



OZON.RU

# Annotation

Выдающийся русский философ Г.Г.Шпет в начале 1920-х годов заинтересовался проблемами эстетики и посвятил им свои замечательные «Эстетические фрагменты», открывающие его многолетние размышления над сущностью человеческого бытия и познания. Для лингвистов наиболее интересной является публикуемая вторая часть «Эстетических фрагментов», отражающая взгляды автора на различные проблемы философии языка, семиотики, лингвогенеза, логического анализа языка, семасиологии, психолингвистики (в частности, на проблему рецепции и понимания речи). Г.Г.Шпет наиболее подробно рассматривает вопросы структурирования языкового знака, соотношения значения и смысла, взаимосвязи слова и культуры, места чувственного впечатления в смысловой структуре слова; привлекает обширный теоретический и языковой материал, предлагает свою интерпретацию взглядов В. фон Гумбольдта, Г.В.Лейбница, а также А.Марти, особенное влияние которого сказывается на терминологии работы Г.Г.Шпета.

Книга предназначена лингвистам, философам, психологам, культурологам, а также преподавателям, студентам и аспирантам гуманитарных вузов и всем заинтересованным читателям.

Из книги Г. Г. Шпет. Сочинения, Москва, изд-во «Правда», 1989

- 
- [Шпет Густав Густавович](#)
    - [I. СВОЕВРЕМЕННЫЕ ПОВТОРЕНИЯ](#)
      - [MISCELANEA](#)
    - [II. СВОЕВРЕМЕННЫЕ НАПОМИНАНИЯ](#)
      - [СТРУКТУРА СЛОВА IN USUM AESTHETICAE](#)
      - [EXEMPLA SUNT ODIOSA](#)
    - [III. СВОЕВРЕМЕННЫЕ НАПОМИНАНИЯ](#)
      - [ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МОМЕНТЫ В СТРУКТУРЕ СЛОВА](#)
  - [notes](#)
    - [1](#)
    - [2](#)
    - [3](#)

- 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
-

**Шпет Густав Густавович**  
**Эстетические фрагменты**

# **I. СВОЕВРЕМЕННЫЕ ПОВТОРЕНИЯ**

## MISCELANEA

### *Качели*

Едва ли найдется какой-нибудь предмет научного и философского внимания — кроме точнейших: арифметики и геометрии, — где бы так бессмысленно и некрасиво било в глаза противоречие между названием и сущностью, как в Эстетике. Сто́ит сказать себе, что эстетика имеет дело с красотой, т. е. с идеею, чтобы почувствовать, что эстетике нет дела до музыки. Музыка — колыбельное имя всякого художественного искусства — в эстетике делает эстетику насквозь чувственной, почти животной-чувственной, безыдейною, насильно чувственной. С этим, пожалуй, можно было бы помириться, если бы можно было рискнуть назвать все чувственное, без всякого исключения и ограничения, безобразным. Стало бы понятно, как оно может быть предметом эстетики рядом с красотой. Но кто теперь решится на это — в наше время благоразумных определений и гигиенических наименований? Бесчувственных не осталось ни одного — ни среди иудеев, ни среди христиан, ни среди мусульман.

Сказать, что эстетика не случайно носит свое имя, значит изгнать из эстетики поэзию. Для этого, пожалуй, не нужно ни смелости, ни решительности. Нужна, может быть, чуткость? Этим мы преизбыточествуем. Нужно мальчишество? Столичные мальчишки громко заявляют о своем существовании. И так ли они глупы, как их изображают?

Чем больше вдумываться в «идею» поэтического творения, тем меньше от нее останется. В итоге — всегда какой-то сухой комочек, нимало не заслуживающий имени идеи. Остается один сюжетовый каркас, если и вызывающий какие-либо связанные с эстетикою переживания, то разве только несносное чувство банальности. Но не эстетика разъедает идейность сюжета, а само рассуждение, счет и расчет.

Так качается эстетика между сенсуализмом и логикою. Так точно бегал бы от верстового столба к верстовому столбу тот, кто захотел бы

по столбам узнать, что такое верста. Самое серьезное, что он мог бы узнать, это то, что десять минус девять равняется единице. Больше этого не может и не желает качающаяся эстетика: ее предмет — какая-то единица.

Но если бы, по крайней мере, она это знала! Единица есть нечто бесформенное, единица есть нечто бессодержательное. Если бы эстетика об этом догадалась, она не перестала бы качаться между красотой и похотью, но перестала бы препираться о форме и содержании. Было бы трудно, и нудно, и тошно, но не вызывало бы у окружающих иронических замечаний. Разве не смешно: качаться с разинутым ртом и злобно, бранчливо твердить свое и свое — форма! — содержание! — содержание! — форма!..

Здравый смысл не качается, не мечется, подает советы, не сердится, не бранится. Здравый смысл знает, что предмет эстетики — искусство. Здравый смысл все знает. Но, как установлено было во времена до нас, здравый смысл не все понимает — он понимает только то, что здраво. А здоровое искусство — все равно что тупой меч: можно колоть дрова и убить исподтишка, но нельзя рыцарски биться с равнорожденным другом.

Искусством ведает искусствоведение. И ничего нет обидного в том, что такая наука существует. Было искусство; и есть наука о нем. И если эта наука приходит к итогу, что искусство изучается не только эстетикой и не только эстетически, то это надо принять. Это значит, что, когда эстетика изучает искусство, она делает это под своим углом зрения. В предмете «искусство» есть нечто эстетическое. Но не может же положительная и серьезная наука поучать эстетику тому, что есть эстетическое. Ничего обидного в этом положении вещей нет, грустно только, что без ответа висит вопрос: где матернее лоно этой науки? Грустно, потому что совестно, скрупулезно, сказать: в подвале, за зашлепанным уличною грязью окном, там — в гнилом отрепье, в стыдном небрежении, мать — Философия искусства.

Для науки предмет ее — маска на балу, аноним, биография без собственного имени, отчества и дедовства героя. Наука может рассказать о своем предмете мало, много, все, но одного она никогда не знает и существенно знать не может — что такое ее предмет, его имя, отчество и семейство. Они — в запечатанном конверте, который

хранится под тряпьем Философии. Искусствоведение — это одно, а философия искусства — совсем другое.

Много ли мы узнаем, раздобыв и распечатав конверт? — Имя, отчество и фамилию, всю по именам родню, генеалогию — и всякому свое место. Это ли эстетика? Искусствоведение и философия искусства проведут перед нами точно именуемое и величаемое искусство по рынкам, салонам, трактирам, дворцам и руинам храмов — мы узнаем его и о нем, но будем ли понимать? Узрим ли смысл? Уразумеем ли разум искусств? Не вернее ли, что только теперь и задумаемся над ними, их судьбою, уйдем в уединение для мысли о смысле?

Уединенность рождает грезы, фантазии, мечту — немые тени мысли, игра бесплотных миражей пустыни, утеха лишь для умирающего в корчах голода анахорета. Уединение — смерть творчеству: метафизика искусства! Благо тому, кто принес с собою в пустыню уединения из шума и сумятицы жизни достаточный запас живящего слова и может насыщать себя им, создавая себя, умерщвляя ту жизнь: смертью смерть попирая. Но это уже и не уединение. Это — беседа с другом и брань с врагом, молитва и песня, гимн и сатира, философия и звонкий детский лепет. Из Слова рождается миф, тени — тени созданий, мираж — отображенный Олимп, грезы — любовь и жертва. Игра и жизнь сознания — слово на слово, диалог. Диалектика сознания, сознающего и понимающего смысл в игре и жизни искусства, в его беге через площади и рынки, в его прибежище в дворцах и трактирах, в чувственном осуществлении идеи, — эстетика не качающаяся, а стремительная, сама — искусство и творчество, осуществляющее смыслы.

Между ведением и сознанием, между знанием и совестью втирается оценка, — между искусством и эстетикой — критика. Она не творит, не знает, не сознает, она только оценивает. Идеальный критик — автоматический прибор, весы, чувствительный бесчувственный аппарат. Только фальшивый критик — живое существо. Критик должен бы, как судья, изучить закон и уметь его применить, подавляя страстное и нетерпеливое сердце, защищая закон и право, но не интересы человека, внушая правосознание, но не благородство. Установленного закона нет для судьи линчующего, судьи по совести. Критик тогда не автомат, когда судит по закону Линча и

сам же осуществляет приговор: бессовестный приговор совести. Иными словами: критика есть суд толпы, безотчетный, безответственный, немотивированный. Критик — палач при незаконном суде. Критика — публичная казнь, как уединение было самоубийством. Но от уединения есть спасение в самом себе, публичная казнь — бесчестье казнящего, падающее на доброе имя казнимого.

За искусством забывается в эстетике «природа». Но, собственно говоря, так и должно быть. Здравый смысл делает здоровый прецедент и создает здоровую традицию. Было бы не только эмпирическим противоречием говорить об эстетическом сознании эр архейской, палеозойской, мезозойской. Культура — где-то в эре кайнозойской, когда началась аннигиляция природы. Поэтому-то «природа» прежде должна быть окультурена, охудожествлена, чем восприниматься эстетически. «Природа» должна перестать быть естественною вещью, подобно тому, как она представляется чувственному сознанию неидеальною возможностью. Коротко: «природа» приобретает всякий смысл, в том числе и эстетический, как и все на свете, только в контексте — в контексте культуры. Природа для эстетики — фикция, ибо и культура для эстетики — не реальность. Эстетика не познает, а созерцает и фантазирует. Прекрасная культура — фиктивна; фиктивная культура — эстетична.

К этому же выводу можно прийти путем самого банального силлогизма, стоит только в его большей посылке провозгласить, что искусство есть творчество. Только искусственная природа может быть красивою природою. Зато, как музыка, природа может раздражать и тешить нервы, сохраняя в себе все свое естественное безобразие.

### *О синтезе искусств*

Дилетантизм рядом с искусством — *idem* с наукою, философией — флирт рядом с любовью. Кошунственная шутка над эросом! Дряблая бесстыльность эпохи — в терпимом отношении к дилетантизму, когда дилетантизм становится бесстыден и вопреки правилам общественного приличия ведет жизнь публично открытую. По существу, дилетантизм — всегда непристойность. Цинизм

достигает степени издевательства, когда с деланно невинным видом вопрошает: «но что такое дилетант?» Вопрос предполагает, что дилетантизм и искусство — степени одного. Тогда и флирт был бы степенью любви. Какой вздор! В искусстве есть степени: от учащегося до научившегося, до мастера. Дилетантизм — вне этих степеней; мастерство и дилетантизм — контрадикторны. Dilettante значит не «любящий», а развлекающийся (любовью), «сластолюбец». Поэтому также дилетантизм есть ложь. В нем то, что неискусно — *ατέχνης*, -лживо выдается за то, что должно быть безыскусственно — *ατεχνως*. Наконец, только философ — *φιλόσοφος* = друг мастерства, — одержимый эросом, имеет привилегию понимать все, хотя он не все умеет. Привилегия же дилетанта — даже не в том, чтобы все знать, а только — быть со всем знакомым.

Только со всем знакомый и ничего не умеющий — *ἄσοφος*-дилетантизм мог породить самую вздорную во всемирной культуре идею синтеза искусств. Лишь теософия, синтез религий, есть пошлый вздор, равный этому. Искусство — как и религия — характерно, искусство — типично, искусство — стильно, искусство — единично, искусство — индивидуально, искусство — аристократично — и вдруг, «синтез»! Значит, искусство должно быть схематично, чертежно, кристаллографично? Над этим не ломает головы развлекающийся любовью к искусствам. И в самом деле, какое развлечение: на одной площадке Данте, Эсхил, Бетховен, Леонардо и Пракситель! Лучше бы: турецкий барабан, осел, Гете и сам мечтательный дилетант — но, к сожалению, не поможет, решительно не поможет...

Но если дилетанты виновны в том, что такой рассудочно-головной ублюдок, как «синтез искусств», появился на свет, то не одни уж дилетанты виною тому, что этот неблагороднорожденный и неаппетитный субъект получил доступ в эстетическое общество. Интересно не *faux pas* эстетики, а какая-то *note fausse* самого искусства. — Говорю не в назидание, а исключительно в порядке рефлексии. — Поражает один факт. Ведь картина на станке, партитура на пюпитре, рукопись на письменном столе — все-таки еще не реальность. Мало ли какие бывают «случаи»: пожар, революция, плохой характер, прогрессивный паралич, злая воля — не один Гоголь жег свои рукописи. Картина идет на выставку, рукопись — в печать. Зачем? — Чтобы реализоваться, осуществиться на деле.

