественное	тождественное
97	7 сн.	каковое	какова
107	6 сн.	воображаемого	изображаемого
114	1 сн.	уничтожалась	уничтожалась
116	18 сн.	настроением	нестроением
120	12 сн.	модификации	модификации
124	16 сн.	си	и
124	13 сн.	ею	его
145	6 сн.	избытком	инобытием
148	7 сн.	периферические	периферические
180	3 св.	„Все	Все
180	15 св.	высочайшей	с высочайшей
196	10 св.	Мир	„Мир
196	5 сн.	природой.	природой“.
203	15 св.	концепсии	концепции
207	14 сн.	временной	вневременной
210	11 сн.	анилизирует	анализирует
211	11 сн.	одним	является одним
212	21 св.	Verh. hält.	Verhältn.
240	24 св.	содержатель:се	содержательную