Для искусства это и значит найти «применение», «приложение». Другой пользы из творчества красоты извлечь нельзя. Когда в публичный дом перевели из храма и дворца музыку, живопись, поэзию, когда театры из всенародного празднества превратили в ежедневно открытую кассу, искусство лишилось своего «применения». Теперешние пинакотeki, лувры, национальные музеи, вообще «третьяковки» — пошли на службу к педагогике. Как будто можно скрыть за этим безвкусице и государственное поощрение накопления в одном сарае — как вин в винных погребах — продуктов художественного творчества, не нашедших себе «применения» или, еще хуже, изъятых из «применения», «национализированных».

То же относится к томикам поэтов в публичных библиотеках и к музыке в музыкальных залах консерваторий. Везде и всюду консерватории — склады ломаного железа. Недаром они содержатся на государственный и общественный счет, вообще «содержатся». «Свободная» консерватория не просуществовала бы и пяти минут — была бы расхищена для «применения». Что бы сказали старые мастера, если бы им предложили писать картину не для храма, не для дворца, не для home — а, а... для музея общественного или для «частной» коллекции? Теперь пишут... Получается искусство не к месту, а «вообще себе». Нашли было путь к «применению» вновь: Рескины, Моррисы, кустари, «художественная промышленность». Но от искусства до кустарничества — расстояние примерно такое же, как от благородства до благонравия. В конце концов, в обе стороны прав художник, сам немало прокормивший кустарей: «Раб „художественной промышленности“ настолько же нелеп и жалок, насколько некультурен художник, затворивший себе все двери выявления творчества, кроме холста или глины» (Рерих). Но сердиться здесь не на что: промышленный стиль — такая же историческая необходимость, какою некогда был стиль «мещанский»: с цветочками и стишками на голубеньких подвязочках.

В итоге, как жизненный силлогизм самого искусства заключение дилетантизма о синтезе искусств: большой публичный дом, на стенах «вообще себе» картины, с «вообще себе» эстрад несутся звуки ораторий, симфоний, боевого марша, поэты читают стихи, актеры воспроизводят самих зрителей, синтетических фантазеров... Можно было бы ограничиться одними последними для выполнения «синтеза»:

оперную залу наполнить «соответствующими» звукам «световыми эффектами»; пожалуй, еще и вне-эстетическими раздражителями, вроде запахов, осязательных, тепловых, желудочных и др. возбудителей!.. Но пьяная идея такого синтеза — в противовес вышепредложенной «площадке», — если бы была высказана, едва ли бы имела методологическое значение, а не только симптоматическое — для психопатологии.

Не припоминается, кто недавно, ужаснувшись перед нелепостью «общего синтеза» искусств, заявлял, что без всякого синтеза роль синтеза выполняет поэзия. Впрочем, слова: «без всякого синтеза», кажется, добавляю от себя, остальное, надо полагать, сказал поэт. Если живописец подумает, он вынужден будет сказать то же о живописи, музыкант — о музыке. И везде философствующий эстетик должен добавлять: «без всякого синтеза», ибо структурность каждого искусства, каждого художественного произведения, т. е. органичность его строения, есть признак конкретности эстетических объектов, но отнюдь не синтетичности. Структура потому только структура, что каждая ее часть есть также индивидуальная часть, а не «сторона», не «качество», вообще не субъект отвлеченной категоричности. «Синтез» поэзии имеет только то «преимущество», что он есть синтез слова, самый напряженный и самый конденсированный. Только в структуре слова налицо все конструктивные «части» эстетического предмета. В музыке отщепляется смысл, в живописи, скульптуре затемняется уразумеваемый предмет (слишком выступают «называемые» вещи).

Искусство насквозь конкретно — конкретно каждое воплощение его, каждый миг его, каждое творческое мгновение. Это для дилетанта невыносимо: как же со «всем» «познакомиться»?

Мастер, артист, художник, поэт — дробят. Их путь — от единичности к единственности. Долой синтезы, объединения, единства! Да здравствует разделение, дифференциация, разброд!

### *Искусство и жизнь*

Что искусство возникает из украшения, это — не только генетический факт, это также существенная функция искусства, раз искусство, так или иначе, целиком или частично, между прочим или

всецело, представляет красоту. Поэтому-то и бессмысленно, неодушевленно, бессубстанциально искусство «вообще себе». Но нельзя обращать формулу, ибо это обращение есть извращение — нельзя сказать: всякое украшение есть искусство.

Украшение — только экспрессивность красоты, т. е. жест, мимика, слезы и улыбка, но еще не мысль, не идея. Экспрессивность — вообще от избытка. Смысл, идея должны жить, т. е., во-первых, испытывать недостаток и потому, во-вторых, воплощаться, выражаться. Красота — от потребности выразить смысл. *Réalisez — tout est la* (Сезанн). Потребность — пока она не успокоена — беспокойство, неутоленность. Творчество — беспокойная мука, пока не найдено выражение. Муки ученика — страшнее мук мастера: пока-то выражение не «удовлетворит», пока-то не выразишь волнующего. Поистине, пока оно не выражено, оно уничижает сознание, издевается над разумом. Волнует простор неба, грудь женщины, величие духа — художник пишет, рисует, высекает, пока не «снял» выражением беспокойной страсти. «Мастер» не так мучается, как «ученик», — оттого есть мастера маститые, «академики». Есть, впрочем, мастера — ученики. Но, конечно, не в том дело, что «притупляется» страсть и волнение, — разве маститый меньше чувствует потребность жизни, чем мальчик, — а в том, что маститый не хватается за выражение «не по силам». Инстинкт почестей — против инстинкта жизни!

Так и формула: искусство есть жизнь — для немногих все-таки верна. Извращенный крик: жизнь — искусство! Такие обращения-извращения повторяются: жизнь есть философия, жизнь есть поэзия. Это — социально-психологический симптом. Это — признак эпохи, когда ложь дешева. Это — вопль вырождающихся. Жалкую увядающую жизнь хотят косметизировать философией, искусством, поэзией. Это называется «вносить» философию, искусство, поэзию в жизнь... Или, наглее, не отрывать их от жизни. Но молодость об этом не кричит, а сама собою украшена и никаких потерь и разрывов не страшится.

Жизнь — искусство, «создание» из жизни искусства, жизнь даже величайшее из искусств — все это типическое декадентство. Это знал падавший древний мир, знал романтизм — падавшее христианство, — это слышали недавно и мы от падавшего демократизма и натурализма

— у каждого в собственном архиве найдутся напоминания. Вне декадентства «искусство жизни» — фатовство и пошлость.

Если жизнь есть искусство, то искусства нет. Ибо украшение должно быть украшением чего-нибудь, а если оно не украшает жизни, то и оно не существует, и жизнь — истязание. А украшать украшение — своего рода *aesthetical insanity*.

Художественное создание — хотят того или не хотят декаденты — входит в жизнь как факт. С этим ничего даже и поделать нельзя. Художественное произведение, вошедши как факт в жизнь, уже и не может не быть жизнью. Хотят же другого. Хотят, чтобы то, что не может быть, перешло в то, что есть, что не может не быть. Но это и есть возвращение к неукрашенной жизни, природной, животной, — прекрасной только в некоторых редких случаях игры и безобразия природы. Тут почти всегда вместо золота — горсть глиняных черепков.

Только искусство подальше от жизни, далекое, далекое ей, может быть ей, безобразной, украшением. А искусство в жизни, близкое ей, — новое в ней безобразие. Не довольно ли того, что есть? Искусство должно быть не в жизни, а к жизни, при ней, легко отстегиваемое, — отстегнул и пошел дальше — пристегнуть к другому краю... Красота — праздник, а не среда.

### *Поэзия и философия*

Искусство не есть жизнь, и философия не есть жизнь. Никакого логического вывода из этих отрицаний сделать нельзя. Но если всмотреться в смысл этих отрицаний, то их положительное значение раскрывается скоро. Жизнь есть только материал и искусства, и философии, следовательно, жизнь есть только отвлеченность. Философия же — последняя, конечная в задании и бесконечная в реальном осуществлении конкретность; искусство — именно потому, что оно искусство, а не уже-бытие, творчество, а не созданность — есть предпоследняя, но все же сквозная конкретность. Философия может быть предпоследнею конкретностью, и тогда она — искусство, а искусство, проникающее последнюю конкретность, есть уже философия. Так, искусство как философия есть философия как

искусство — и следовательно, пролом в стене между искусством и философией.

Философия есть искусство, и искусство есть философия — две истины, вовсе не получающиеся путем взаимного формального обращения. Оба утверждения реально независимы и самобытны. Философия есть искусство как высшее мастерство мысли, творчество красоты в мысли — величайшее творение; ображение безобразного, украшение безобразного, творение красоты из небытия красоты. Философия есть искусство, т. е. она начинает существовать «без пользы», без задания, «чисто», — в крайнем случае, разве, лишь в украшающем «применении».

Теперь искусства — органы философии. Тут особенно ясно видно бессмыслие синтеза искусств: что такое «синтез» рук, ног и головы? — кровавая каша из мышц, нервов, костей. Но что такое живопись в поэзии, поэзия в музыке и т. п.? — То же, что ходить на руках, обнимать ногами, целовать теменем... Цирковой фокус, если говорят всерьез. В действительности — лишь метафора. Столько же общего между музыкальностью поэзии, изобразительностью и осмысленностью музыки, поэтичностью картины — сколько его вообще между произвольно подобранными омонимами, между часом грозным и часом пополудни, между талантом, зарытым в землю, и талантом гробокопателя, между гробокопателем и клауном.

Смешным делом занимается модерн-поэтика, перенося в поэзию музыкальные аналогии. Только при готтентотском дворе можно было бы исполнять музыкальную пьесу, написанную по правилам Буало, Батте и Брюсова. Поэзия как «синтез» музыки и смысла есть синтез паутины и меда. Как может смысл делать музыку? Смысл не делает музыки — музыка убивает смысл — тон калечит поэзию.

— Поэзия исключает музыку, музыка — поэзию.

— Почему?

— Потому что их хотят соединить!

Искусства — органы философии; философия нуждается не только в голове, также и в руках, глазах и в ухе, чтобы осязать, видеть, слышать. Пора перестать ходить на голове и аплодировать (футуризму) ушами!

Когда музыкальная внешность — вся музыка непосредственно только внешность — убивает смысл в поэзии, хватаются за

живописность, за «образ». Образ не на полотне — только «образ», метафора; поэтические образы — фигуры, тропы, внутренние формы. Психологи сделали поэтике плохой дар, истолковав внутреннюю форму как образ — зрительный по преимуществу. Утверждение, что внутренняя форма живописный образ, есть ложь. Зрительный образ мешает поэтическому восприятию. Принимать зрительный образ за поэтический — то же, что считать всякое созерцание, всякую интуицию зрительною.

Напрягаться к зрительному образу «памятника нерукотворного» или «огненного глагола», любого «образа», любого символа — где формы не зрительны, а фиктивны — значит, напрягаться к непониманию и к не-восприятию поэтического слова.

Бывает и есть, конечно, и музыкальная внутренняя форма; без нее музыки не было бы. Но это не оправдывает сведения поэзии к музыкальности. Доказательство — история. Каждая поэзия имеет своих «музыкантов», сама она, каждая, своих и назовет, когда требуются примеры. Но поэтов поэзия знает и не только «своих», а просто всех для всех.

Нужны поэты в поэзии, и как не нужны в поэзии музыканты, так не нужны и живописцы. Живописная поэзия родилась на заборе, там и место ей.

Внутренняя форма, «образ», созерцание, интуиция бывают также умными. Тут начинается искусство как философия, перевал к последней конкретности, тут кончается вместе псевдофилософия и псевдоискусство, кончаются, для имеющих глаза и уши, допрометеевские сумерки, οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἐβλεπον μάτην, // χλύοντες οὐκ ἴχουον — имели глаза, и попусту смотрели, напрягали слух, а не слышали.

### *Признаки и стили*

Восемнадцатое столетие великолепно своею монолитностью. В него влились потоки Ренессанса, истощившиеся в рассудочной сухости семнадцатого столетия, слились в одну большую волну, и примерно к середине века вздыбилась эта волна исторического течения. Она опять ниспадает к концу века, чтобы в начале следующего подняться в

многообразных переливах национальных Возрождений. Провал середины девятнадцатого столетия только резче выделяет новый взлет культурно-исторической волны к концу замечательного века. Наше время захотело быть орудием в руках злого гения истории и воздвигло поперек ее течения чудовищную военную плотину. Как игрушечную, смел ее напор духа и мысли — ибо, невзирая на миллионы трупов и искалеченных тел, это была война духовных, а не плотских сил, — и не оказалось народов побежденных и победителей, есть только низверженные и взнесенные. Мы — первые низверженные — взносимся выше других, быть может, девятым и последним валом европейско-всемирной истории. Ныне мы преображаемся, чтобы начать наконец — надо верить! — свой европейский Ренессанс. От нас теперь потребуется стиль. До сих пор мы только перенимали.

Сороковые годы составляют, пожалуй, последний естественный стиль. По философской задаче времени это должен был быть стиль осуществлявшегося в действительности духа — стиль прочный, обоснованный, строгий, серьезный, разумный. На деле, быт нередко принимался за действительность и вытеснял культ: демократизм и мещанство заслоняли собою духовность. Реализм духовный остался нерешенною задачею, потому что средства символизации такого реального найдены не были. Философия истории запружалась эмпирическою историей. Строгая разумность замещалась распушенным благоразумием и расчетливою уютностью. Мещанские революции внесли сумбур в жизнь, искусство демократизировалось, иррационализировалось и дегенерировало — *aequis sano* встало на место *equitibus sano*. С «натуралиста» Фейербаха началось алогическое беспутство в самой философии. Эстетика растряслась. Натурализм бесчинствовал. Можно говорить о разности талантов, но не о различии осуществляемых форм. Золя и Толстой, Тургенев и Флобер, Чехов и Мопассан, Шпильгаген, Зудерман, Сенкевич и опять Толстой — разница только талантов и, следовательно, чувства меры. Крейцерову Сонату, Сентиментальное воспитание, *Une Vie* от пошлости выручает только талант, но не направление. Соответственно, эстетика натурализуется, психологизируется, этнологизируется, социологизируется, вообще занимается пустячками, «фактиками», сплетнями о происхождении и о похождениях искусств. Собственный высокий стиль эстетики стал непонятностью, потому что недостаточно

понятным, иностранным, стал сам разум. Поистине вовремя начал философствование молотом классик Ницше! Нам нужно сном стать классиками, — твердил Сезанн.

Только в России продолжала звучать, несмотря ни на что, разумная непонятность лирики Тютчева и продолжала надоедать бессмысленным умам непонятная разумность трагики Достоевского. Их роль и пути — над-исторические. Исторически реализм сороковых годов сломался вместе с Гоголем. Тютчев и Достоевский остаются обетованиями нового стиля. Ответственный подвиг принимает на себя Андрей Белый преждевременным выполнением обетования — потому что стиль может явиться только после школы.

Этот стиль должен быть наш. Всякий стиль руководится, всякий стиль направляется избранным для того, во-своевременьи, народом. Но стиль бывает только после школы. А мы школы не проходили. В этом наша культурная антиномия. Запад прошел школу, а мы только плохо учились у Запада, тогда как нам нужно пройти ту же школу, что проходил Запад. Нам учиться всегда недосуг, вместо *σχολή* у нас *ασχολία*. За азбукою мы тотчас читаем последние известия в газетах, любим последние слова, решаем последние вопросы. Будто бы дети, но на школьной скамье, мы — недоросли. Такими родились — наша антиномия — от рождения, вернее, от крещения: крестились и крестимся по-византийски, азбуку выучили болгарскую, книжки читаем немецкие, пишем книжки без стиля.

Натурализм, который приняли мы как последнее слово, был чистым эстетическим нигилизмом. По своему существу, по идее своей, натурализм — принципиальное отрицание не только стиля, но и направления. «Направление» в натурализме заменяется поучением, моралью, потому что нигилист, отрицая бесполезное творчество, никакого для себя оправдания, кроме утилитарного, придумать не в состоянии. Направление в искусстве — серьезность, нигилизм — беспечность, утилитаризм — лицемерный покров духовной праздности, деланная серьезность тунеядца, практичность варвара, цивилизованность семинариста.

Символизм явился для формальной защиты и для восстановления прав искусства. В силу оснований, прямо противоположных с натурализмом, символизм как такой также не может иметь стиля и не может быть «направлением». Как натурализм — отрицание искусства,

так символизм — существенное свойство искусства. Символизм — исключительно сосредоточенное искусство, и потому символический стиль всегда искусственный стиль, а не естественный, всегда стилизация.

Символ — сопоставление порядка чувственного со сферой мыслимого, идеи, идеальности, действительного опыта (переживания) со сферой идеального, опыт осмысливающего. Искусство, в аспекте эстетики, существенно между тем и другим. Ошибочно утверждение, будто символ устанавливается непременно на основе «сходства». «Сходство» физического и духовного, чувственного и идеального — вообще весьма хитрая проблема, если под «сходством» понимать «подобие», а не просто «схождение» — с двух безусловно неподобных концов к какому-то условно одному пункту. Символ и не аллегория. Аллегория — рассудочна, «измышлена», плоскоконечна. Символ — творчески-пророчествен и неисчерпаемо-бесконечен. Аллегория — теософична, символ — мистичен.

Хотя бы совершенно условно, символ — знак в смысле «слова» как знака других слов, прямо (или метафорически) называющих «вещь» (процесс, признак, действие). Следовательно, символ есть *sui generis suppositio*. Поэтому слово, с другого конца, есть прообраз всякого искусства. Поэтому же и его структура — исчерпывающе полна и составляет тип всякого эстетического предмета. Искусство — модус действительности, и слово — архетип этой действительности, недействительной действительности.

В итоге, символизм принципиально есть утверждение прав искусств. Исторически символизм — время всяческих реставраций и стилизаций. У нас, напр., - классицизма, архаизма (славянизма), романтизма, народничества. Но нам теперь, сейчас, не реставрации нужны, а Ренессанс.

Через символизм Европа спасала себя от несерьезности, праздности, утилитарности, варварства, восточной мудрости: стилизовался сам Восток, стилизовали японцев и других варваров, даже дикарей и вообще низкорожденных, для того только, чтобы их европейски облагородить. В примитив только играли, потому что нужно было на место смешного поставить веселое, на место нелепого — умное, незабываемого Сезанна — на место позабытого Гokusая. И если в наше время уже истлели в памяти разные Альтенберги, Товоте,

Шницлеры и им подобные, то разве не затем, чтобы подчеркнуть провинциальное безвкушие еще существующей способности к «чтению» какого-нибудь Рабиндраната Тагора?

В борьбе за право искусства, за «веселую науку» Европа потеряла стиль. Стиль сделался вопросом не осуществления, а только изучения. Стилизация замещала школы мастерства. Дисциплина хорошего воспитания исчезла; парикмахеры и портные заменили собою гувернера; коммивояжер вкладывал прейскурант торгового дома в обложку Готского Альманаха. Так случилось, что в эпоху техники был утерян секрет техники, не бывший, однако, секретом для веселых мастеров серьезного цеха.

Реализм также существенное свойство искусства. Требование формы исходит от содержания. Содержание без формы есть чистая страдательность. Содержание страдает формы и страдает без нее, как страдает само от себя все отвратительное, как страдает душа «сама по себе», лишенная тела, отвратительная. Формы без содержания составляют предмет не творчества, а собирания, коллекционирования — музыканты в поэзии, напр., коллекционеры, бездомны, их домашний очаг — уют музея, они спят, едят, любят и делают прочее в магазинах старого платья. Одно содержание, без формы, есть стихия природы и души — отвратительность и ложь духовная, логическая, эстетическая в культуре, ибо и культура — рождение, преобразование и Возрождение духа — есть для природы ложь нравственная.

Реализм, если он — не реализм духа, а только природы и души, есть отвлеченный реализм, скат в «ничто» натурализма. Только дух в подлинном смысле реализуется — пусть даже материализуется, воплощается и воодушевляется, т. е. осуществляется в той же природе и душевности, но всегда возникает к реальному бытию в формах культуры. Природа просто существует, душа живет и биографствует, один дух наличествует, чтобы возникать в культуру, ждет, долготерпит, надеется, все переносит, не бесчинствует, не превозносится, не ищет своего. Христианская метафора духа — любовь. Смешно и жалко слушать, когда христиане говорят о любви: рассуждение слепого о цветах, глупого об уме, лжеца о правде, теософа о мистике, кастрата о брачных радостях. Утверждение, что любовь есть источник — и притом особенно глубокий и плодотворный — познания, творчества, красоты, так же истинно, как было бы истинно заверение, что

плакучие ивы — источник полноводия озера, к которому они склоняются и в которое они роняют свои слезы. Дух — источник всяческого, в том числе и любви.

Дух — не метафизический Сезам, не жизненный эликсир, он реален не «в себе», а в признании. «В себе» он только познается, в себе он только идея. Культура, искусство — реальное осуществление, творчество. Дух создается. Без стиля и формы — он чистое и отвлеченное не-бытие. Реализм есть реализация, а не бытие. Познать реальное, узнать идею и осуществить ее — таков путь от Возрождения к стилю. Когда-то он еще будет? Наша теперь задача — только Возрождение. Потому-то нужнее теперь учитывать признаки, чем заботиться о стиле. Стил сам придет, нечаянно, когда, быть может, устанем ждать; Дух ждать не устанет, он переждал христианство, переждет и теперешний послехристианский разброд. Но мы-то сами, конечно, уже устали. Недаром умы наших современников иссушаются восточною мудростью, недаром нас оглушает грохот теософической колесницы, катящей жестокую Кали, недаром беснуются ее поклонники, душители разума. Это — их последнее беснование. Обреченная ими жертва — искупление готового родиться нового духа. Эта жертва — дорогое для разума, но не законное его детище — европейская метафизика. Ей будет сооружена гробница в новом стиле, ее соорудит возрожденный разум — в законных уже формах реализации духа. Новый реализм, реализм выраженный, а не реализм быта, будет выражением того, что есть, а не того, что случается и бывает, того, что действительно есть, а не того, что кажется.

### *Распад и новое рождение*

Дифференциация — новое рождение и рост, центростремительность до пресыщения, до напряженности, не выдерживающей сжатия внутренних сил и разрешающейся в систему новых центров, отталкивающих друг от друга, самостоятельно способных к новым конденсациям и к новым дифференциациям. Сперва — концентрация жизни, затем разметывание кругов: разлетаются каждый со своим центром, хранящим в себе только воспоминание о некогда общем, едином пра-центре. Творчество —

подражание (μίμησις) по воспоминанию (ἀνάμνησις). Поэтому подражание никогда не есть копирование. Воспоминания не было бы, если бы не было забывания. Забывание — кнут творчества, оно вздымает на дыбы фантазию. Парящий в пространствах фантазии «центр» напрягается до способности нового рождения, расслоения сконцентрировавшегося, дифференциации.

Из распада ничего не вырастает. Распад — голодание, когда жизнь поддерживается питанием на счет организма, самоедство организма. Распад — гниение. Его продукт и его назначение — удобрение.

Распад исключает смерть, потому что это есть механизм, кругообращение вещества, сохранение материи. Нет смерти, следовательно, нет и нового рождения — сохранение на место созидания. Смерть — маска творчества, домино любви. Смертный брак — тайна, мистерия рождения и творчества. Любовь и непосредственно за нею — через столько-то часов или месяцев — рождение есть иллюзорное творчество. Настоящее творчество — из ничего, следовательно, в промежутке между любовью и рождением входит смерть. Вот — те часы и месяцы «между» — часы и месяцы ожидания. Новое рождение поджидает ветхую смерть. Смерть — взрыв, революция, разрушение. Рождение — тишина, покой, единственный и неустойчивый миг равновесия, после которого начинается рост, напряжение, конденсация. Муки родов — образ, как «восхождение солнца», также — *propter hoc ergo post hoc*. А в действительности — муки смерти, движение земли вокруг солнца, *post mortem ergo propter mortem*. В матерном чреве — смерть, ничто — там, где была жизнь; в солнечном мире — новое рождение, нечто из ничего.

Почему после символизма нет нового реализма? Т. е. еще нет, пока еще нет. Первая мысль — что совершается распад, удобрение, унавоживание. Свидетельство того — наглядно: искусство самоедствует, рефлексировует. Не это ли подлинный декаданс, питание собственными тканями? Никогда, кажется, не было такой неосмыслицы в духовной жизни: философия вместо рефлексии ищет познания через «переживание», перепутала все значения и смыслы слова *conspicere* и бежит от лица разума, ненавидящая его, а искусство на место спонтанного творчества рефлексировует, исполняет все значения слова *experiens* и подчиняет переживание «поэтике» — настоящего, прошлого и будущего, ибо поэтики *absolute*, вне времени, не бывает. Поэтику

будущего принимают за поэтику absolute. Футуризм есть теория искусства без самого искусства. Футурист не только тот и не всегда тот, кто называет себя футуристом, — в распаде искусства исчезает и искусство наименования, — а тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства. Когда называвшие себя футуристами призывали «поджигателей с почерневшими пальцами», было не страшно — славные ребята, думалось. Когда они командовали: «сroyте основания славных городов», было непонятно и любопытно — непонятно, потому что все знали, что такие «основания» давным-давно срыты, а любопытно, потому что «манифест» обращался к нам: кто же из нас, думалось, — при поглядывании искоса на «ближних» — деловых людей, бросит отца и мать свою, чтобы идти срывать давно срытое и не срываемое? Но сразу становилось невкусно и отвратительно щекотало обоняние, когда Манифест обнародовал возраст Их Величеств: самым старшим из нас, говорилось там, тридцать лет! Как? Вам тридцать лет, и у вас уже есть теория искусства? — тогда вы — не художники, не художники в творчестве, не художники и теории. Вы можете быть художниками разве только в теории! Практика, следовавшая за теорией, была на разный вкус. Утверждающие примат поэтики над поэзией — футуристы.

Футуризм «творит» по теории — прошлого у него нет — беременность футуристов — ложная. Классики проходили школу, преодолевали ее, становились романтиками, романтики через школу становились реалистами, реалисты — символистами; символисты могут стать через школу новыми классиками. Футуристы, не одолевшие школы, не одолевают и искусства, будут в ней не хозяевами, а приказчиками, хотя бы и государственными. Дело не в «искусственности», как толкуют иногда. Искусственность только тогда искусственность, когда это заметно, и потому и тогда только — искусственность может быть упреком. Прием всех декадентов — привлечь внимание фокусом. Говорят о неискренности, но какое кому до этого дело? Должно быть искренне произведение, а не производитель. Неискренность и искусственность значат простое: фокус не удался. Критерий — не таланта, не художественности, — а неподдельности, не фальсификации, подлинности: первое орус художника. Если оно «по учителю», «по школе», по «принятым» формам, один против одного, что из художника выйдет реформатор;

если оно по его собственным «новым» формам, десять тысяч против одного, что из него выйдет чиновник.

Футуризм, таким образом, распад, гниение и удобрение. Почва — готова. Первая мысль не ответила на вопрос, почему нет нового реализма. Вторая: потому что мы не знаем, что такое реальность. Потеряли. Мы грезим о ней, значит, не знаем, что есть она. Наша жизнь стала ирреальной, действительность — белибердою. А значит, угасло эстетическое восприятие и приятие действительности, осталось одно прагматическое. Ирреальное «работает», белиберда — высшая реальность. Белибердяи выдавали теософические трудовые книжки художникам; теософическая премудрость загоняла в подполье творимую действительность. Теософические теории искони внушают, что реальность под покрывалом; приподнявшему его складки — ужас безумия. И правда: перед черным ничто — кто не лишится ума? Вот критерий для распознавания художника: поставить испытуемого перед покрывалом, внушать ему приподнять покрывало, и художник, не теософ, строго отстранит экспериментатора. Разве можно циническим движением руки разрушать эту тайну — красоту складок покрывала? Разве можно художнику собственноручно разрушить данную его глазам и потому подлинную действительность? Разве есть и разве может быть иная? Ей можно только «подражать»; ее надо творить; она — налицо, за нею — ничто. Изображайте ее, но не обезображивайте. Все ее внутреннее — ее внешнее. Внешнее без внутреннего может быть — такова иллюзия; внутреннего без внешнего — нет. Нет ни одного атома внутреннего без внешности. Реальность, действительность определяется только внешностью. Только внешность — непосредственно эстетична. Внутреннее для эстетического восприятия должно быть опосредствовано внешним; жир, мышцы, чрево — эстетичны только обтянутые кожей. Само опосредствование — предмет эстетического созерцания через свое касание внешнего.

Εὐρύμαχ', ἡ τοι ἐμὴν ἀρετὴν εἰδός τε δέμας τε ὤλεσαν  
αἰθάνατοι, —

Доблесть мою, Евримах, погубили бессмертные боги, — Вид  
и наружность мою...

Славное было время, когда под «добродетелью» можно было понимать «вид и наружность»! Если бы в наше время согласились признать внешность добродетелью, стоило бы не только быть добродетельным, но даже проповедовать добродетель...

Все это верно эстетически, и жизненно должно быть верно. Эстетика должна вывернуть жизнь наизнанку, чтобы жизнь была правдива. Что мы приобретаем от сильной любви «ближних», если эта любовь — «в глубине души»? И как много мы приобретали бы, если бы нас не обманывали мнимой действительностью глубин душевных, а только бы всегда во-вне проявляли, выражали, вели себя, как ведут любящие. Что же жизненно-реально: расположение внутри и невоспитанность извне, «благо человечества» внутри и нож, зажатый в кулаке, извне или неизменная ласка и предупредительность извне, а внутри — не все ли равно, что тогда «внутри»? Можно предпочитать тот или другой способ поведения, но реально сущее в первом случае есть невоспитанность, в последнем — любовь. Вообще, не потому ли философам и психологам не удавалось найти «седалище души», что его искали внутри, тогда как вся она, душа, вовне, мягким, воздушным покровом облекает «нас». Но зато и удары, которые наносятся ей, — морщины и шрамы на внешнем нашем лице. Вся душа есть внешность. Человек живет, пока есть у него внешность. И личность есть внешность. Проблема бессмертия была бы разрешена, если бы была решена проблема бессмертного овнешнения.

И для философии: «внутри» — только идеальное, а не реальное, не действительное, не действующее. «Внутреннее» — «только» идея. Немцы научили нас приставлять к «идее» словечко «только», чтобы выражением «только идея» сказать: ничто. И верно, если «идея» не разрешима внешне, во вне, она — ничто. Но если она — живая действительная идея, она не «только идея», а *idéa*, т. е. вид, прежде всего, внешний видимый облик. Идеальное как ничто только постигается, конципируется, оно — реально не-сущее. Бергсониада — визгливое «молчи» перед не-сущим. Внешность требует не конципирования, а уразумения и истолкования. Слово — незаменимый и неизменный образ действительности как внешности: все, без

остатка, действительное бытие — во-вне, все внутреннее — только идеально.

Художник должен утвердить права внешнего, чтобы мог существовать философ. Только действительное существующее внешнее может быть осмысленно, потому что только оно — живое. Только художник имеет право и средства утверждать действительность всего — и бессмысленного и осмысленного, — лишь бы была перед ним внешность. Философ узурпирует чужие права и привилегии, когда он, заикаясь, бормочет что-то об иррациональном бытии и о действительности иррационального. Вся действительность — во внешнем, и потому такое бормотание также действительно только как бормотание — алогическая белиберда.

### *Продолжение о том же сюжете*

Мы не знаем теперь, что такое действительность, хотя философия всегда имеет одну задачу — познать действительность. С некоторого времени философия потеряла не только решение этой задачи, но и самое задачу. Появилось в мире не-знание, которого раньше не было. Это не-знание возникло тогда, когда философы вообразили, что они не познают, а «творят» и «преодолевают». Появились под титулом идеалистов философы-командиры. Современные переживальщики — их дегенеративные, цинические потомки; их болезненное состояние — *moral sanity* — делает их философски неменяемыми: они — на свободе только потому, что они здоровы. Ни один дисциплинированный философ не решился бы на призыв: «переживемте», как никто в воспитанном обществе не воскликнет в публичном обращении: *conspire*, — публично такие команды могут быть произносимы только в публичном доме.

И художник не творит действительности, не производит — то, что он производит, есть искусство, а не действительность — он подражает и воспроизводит. Но он раньше философа утверждает действительность, потому что впереди всякого познания идет созерцание. По этому поводу говорят об особой наблюдательности художника. Что под этим разуметь? Художник видит «больше»? — Но нет, он видит меньше, потому что он видит избирательно: не все, что

видишь, художественно. Он видит острее? Это и значит меньше: чем острее одно, тем тупее другое. Разница зрения художника от обыкновенного зрения — не количественная, а качественная. Это — лучший сорт зрения. Для него явственна красота действительности. И это — все? Ни в коем случае! Явственная для него красота может остаться его тайною. Какое нам дело до чужих тайн? Художник не просто для себя созерцает, а разоблачает тайны. Запечатлеть — здесь только начинается художественно-совершенное зрение художника — явленность вовне. Красота — дважды рожденная, дважды явленная. Оттого она — и смысл и значение. Оттого она не только эстетична, но и философична. Но, прежде чем передать действительность философу, художник должен утвердить ее права на бытие в созерцании: еще не реального и уже не идеального только.

Мы не знаем теперь действительности, но чтобы познавать, мы должны найти ее утверждаемую. Быть утверждаемой действительность может только в красоте, безобразное не может быть утверждаемо — если только в нем самом, как имманентное в трансцендентном, не будет открыта красота. Безобразное — существенно трансцендентно. Нужно «перевести» — *traducere ad suam intuitionem* — трансцендентное на язык внешности, чтобы узреть и уразуметь. В этом переводе — переход от ограниченного человеческого к божественному: сама мать в ужасе бежала, увидав Пана,

Милого сына Гермеса, лицом — безобразное диво, —  
Сын козлоногий, двурогий, шумливый, с веселой усмешкой,  
но бог разумения, Гермес,  
. . не медля в объятия ребенка  
Принял и сердцем своим без конца веселился на сына.

Художник не творит действительности, а только воспроизводит. В этом гарантия утверждаемой им действительности и действительности утверждаемого им. Творец может ошибиться и создать одну действительность вместо другой — по заблуждению, по нерасчетливости, по лукавству, по неискренности или по другой причине. Художник воспроизводит действительность уже созданную.

Его утверждение относится к сущему. Как бы ни была действительность задумана и создана, созданная и существующая, она — такая, а не иная, и другой — нет. Может быть, ложная в замысле и в осуществлении, она истинна в бытии. Ее истинность — ее внешность.

У нас нет действительности, потому что мы ее отвергли. И снова, пусть идеалисты и переживальщики заикаются, что отвержение есть уничтожение, как утверждение — творение. Отвержение есть знак неудовлетворения и призыв к углублению. Теософы и бергсонософы передергивают карту, и углубление во внешнее подменяют углублением «в себя»: не этот, тот, -

Вот этот вот: он — туп, как... пуп...

*(Андрей Белый).*

Омфалопсихия — титул этого углубления, самоуглубления. Другое углубление — другая подмена: заглядывание под покрывала — во «внутрь» (будто бы!). Это — просто отвлечение внимания от настоящего и мысли пленной раздражение. Нужно углубление в само внешнее, по правилу Леонардо: вглядываться в пыльные или покрытые плесенью стены, в облака, в ночные контуры древесных ветвей, в тени, в изгибы и неровности поверхности любой вещи, везде — миры и миры. Глубже, глубже вглядываться в ткань покрывала, и она шевелится, она плывет, она шелестит, она выдает образ за образом. Видение требует разумения. Начинается философия, начинается логика, потому что оформливается ее исход, принимает живой облик, зажигаются блеском глаза ее первого основания: ante hoc ergo propter hoc. Видение — первое, значит, разумение — первое. Начинают видеть разумом: начинают видеть уши (ср. немецкое vernehmen — Vernunft) и слышать глаза.

Во тьме и ужасе ночного бденья  
Слух тщетно звуки силился б обнять...

.....

Считай, считай последние мгновенья,  
Душа, уставшая напрасно ждать...

.....

Но.....  
...можешь радость вплесть в судьбы оковы,  
.....  
Дерзай очами слушать ночи зовы!  
Как давно разгадано:  
To hear with eyes belongs to love's fine wit.

*(Шекспир).*

Вот — вопрос, перестать увертываться от которого следовало бы: что видно? или, по крайней мере, что уже видно? или, по самой меньшей мере, — видна ли звезда нового Вифлеема? Воспроизводит ли новую действительность наше искусство? Ведь в этом — гарантия, условие и начало нового рождения! Назначение художника: увидеть. Увидели ли наши художники уже новую действительность в нашей старой сущности? Общее мнение, что увидел Блок. Я думаю, что увидел Андрей Белый. Блок не довольствовался видением, хотел видения и приоткрыл покрывало; но не даром около его вести столько толков и толкований.

...Так идут державным шагом —  
Позади — голодный пес,  
Впереди — с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули невредим,  
Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз —  
Впереди — Иисус Христос.

Итак, что же «внутри»? — Впереди — Иисус Христос, позади — голодный пес, а посередине — Петька Катьку полюбил — наше исконное статье, былье, бытье... Дальше — Чичиковы, Хлестаковы, Смердяковы, Молчалины — старый мир, старый быт... И только-то?.. Стоит ли из-за этого от «внешности» отрекаться?..

После этого Блок был обречен. Блок — искупительная жертва нашего преступного любопытства, потому что все толкали его и все у нас побуждало его к тому, чтобы приоткрыть завесу, совлечь веющие древними поверьями упругие шелка, заглянуть за то, что прежде было для него внешнею, но и достаточною реальностью.

Видение Андрея Белого — другое видение: внешнего, настоящего, действительного. Белый тут уже не «символист», ибо понимать это нереально значит отказаться от надежд здесь, в реальном, значит остаться с им же испепеленным действительным прошлым, не настоящим.

В глухих  
Судьбинах,  
В земных  
Глубинах,  
В веках,  
В народах,  
В сплошных  
Синеродах  
Небес  
— Да пребудет  
Весть:  
— «Христос  
Воскрес!» — Есть.  
Было.  
Будет.  
.....  
.....  
И Слово,  
Стоящее ныне  
По середине  
Сердца,  
Бурями вострубленной  
Весны,  
Простерло  
Гласящие глубины  
Из огненного горла:

— «Сыны  
Возлюбленные, —  
„Христос Воскрес!“»

Если это Великий Пан воскрес, что это обещает? — что это обещает для нас? Философский полный ответ может дать философия культуры. Там и анализ и истолкование. В эстетику — результаты. Между прочими результатами и тот, что Воскресение есть обет Нового рождения. Зачалом Возрождения всегда было искусство. Есть. Было. Будет. Искусство есть воспроизведение произведенного. Новое эллинство было бы «подражанием» Творцу — древнему эллинству. Возрождение — припоминание рождения. Так эмпирически. Оттого — эллинство. Но также и существенно, потому что Возрождение как выявление, вовнешнение, реализация, есть прежде всего модус эстетический. Не политический, не педагогический — как убого жалки все эти практики-практиканты. Эстетическое заявление о себе действительности — существенно первично. Прочее приложится.

Новое эллинство приведет к новому Вифлеему. «Подражание» — не копирование, копирование — ложное подражание, ложное эллинство, «псевдоклассицизм». Философский ответ о действительности нужен, чтобы не было этого «псевдо», иллюзионизма, идеализма, «переживаний», чтобы была жизнь и реализм. Возрождение есть воплощение тайны, ее овнешнение. Возрождение есть «воз-рождение», и его требование к познанию, к философии: вос-познания — познания познанного. Тайна филологов должна быть разоблачена; все должны стать словолюбцами, все призываются к познанию познанного. То, что внешне было только для филологов, должно быть открыто для всех. В величайший праздник — всякий может стать жрецом, если только готов принять на себя бремя жречества.

В раскрытые врата храма перед всеми очами трепещет ткань божественного покрова. В этом его, Пана, слово, и весь он — в этом слове. Это слово — Всё; вся действительность. Ничего — помимо этого, никакого реального «внутри». Все действительное — во-вне, внутри — только идеальное.

Слова — обман, говорили натуралисты, — *idola*.

Слово — символ, говорили символисты.

Слово — не обман, не символ только, слово — действительность, вся без остатка действительность есть слово, к нам обращенное, нами уже слышимое, ждущее вашего, философы, уразумения, — призван сказать новый художник-реалист.

Слово — пластично, музыкально, живописно, — это имеет смысл, когда все эти предикаты — к субъекту действительности. Это — философский язык. Пластика, музыка, живопись — словесны. Такова — внешность их; через словесность, присущую им, они действительны. Это — реально-художественный язык.

Об всем этом и говорит трепетание покрыва. Внешность есть знак. Натуралист считал «знак» природою; это был лжереализм; новый реализм должен взглянуть на природу, как на знак. Романтический христианский реализм был иллюзионизм; он гипостазировал «только идею» и этим обманывал себя; он объявлял внешность иллюзией и этим обманывал других. Романтизм — как и все христианство — не имел мужества искренней лжи, какое было, напр., у циников и Пиррона, и спрятался за иронией. Какая прозрачная анаграмма, и тем не менее христианский мир ее не разгадал.  $\text{Εἰλωνεία}$  = *illusio*, романтизм = иллюзионизм. Христианство не могло этого понять, потому что оно само — романтизм. Романтизм, провозглашая себя, провозглашал христианство и, провозглашая христианство, провозглашал себя. И в христианстве, и в романтизме сознательный иллюзионизм прикрывал неискренность лжи. Кризис культуры теперешней есть кризис христианства, потому что иной культуры нет уже двадцатый век. Сколько в искусстве культурного нехристианского, столько переживущего кризис. Возрождение новое есть искреннее рождение новое Пана. Новый реализм — словесный, реализм языков, народов, а христианство и интернационал — единая ткань, плащ Мефистофеля: черный на красной подкладке. Новый реализм — реализм народов, языков — языческий. Новая действительность — торжественное вступление любителя хороводов Пана в город, Возрождение Пана в городе. Город — не природная реальность: в природе, в лесах, полях и небесах, действительных городов нет; только сказочные. Город же — был. Город действителен только как знак, слово, культура; был — история. Пришло время историзировать природу и Пана; время весны города. Новая

действительность — историческая — завершение незавершенной мысли романтика: «излагать историю мира как историю человечества, находить всюду только человеческие события и отношения» (Новалис).

— Эй! Откликнись, кто идет?

Наша история сейчас — иллюзия. Наша быль — пепел:

Исчезни в пространство, исчезни,

Россия, Россия моя!

Революция пожрала вчерашнюю действительность. Но революция — часы и годы «между», смерть для нового рождения, онтологическая фикция. Исторически-действительным и действительно-историческим останется лишь то, что не расплавится в пламени революции, очистительном пламени. Языки пламени — слова нового значения и смысла, знаки того, что Возрожденному — жить в живительном свете. Философия, наука, искусство — не разные дети одной матери, все это — одно, в разных качествах и разного времени. Но не будет Возрождения мысли и рефлексии, если не будет Возрождения искусства, спонтанного творчества. Художники — в первой линии.

Когда действительность становится иллюзией, существует только пустая форма. Вот откуда наша теперешняя утонченность в поэтической технике, способность даже выковывать новые формы — для никакого содержания. Никакое, ничтожное, содержание в многообещающей форме есть эстетическая лживость (Ахматова, напр.) — знаменование потери восприятия и чувства мира. Бытие космоса распалось в буднях, быль слова не уразумевается, остается мозаика клочков быта, выдаваемая за монолитную действительность. Есть разбитые догматы, затасканные учения, есть теософическая пошлость, нет истинно-религиозного ни на что эха. И есть еще раздвоение, расщепленность, расплесканность. Есть гений художника Андрея Белого, и есть размахайка кристаллографа Андрея Белого, гениальная эпопея («исторической действительности») и гностический гербарий. Недаром Борис Бугаев жаловался на Андрея Белого: ему жутко при виде двух Андреев Белых.

Один из них дал любопытное толкование Двенадцати: «И вот в Катке и Петке Двенадцати, в том звуке крушения старого мира, который Александр Александрович услышал со всей своей максималистической реалистичностью, должно было быть начало восстания, начало светлого воскресения, Христа и Софии, России будущей: — впереди — „в светлом [!] венчике из роз, впереди — Исус Христос“. Да не так же это надо понимать, что идут двенадцать, маршируют, позади жалкий пес, а впереди марширует Исус Христос, — это было бы действительно идиотическое понимание. „Впереди Исус Христос“ — что это? — Через все, через углубление революции до революции жизни, сознания, плоти и кости, до изменения наших чувств, наших мыслей, до изменения нас в любви и братстве, вот это „все“ идет к тому, что „впереди“, — вот к какому „впереди“ это идет».

«Пес», конечно, ясен,  
Поджавший хвост, паршивый пес,  
пристал к товарищам, отстав от благодетеля,  
...Скалит зубы — волк голодный —  
Хвост поджал — не отстает —  
Пес холодный — пес безродный...

Христос все же не так-то ясен. Твердо одно: «максималистическая реалистичность». Стало быть, внешность — знак? Но какой же: цель или видение? По-видимому, видение!

— Кто еще там? Выходи!  
.....  
— Кто в сугробе — выходи!..  
.....  
— Эй, откликнись, кто идет?  
— Кто там машет красным флагом?  
.....  
— Кто там ходит беглым шагом,  
Хоронясь за все домами

Чего же видение и знак и символ? Не трансцендентного «ничто», а прежде всего собственного сознания, совести. И это двояко: (1) как — «во имя Христа» и (2) как укор — «что же делаем»? В первом ничего антихристианского нет. Христианство одинаково осуществляло во имя Христа и убийство и социализм — последнее не как экономический план — хотя бывало и такое, — а просто в виде игры на худших струнах человеческой души, vulgo, как утверждение забитого, нищего, убогого, жалкого, больного, и притом превыше энергичного, талантливого, сильного, бодрого, здорового. Так, антихристианского или нехристианского в этом ничего не было бы, но была бы неправда реальная, а потому и символическая. У нас и до революции Христос отождествлялся с «попом». В этом своеобразный демократизм православной русской церкви. И у римских католиков и у греческих Церковь — Христос, но у первых папа, у нас поп (все равно, иерей, архиерей, при случае и диакон, хотя, конечно, и тепло: «батюшка»). Там сосредоточенно, здесь дистрибутивно.

Помнишь, как бывало  
Брюхом шел вперед,  
И крестом сияло  
Брюхо на народ?

В результате, «долой папу» ничего серьезного не обозначало: протестантский маргарин, а «долой попов» стало означать «долой Христа». Но так как укол совести — в венчике из роз — все-таки, и с малолетства, — то как же отогнать навязчивое видение?

— Ишь, стервец, завел шарманку,  
Что ты, Петька, баба что-ль?  
— Верно, душу наизнанку  
Вздумал вывернуть? Изволь!  
— Поддержи свою осанку!  
— Над собой держи контроль!

И снова, и снова, и снова — беспокоящее видение, и все настоятельнее тревога, что видение — действительность, та самая

разрушаемая и разрушающая действительность.

— Все равно, тебя добуду,  
Лучше сдайся мне живьем!  
— Эй, товарищ, будет худо,  
Выходи, стрелять начнем!

Действительное выстрелов не боится. Знак, слово, имя — всегда действительны, всегда реальны. Одно только имя — и видение оплотнеет. «Здорово рассуждая», раз отвергнут Сам, должно быть и Имя «изъято» — может быть, с затаеннейшею, «завиральной» мольбою к Нему же о снятии бремени с души...

— Ох, пурга какая, Спасе!  
— Петька! Эй, не завирайся!  
От чего тебя упас  
Золотой иконостас?  
Бессознательный ты, право,  
Рассуди, подумай здраво —

Значит, все «долой» — в «бессознательность»: и Его, и Имя, и просто голос совести человеческой!.. Здесь-то рука и хватается приподнять завесу... Что за нею предстало Блоку? Холодное ничто, о котором поэт не говорит, да и сказать о ничто нечего. Лишь проникает в душу беспредметный ужас, рождающий отчаяние перед невозрождением, отчаяние от того, что все — понапрасну, отчаяние, что в самой революции — старый быт, «старый мир, как пес паршивый»... И, вдруг, в самом деле, не видение есть действительность, а трансцендентное, нами гипостазированное, наше старое нигилистическое ничто? Значит, оно — не кошмар и впредь останется?.. Есть у Блока две обнадеживающие строки:

Трах-тах-тах! — И только эхо  
Откликается в домах...  
Только вьюга долгим смехом

Заливается в снегах.

Заливается смехом злобным, торжествующим, издевательским? — Нет, едва ли! Но тогда этот смех не над провалом и бездною, а только над легкою неудачей, над смешною ошибкою: само «трах-тах-тах» по действительному видению — не действительно, не реально, иллюзорно. В этом — надежда. Ошибался поэтому и тот, кто говорил «вполголоса»: «- Предатели! — Погибла Россия!» Ошибался, Россия не погибла.

Новая действительность не может быть романтической реставрацией Москвы, ибо почему же и для чего же была революция? И всякое Возрождение — патриотично. Вопрос только в том, будет ли оно европейским? Христианство довело свою культуру до кризиса. В этом признаются называющие себя христианами. Условно противопоставление культуры и цивилизации, но, раз оно сделано, всмотримся в него. Христианская культура дошла до христианской цивилизации. Крестом осеняли и святою водою кропили не только человеческие лбы, но и стальные машины. Культуру изгадили цивилизацией — в этом каются, но не раскаиваются. Не раскаиваются — это видно из того, что в жалобах на «кризисы» взывают о спасении к востоку. Где же на Востоке культура? Восток, как и все мировое варварство, способен только к восприятию, к усвоению, а может быть, и к творчеству, цивилизации. Инженер с раскосыми глазами — в этом ничего противоестественного, но Платон, Эсхил, Данте, Шекспир, Гегель — с раскосыми глазами — мотив из Гойи.

Скандалная книга Шпенглера сильно шумит, и его противопоставление культуры и цивилизации на наших глазах делается для толпы каноническим. Из него извлекают мудрость и поучение. Между тем именно у Шпенглера это противопоставление только формально, и чем его заполнить — вопрос. Цивилизация есть «завершение и исход» культуры. И потому «каждая» культура имеет свою цивилизацию. Как будто в мире существует не одна культура, варьирующаяся по народам, не единая и генетически и существенно! Да уж если цивилизация — «исход и завершение», то какой смысл в этом противопоставлении? — Отливы и приливы, ниже и выше. Но новый прилив разве не есть Возрождение, т. е. продолжение той же

единой культуры? Разница должна быть принципиальной. И при всем этом Шпенглер говорит об «исторической философии», о «мире как истории»... Но, вот, дальше, уже не формально, а по содержанию: оказывается, что наша философия страдает органическим пороком — невмешательством в практическую жизнь. Что это значит? Это значит: 1) из нее не глаголет «душа времени». Конечно, это — порок. Но спрашивается, где же эта философия и когда вообще существовала философия, которая не выражала бы времени? Куда же девался пресловутый историзм? Но 2) — и тут суть дела яснее — вот, напр., досократики были купцами и политиками, Платон едва жизнью не поплатился за то, что хотел подправить сиракузские дела, Декарт — «первый техник своего времени» (!), а современные философы — не техники, не политики, не купцы. Если фон Гертлинг еще не умер, он может выдрать Шпенглера за уши, да и не один фон Гертлинг. Но это едва ли чему научит Шпенглера — хозяином фактов он считает одного себя. Существенно другое: если факт, что философы не торгуют, не электрифицируют, не санкционируют смертных приговоров, — признак цивилизации, то да здравствует цивилизация! Если, наоборот, факт, что философ-инженер есть признак цивилизации, а не культуры, признак восточной мудрости и философии именно не установившейся, не осознавшей, что ее участие в великой, как выражается Шпенглер, действительности есть мысль, а не купля-продажа и не сооружение водяных турбин, а тем паче не преследование свободного слова, тогда, пожалуй, и насчет «гибели Запада» придется сделать диагноз иной, чем тот, какой ставит Шпенглер. У Шпенглера все меряется «доселе» и «отселе», считая с года выхода его книжки. «Открытий» и изобретений у него, поэтому, столько, что хватило бы на тринадцать инженеров. Но лучше бы ему не «открывать», а просто сослаться на то противопоставление цивилизации культуре, которое, действительно, следовало бы сделать каноническим и которое было указано на его собственной родине более ста лет тому назад. Во всяком случае, ему пришлось бы извиниться, по крайней мере, за не считающееся с историческим первенством терминологическое злоупотребление. Сто пятнадцать лет тому назад знаменитый Фридрих Август Вольф писал: нельзя ставить на одну доску египтян, евреев, персов и другие восточные народы с греками и римлянами. «Одно из главнейших различий между теми и другими народами состоит в том, что первые

или вовсе не возвысились над тем родом образованности, который надо назвать гражданской выправкою или цивилизацией, в противоположность высшей, собственной культуре духа, или возвысились лишь в незначительной степени. Первый род культуры — рачительно занимается условиями жизни, нуждающейся в безопасности, порядке и удобстве; он для сего пользуется даже некоторыми высшими изобретениями и знаниями, которые, однако, — будучи найдены не научным путем, не должны были никогда пользоваться славою возвышенной мудрости; наконец, этот род культуры не только не нуждается в литературе, но и не созидает ее — причем под литературою понимается комплекс сочинений, в которых делаются вклады для просвещения современников не отдельною кастою, сообразно с ее должностными целями и нуждами, но каждым из народа, сознающим в себе высшие идеи». Вот в этом-то и дело!

Вольф — один из возродителей немецкого народа. Он начинал с Гомера. Оттуда же начинается и всякое Возрождение. Начинаем ли мы? Начнем ли?.. Цивилизаторское и просветительное подражание античным формам у нас было и есть. Нужно больше и больше. Нужно дойти до собственного мастерства, до софийности. Нужно дойти до искусства в воспитанных формах выразить нашу действительность. Нужно стать европейцами не по копированию, а по воспроизведению красоты. У нас раньше кричали, что мы — «между» Европою и востоком. Это — неверно. До сих пор это «между» занимали немцы. Только после поражения немцев мы можем стать между ними и востоком. Для этого нужно стать Европою, а Европа, еще и еще и еще раз, зачиналась на берегах Эгейского моря.

Вслед за Шпенглером христианские цивилизаторы и у нас пугают «закатом Европы». Нимало не страшно! Крушение Германии не есть крушение Европы, да еще и Германии — крушение ли? Шпенглер изображает Западную Европу в виде Фауста. Но, собственно, почему, и главное — за что? — Хотя бы гетевский Фауст, а то — нет, Фауст просто, «вообще»!.. За что?.. Фауст — повеса, фокусник и шарлатан, с безграничною похотью и плоскою рассудочностью, теософ. За что и почему это — образ Западной Европы? Фауст — немецкое изобретение, хотя Шпенглер и сделал «открытие» «доселе» неведомого, что фаустовская душа обрела тело в западной культуре, как она «расцвела с рождением романского стиля в X веке на северных

[!] равнинах между Эльбою и Тахо» (S. 254). Все же славяне этой души не приняли, не приняли ее и романские народы, если не считать, как то делает Шпенглер, «равнины» между Тахо и, скажем, Луарою «северными»... Англичане — но, вот признание Фауста у Марло:

И я давно покончил бы с собою,  
Когда бы сладость чувственных отрад  
Отчаянья в душе не побеждала.

*(Перев. Бальмонта).*

Только в глазах немца, и то после 14-го года, такая автохарактеристика может быть признана идеалом англичанина. Наконец, не приняли и мы — уж, кажется, до чего неуголенные, неугомонные и стремительные!.. Или неужто наши Пушкин и Достоевский — Фаусты? К сюжету «Фауст» подходили, как известно, с разных сторон, но не кто иной, как Пушкин, в двух словах запечатлел источник «неуголенности» Фауста: «Мне скучно, бес». А пушкинский Мефистофель дает и исчерпывающее объяснение фаустовского *taedium*

---

...думал ты в такое время,  
Когда не думает никто...

Но это и есть *connubium* рассудочности и похоти. <sup>[1]</sup> Говорили, что Иван Карамазов — русский Фауст, хотя он душу черту и не прозакладывал, а совершенно национально «упивался» и «убивался». Уж если какой-либо из Карамазовых — Фауст, то скорее всего Федор Павлович, который умел отлично обделывать свои имущественные делишки и в то же время был сладострастнейшим человеком во всю свою жизнь. Фауст легенды не без успеха обделывал свои делишки, а насчет прочего вот что гласит бесхитростно-наивное повествование, не предсказывавшее, а собиравшее «факты» и рассказывавшее их:

Nach diesem kam der Geist Mephistophiles zu ihm und sagte: Wo du hinführo in deiner Zusage beharren wirst, siehe, so will ich deine Wollust anders ersättigen, dass du in deinen Tagen nichts anders wünschen wirst. So

du nicht kannst keusch leben, so will ich dir alle Tag und Nacht ein Weib su Bett führen, welches du in dieser Stadt oder anderswo ansichtig und nach deinem Willen zur Unkeuschheit begehren wirst. In solcher Gestalt und Form soll sie dir beiwohnen.

Dern Doktor Fausto ging solches also wohl ein, dass sein Herz vor Freuden zitterte; und reute es ihn, was er anfanglich hatte fürnehmen wollen. Und geriet in eine solche Brunst und Unzucht, dass er Tag und Nacht nach schönen Weibern trachtete, dass, so er heut mit diesem Teufel Unzucht trieb, morgen einen andern im Sinn hatte.

В конце концов, не ставит ли себя Шпенглер в положение турецкого императора, во дворце которого Фауст, в образе Магомета провел шесть дней и ночей, и не воображает ли он, что его «фаустовские души» — тот великий народ, который Фауст, как свое наследие, наобещал турку через его жен:

Sie (seine Weiber) berichteten ihm, es wäre der Gott Mahomet gewesen, und wie er zur Nacht die und die gefordert, sie beschlafen und gesaget, es würde aus seinem Samen ein gross Volk und streitbare Helden entspringen.

Но если Западная Европа не этот «великий народ» и не эти «воинственные герои», потомки Фауста, то непонятно, за что Шпенглер вдвует в Европу «фаустовскую душу». Не потому ли, что Фауста терзают муки «гносеологической трагедии»? Но если Фаусту не нравилась схоластика, что довольно понятно, то почему «гносеологическая трагедия» требует обращения к магии и некромантии, а не к Гомеру или Платону? Не — фаустовская Западная Европа обратилась именно к ним, и едва ли имеет основание жалеть об этом. Гете хотел заставить поверить в какую-то бесконечную духовную неутоленность Фауста. Верно: не только философия, но и искусство — от неутоленности, от духовного беспокойства. Но разве Данте от неутоленности знания и любви начал ловеласничать и искать приключений под руку с чертом?.. Гете был большой патриот и кроме того hohe Exzellenz, ему, понятно, хотелось украсить национальное изобретение. Но отчего такое волнение за судьбу всей Европы, когда битый Фауст поднял вопль? Поделом, собственно говоря, бит.

Все это — только свое, местное, нам даже и неприлично вмешиваться в это. Нам нужно наше собственное в Европе Возрождение, начинаемое с возрождения античности, а когда-то еще

дойдем до «заката»? Сверх того «закат» античности не лишил разума нового западного человека, и последний вбирал в себя все, что узнавал о ней. Не торжествовать следовало бы по поводу предречений Шпенглера, а торопиться вобрать в себя побольше от опыта и знаний Европы. А там, впереди, видно еще будет, подлинно ли она «закатывается».

Как бы ни было, у нас — слово за искусством, и прежде всего за искусством слова. Как оно скажет, так и будет в действительности, в мысли, во всей нашей культуре. Россия теперь, как невеста:

Россия,  
Ты ныне  
Невеста...  
Приемли  
Весть  
Весны...  
Земли  
Прордейте  
Цветами  
И прозеленейте  
Березами:  
Есть —  
Воскресение...  
С нами —  
Спасение...  
Кому суждено быть женихом?  
Один — с востока:  
Глаза словно щели, растянутый рот,  
Лицо на лицо не похоже,  
И выдались скулы углами вперед...  
Другой — «единый из вас»:  
...в тереме будет сидеть он своим,  
Подобен кумиру средь храма,  
И будет он спины вам бить батожьем,  
А вы ему стукать да стукать челом...  
Третий —  
К гипербореям он

В страну далекую, к северу дикому,  
Взойдя на колесницу, правит.  
Лебеди белые быстро мчатся.

Москва, 26 янв. 1922.

## **II. СВОЕВРЕМЕННЫЕ НАПОМИНАНИЯ**

# СТРУКТУРА СЛОВА IN USUM AESTHETICAE

*I*

*I*

*A*

Термин «слово» в нижеследующем берется как комплекс чувственных дат, не только воспринимаемых, но и претендующих на то, чтобы быть понятными, т. е. связанных со смыслом или значением. Слово есть чувственный комплекс, выполняющий в общении людей специфические функции: основным образом — семантические и синсемантические и производным — экспрессивные и дейктические (указание, призыв, приказание, жалоба, мольба и т. д.). Слово есть *prima facie* сообщение. Слово, следовательно, средство общения; сообщение — условие общения. Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура — культ разума, слова — воплощение разума.

Все равно, в каком качественном чувственном комплексе воспринимается слово. Эмпирически наиболее распространенным является качество звукового комплекса. Одно качество может быть переводимо в другое. Законы и типы форм одного качества могут быть раскрыты и во всяком другом качестве. Художественное и вообще творческое преобразование форм одного качества может рассматриваться как типическое для всякого качества.

Слово есть знак *sui generis*. Не всякий знак — слово. Бывают знаки — признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знамения, *omina* и пр., и пр... Теории о связи слова как знака с тем, что он значит, основанные на психологических объяснениях — ассоциациях, связи причины и действия, средства и цели, преднамеренного соглашения и т. п., - только гипотезы, рабочая ценность которых при современном

кризисе доходит до нуля. Связь слова со смыслом есть связь специфическая. Она является «родом», а не подводится под род. Если бы даже оказалось возможным подвести ее под род или если бы какие-нибудь принципиальные предпосылки допускали такое подведение и требовали его, все-таки методологически правильнее, безупречнее и целесообразнее до построения каких бы то ни было теорий рассматривать названную связь как специфическую. Специфичность связи определяется не чувственно данным комплексом как таким, а смыслом — вторым термином отношения, — который есть также *suī generis* предмет и бытие. Только строгий феноменологический анализ мог бы установить, чем отличается восприятие звукового комплекса как значащего знака от восприятия естественной вещи. Слова-понятия: «вещь» и «знак» — принципиально и изначально гетерогенны, и только точный интерпретативный метод мог бы установить пределы и смысл каждого. Это — проблема не менее трудная, чем проблема отличия действительности от иллюзии, и составляет часть общей проблемы действительности.

Что такое «одно» слово или «отдельное» слово, определяется контекстом. В зависимости от цели, из данного контекста как отдельное слово может быть выделен то один, то другой звуковой комплекс. В новое время графическое изображение и выделение в отдельное слово звукового комплекса устанавливается произвольно — по большей части по соображениям удобства и потребностей грамматической морфологии. «Ход» есть отдельное слово, также «пароход», также «белыйпароход», также «большойбелыйпароход», также «явижубольшойбелыйпароход» и т. д. Синтаксически «связь слов» есть также слово, следовательно, речь, книга, литература, язык всего мира, вся культура — слово. В метафизическом аспекте ничто не мешает и космическую вселенную рассматривать как слово. Везде существенные отношения и типические формы в структуре слова — одни.

Графически слово может изображаться сложной и простой системой знаков. Пиктография и граммография имеют свою историю. Графический знак всегда может быть заменен звуковым. Даже такой графический знак, как свободный промежуток между двумя написанными, нарисованными или напечатанными «словами» — «пробел», — может быть заменен звуковым комплексом или звуковой

паузой, которые могут принять на себя любую функцию знака, в том числе и слова, т. е. осмысленного, со значением знака. Теория слова как знака есть задача формальной онтологии, или учения о предмете, в отделе семиотики.

Слово может выполнять функции любого другого знака, и любой знак может выполнять функции слова. Любое чувственное восприятие любой пространственной и временной формы, любого объема и любой длительности может рассматриваться как знак и, следовательно, как осмысленный знак, как слово. Как бы ни были разнообразны суппозиции «слова», специфическое определение его включает отношение к смыслу.

## ***B***

Под структурой слова понимается не морфологическое, синтаксическое или стилистическое построение, вообще не «плоскостное» его расположение, а, напротив, органическое, вглубь: от чувственно воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета, по всем ступеням располагающихся между этими двумя терминами отношений. Структура есть конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в «размере» и даже качестве, но ни одна часть из целого *in potentia* не может быть устранена без разрушения целого. *In actu* некоторые «члены» могут оказаться недоразвившимися, в состоянии эмбриональном, или дегенерировавшими, атрофированными. Схема структуры от этого не страдает. Структура должна быть отличима от «сложного», как конкретно делимого, так и разложимого на абстрактные элементы. Структура отличается и от агрегата, сложная масса которого допускает уничтожение и исчезновение из нее каких угодно составных частей без изменения качественной сущности целого. Структура может быть лишь расчленяема на новые замкнутые в себе структуры, обратное сложение которых восстанавливает первоначальную структуру.

Духовные и культурные образования имеют существенно структурный характер, так что можно сказать, что сам «дух» или культура — структурны. В общественном мире структурность — внешне привходящее оформление, Само вещество принципиально

лишено структуры, хотя бы состояло из слагаемых, структурно оформленных. Масло, хлеб, воск, песок, свинец, золото, вода, воздух. Дух принципиально не-веществен, следовательно, не допускает и соответствующих аналогий. Воздух приобретает формы лишь в «движении» («дух»), вода — в течении, в сосудах и т. д. Структурны в вещественном мире лишь оформленные образования — космические, пластические, органические, солнечная система, минеральный кристалл, организм. Организм есть система структур: костяк, мышечная система, нервная, кровеносная, лимфатическая и т. п. Каждая структура в системе сохраняет свою конкретность в себе. Каждая часть структуры — конкретна и остается также структурою, пока не рассыпется и не расплавится в вещество, которое, хотя также конкретно, но уже не структурно.

В структурной данности все моменты, все члены структуры всегда даны, хотя бы *in potentia*. Рассмотрение не только структуры в целом, но и в отдельных членах требует, чтобы никогда не упускались из виду ни актуально данные, ни потенциальные моменты структуры. Всякая структурная форма рассматривается актуально и потенциально полною. Актуальная полнота не всегда дана *explicite*. Все имплицитные формы принципиально допускают экспликацию. Применительно к слову особенно важно помнить об этом. Так энтимема потенциально и *implicite* содержит в себе силлогизм со всеми его структурными членами; теория сжимается в формулу; математическая форма содержит не только потенциальные отношения, раскрывающиеся в актуальных количественных измерениях, но также имплицитно приводит к ней алгоритм; предложение *in potentia* есть системы выводов и *implicite* — заключение силлогизма; понятие (терминированное слово) — *in potentia*, а также *implicite* — предложение; метафора или символ — *implicite* система тропов и *in potentia* — поэма и т. д.

# EXEMPLA SUNT ODIOSA

## II

### I

### A

Слово как сущая данность не есть само по себе предмет эстетический. Нужно анализировать формы его данности, чтобы найти в его данной структуре моменты, поддающиеся эстетизации. Эти моменты составят эстетическую предметность слова. Психологи не раз пробовали начертать такую схему слова, в которой были бы выделены члены его структуры (ср. попытки Мессера, Мартинака и под.; наиболее интересна Эрдмана, *Erkennen und Verstehen*). Но они преследовали цели раскрытия участвующих в понимании и понятии психофизических процессов, игнорируя предметную основу последних. Вследствие этого вне их внимания оставались те моменты, на которых фундируются, между прочим, и эстетические переживания. Если психологи и наталкивались на эстетические «осложнения» занимавших их процессов, этот эстетический «чувственный тон» прицеплялся к интеллектуальным актам как загадочный привесок, рассмотрение которого отсылалось «ниже». «Ниже» эстетическое «чувство» обыкновенно опять «объяснялось» без всякого предметного основания и без предметной мотивировки.

Возьмем слово, как мы его воспринимаем, слышим от нашего собеседника N, нечто нам сообщающего, «передающего». Безразлично, желает он вызвать в нас эстетический эффект или таковой вызывается помимо его сознательного желания. Если бы вместо этого мы взяли нами самими произносимое слово или «внутренне» данное как препирательство с самим собою, мы нашли бы его менее «связным», его назначение и роль как сообщения была бы не столь ясна, но в своих предметных свойствах это слово

существенно не отличалось бы от слова, слышимого из уст N. Особенно был бы затруднен анализ такого примера тем, что в поле внимания все время вторгались бы условия, причины и поводы возникновения этой внутренней речи, т. е. вся генетическая обстановка речи, интересная для психолога, но иррелевантная для предметного анализа.

Услышав произнесенное N слово, независимо от того, видим мы N или нет, осязаем его или нет, мы умеем воспринятый звук отличить, (1) как голос человека — от других природных звуков, воспринять его как общий признак человека, (2) как голос N — от голоса других людей, как индивидуальный признак N, (3) как знак особого психофизического (естественного) состояния N в отличие от знаков других возможных состояний его или какого-либо другого человека. Все это — функции слова естественные, природные, в противоположность социальным, культурным. До сих пор слово еще ничего не сообщает; сам N есть для нас «животное», а не член, *in potentia* или *in actu* сознаваемого, общежительного единства.

Далее (само собою разумеется, что эта последовательность не воспроизводит временного эмпирического ряда в развитии и углублении восприятия), — мы воспринимаем слово как явление не только природы, но также как факт и «вещь» мира культурно-социального. Мы воспринимаем, следовательно, слово (4) как признак наличности культуры и принадлежности N к какому-то менее или более узко сознаваемому кругу человеческой культуры и человеческого общежития, связанного единством языка. Если оказывается, что язык нам знаком, каковая знакомость также непосредственно сознается, то мы его (5) узнаём как более или менее или совершенно определенный язык, узнаём фонетические, лексические и семасиологические особенности языка, и (6) в то же время понимаем слышимое слово, т. е. улавливаем его смысл, различая вместе с тем сообщаемое по его качеству простого сообщения, приказания, вопроса и т. п., т. е. вставляем слово в некоторый нам известный и нами понимаемый смысловой и логический номинативный (называющий вещи, лица, свойства, действия, отношения) контекст. Если кроме того мы достаточно образованны, т. е. находимся на соответствующей ступени культурного развития, мы (7) воспринимаем и, воспринимая, различаем условно установленные на данной ступени культуры формы

слова в тесном смысле морфологические («морфемы»), синтаксические («синтагмы») и этимологические (точнее, словопроизводственные). Ясно, что в специальной научной работе может случиться и случается, как во всем известных примерах расшифровки древних надписей или как при расшифровке криптограмм, — что пункт (7) выполняется «до» (6) или независимо от него. (Случаи отступления от намечаемой типической схемы по каждому пункту так многочисленны и очевидны, что оговаривать их в этом беглом обзоре надобности нет.)

## ***В***

Особняком стоит еще один момент восприятия слова, хотя и предполагающий восприятие слова в порядке культурно-социальном, т. е. предполагающий понимание слова тем не менее как факт естественный, сам лежащий в основе человеческого (и животного) общения. Это есть (8) различие того эмоционального тона, которым сопровождается у N передача понимаемого нами осмысленного содержания «сообщения». Мы имеем дело с чувственным впечатлением (Eindruck) в противоположность осмысленному выражению (Ausdruck), с со-чувством с нашей стороны в противоположность со-мышлению. Тут имеет место «понимание» совсем особого рода — понимание в основе своей без понимания, — симпатическое понимание. Здесь восприятие направлено на самое личность N, на его темперамент и характер, в отличие от характера и темперамента других людей, и на данное его эмоциональное состояние в отличие от других его прошлых или вообще возможных состояний. Это есть восприятие личности N, или персонное восприятие и понимание. Оно стоит особняком, носит природный характер и возвращает нас к (3). Только теперь восприятие эмоционального состояния N связывается нами не просто с психофизическим состоянием N, а с психофизическим состоянием, так или иначе приуроченным нами к его личному пониманию того, что он сообщает, и его личному отношению к сообщаемому, мыслимому, называемому, к экспрессии, которую он «вкладывал» в выражение своей мысли. Не нужно суживать понятие со-чувства, син-патии, и предполагать, что

всякий со-чувственный отклик на чувства N есть отклик того же непременно качества, отклик «подражательный», «стадный». Речь идет только об известном параллелизме, корреспонденции — «со», «син» указывают здесь только на фактическую и существующую совместность и на формальное соответствие, где на «да» может последовать и «да», и «нет», и неопределенная степень колебания между ними, *duellum*.

Осложненный случай, когда N скрывает свое душевное состояние («волнение»), подавляет, маскирует, имитирует другое, когда N «играет» (как актер) или обманывает, такой случай вызывает восприятие, различающее или неразличающее, в самом же симпатическом и интеллектуальном понимании, игру и обман от того, что переживает N «на самом деле». Получается интересная своего рода суппозиция, но не в сфере интеллектуальной, когда мы имеем дело с словом о слове, с высказыванием, сообщением, смысл которых относится к слову, а, в параллель интеллектуальной сфере, в сфере эмоциональной. Здесь не «значение» налезает на «значение», а «со-значение» — на «со-значение», синекдоха (не в смысле риторического тропа, а в буквальном значении слова) на синекдоху. Можно сопоставить это явление также с настилением символического, иносказательного вообще смысла или смыслов на буквальный — своего рода эмоциональный, герсп. экспрессивный символизм, которого иллюстрацией, например; может служить условность сценической экспрессии. Такой случай весьма интересен, в особенности еще и потому, что есть один из случаев перебоев естественного и искусственного, «природы» и «искусства». Он очень важен, следовательно, при анализе эстетического сознания, но не составляет принципиально нового момента в структуре слова.

Возможно также «осложнение» другого типа: N сообщает о своем собственном эмоциональном состоянии — особенно об эмоциональном состоянии, сопровождающем высказывание, тогда его состояние воспринимается (а) как смысл или значение его слова, по пониманию, и как (b) со-значение, по симпатическому пониманию. (а) и (b) в таком случае — предметные данности разных порядков: (а) относится к (6), (b) — к (8).

Возможны еще более запутанные и занятные осложнения и переплетения. Нужно тем не менее всегда тщательно различать

предметную природу фундирующего грунта от фундируемых наслоений, природу слова как выражения объективного смысла, мысли, как сообщения того, что в нем выполняет его прямое «назначение», его *πάρεργον*, от экспрессивной роли слова, от его *πάληπτον*, от субъективных реакций на объективный смысл. [2] Как чумы или глупости надо поэтому бояться и остерегаться в особенности теорий, похваляющихся «объяснить» одно из другого, «происхождение» смысла разумного слова из бессмысленного вопля, «происхождение» понимания и разума из перепуганного дрожания и ослабленной судороги протоантропоса. Такое «объяснение» есть только занавешение срамной картинки голого неведения.

## 2

Приведенное расчленение восприятия слова только приблизительно намечает самые общие контуры его структуры. Каждый член ее — сложное переплетение актов сознания. Распутать эти узлы остается открытою проблемою принципиального анализа. Обратимся к установлению также приблизительно, резюмирующей схемы соответствующего воспринимаемому чистого предметного остова словесной структуры, насколько это нужно для последующего.

Оставляя в стороне предметность слова «природную», сосредоточимся на том моменте, когда мы признаем в нем некоторую «вещь» порядка культурно-социального и исторического. Слово по-прежнему остается некоторою чувственно-эмпирическою, чувственно воспринимаемою данностью, но теперь наряду с чистыми формами сочетания в нем чувственных качеств (*Gestaltqualität*, the form of combination) мы различаем новые формы сочетания как бы служебного значения. Повторяющиеся сочетания связываются уже со «значениями» каким-то неизвестным, подлежащим исследованию образом. (Утверждение, будто эта связь есть связь так называемой «ассоциации», по меньшей мере, поверхностно — оно просто теоретично, и, как всегда, гипотеза прикрывает незнание и лень узнать.) Изучая эти формы сочетания, мы убеждаемся, что они или по преимуществу определяются естественными же (психофизическими) законами и соотношениями, несмотря на то, что «связаны» со

«значениями», или, напротив, они определяются изменениями самих значений и внутренними отношениями значащего содержания. Этим общим направлениям меняющихся формы тенденций не противоречит то, что первые формы иногда испытывают влияние со стороны вторых, связанных со значением [в особенности при оформлении неартикулированного вздоха (ορμή) в артикулированный (ἐναρθός) и потому также εγγράμματος], а вторые могут модифицироваться под давлением феноменов психофизического характера. Не следует также думать, что второго рода формы «связаны» со значением так, что сами являются «словами», т. е. прямо являются носителями смысла. Такова только та группа этих форм, которая получила название форм корневых. Другая группа — форм приставочных — может быть носителем смысла (например, в китайском — *cí, cè, sò, tǐ* etc., частью в агглютинирующих), но эти формы могут быть и просто «характерами» или «характеристиками», синсемантиками, потерявшими самостоятельный смысл, но «осмысленными» в другом значении: в значении примет, указывающих на отношения, так сказать, внутри смысла, внутри содержания и его собственных логических, синтаксических и онтологических форм.

В интересах ясности различения и во избежание указанной эквивокации слова «смысл», следует тщательно наблюдать за тем, идет речь о самодовлеющей звуковой форме самого значения (смысла) или о служебно-грамматическом значении (роли) этой формы. Эти формы, корневые и приставочные, и суть преимущественно морфологические в тесном смысле формы; первые же формы, в своей формальности не обусловленные и не мотивированные смыслом, суть формы сочетания фонетические. Нетрудно видеть, что фонетические формы в общем до такой степени свободны от подчинения законам смысла, что влияние на них последнего, в общем же, можно игнорировать. Это важно признать принципиально, потому что если в частности иногда и констатируется более тесная связь значения и фонемы, то из этого не следует, что между ними есть отношение, позволяющее строить общие гипотезы о натуральной связи фонемы с значением, ссылаясь, например, на звукоподражательное образование слов, на экспрессивно-эмоциональную роль звуков и т. п. Напротив, морфема как звуковое образование, будучи всецело подчинена законам фонетики, не без труда освобождается и от давления смысла. Она может до известной

степени, как лава, затвердеть и сковать собою смысл, но он под ее поверхностью клокочет и сохраняет свой пламень. Исторические и археологические раскопки раскрывают его динамику и движение, но иногда и просто удачное применение слова — особенно в поэтической речи — напоминает нам о живом духе, бьющемся под окаменевшими морщинами морфемы. Приставочные морфемы окаменевают «скорее» и безнадежнее, их смысловое одушевление рассеивается и как бы атрофируется, вследствие чего их роль и сводится преимущественно к роли примет и характеристик.

Таким образом, фонема в силу своей прямой причастности природе и независимости от смысла еще не конструирует слова как такого. Что касается морфемы, то если ей и можно приписать такую способность, то, как ясно из предыдущего, только в силу ее более интимной связи со смыслом (мыслью) как таким. Морфема — первая ступень от чувственного к мысленному, верхнее платье смысла, первая точка опоры для рычага понимания. Но, чтобы она была такой, чтобы она была первой ступенью, нужно, чтобы она не была единственной, чтобы она была слита в одно целое с последующими ступенями, чтобы она была включена в контекст подлинных и непосредственных форм самого смысла как такого. Не только, как примета, приставочная морфема, но и корневая морфема, вообще морфема, чтобы преодолеть свою статичность, должна быть членом контекста, динамические законы которого конструируются по формам синтаксическим и логическим. Это самоочевидно, но об этом нужно напомнить, чтобы сделать вывод, вынуждаемый этою самоочевидностью.

Дело в том, что применение термина «значение» к тому, что «обозначается» изолированным, не в контексте взятым словом, как вытекает из сказанного, неточно. Изолированное слово, строго говоря, лишено смысла, оно не есть λόγος. Оно не есть слово сообщения, хотя и есть уже средство общения. Полезно припомнить и поставить в параллель с этим различием различие стойков между λόγος и λέξις, где логос — звук с осмысленным значением, а лексис — только членораздельный звук (иначе, чем у Аристотеля, у которого лексис — всякое высказывание, утвердительное, приказывающее, молитвенное и пр.). Соответственно, и то, что «обозначается», «указывается», есть не «смысл» (не νόημα), а λεκτόν (dicibile). В точном смысле dicibile ничего

не «значит», оно может только «относиться», «указывать на», «называть» вещь (res).

Если здесь можно говорить о «значении», то не об «осмысливающем значении», а об указывающем и номинативном. Значение должно быть сопоставляемо здесь не со смыслом, а с замыслом, намерением, некоторою целью. Слово здесь — только средство, орудие, инструмент, которым в передаче смысла сообщения можно воспользоваться в самых разнообразных направлениях и многочисленными способами. «Значение» здесь — в возможности им пользоваться, применять его, значение прагматическое, а не поэтическое и познавательное. Им можно воспользоваться для сообщения, но также для приказа, мольбы, вопрошания и пр. (каковы различия, впрочем, мы в этом предварительном кратком изложении оставляем в стороне, ибо сообщающая функция слова не только важнейшая, но и фундирующая остальные).

Таким образом, это «значение» слова так же следует отличать от смысла, как отличается значение-смысл и от значения-важности. В таком виде, т. е. как номинативная возможность, слово помещается в лексикону. Словарь не есть, в точном смысле, собрание или перечень слов с их значениями-смыслами, а есть перечисление имен языка, называющих вещи, свойства, действия, отношения, состояния, и притом в форме всех грамматических категорий: субстантивной, глагольной, препозиционной, любой — все то, следовательно, что обозначается философским термином res или ens. Лексикон поэтому и в этом аспекте можно назвать алфавитно-расположенными «реалиями» (realia). Мы спрашиваем: «что значит *pisum*?», и отвечаем: «*pisum* значит горох», но в то же время спрашиваем: «как по латыни или как в ботанике горох?», и отвечаем: «*pisum*», т. е. собственно в этом обороте речи подразумевается: «как называется и пр.». «Горох», следовательно, не есть значение-смысл слова *pisum*.

Но и дальше, если «предложение» («суждение») определяется только синтаксической формой, то не все предложения суть λόγος, т. е. имеют значение-смысл. Обратно, если предложение непременно включает в себя смысл, такие словарные словосочетания, «фразы», как «*pisum* — горох», «*die Stadt* — город», не суть предложения. А фразы типа: «горох есть стручковатое растение» или «горох есть род растений из семейства бобовых» — должны рассматриваться то как

фразы без смысла («осмысленные» только телеологически или прагматически), то как предложения (со смыслом), в зависимости от того, пользуемся (поэтому-то «сами по себе», изолированно они и имеют только служебное, инструментальное «значение») — мы ими как номинальными (называющими «вещь») и классификационными определениями, или как объяснительными, например, предложениями, одушевляющими фразу смыслом через «включение» вида в род. То или иное применение фразы определяется опять-таки контекстом. Простейший способ создать контекст будет, например, сказать: «„Горох есть стручковатое растение“ есть номинальное определение», каковой оборот в практике речи сплошь и рядом просто «подразумевается». Тогда сразу понятно (если новая фраза не есть опять номинальное определение, которое можно таким образом спускать *ad infinitum*), почему фраза «горох есть стручковатое растение» лишена смысла, — это есть просто лексис.

В некоторых герменевтиках предлагалось говорить о «значении» слова, когда оно помещено в лексиконе или берется изолированно, и о «смысле» — в связной речи. Это и непрактично и теоретически необоснованно, потому что «значение» как термин с его разными смыслами — не только омоним, но и модус суппозиции. Мы будем различать номинативную функцию слова, *resp.* номинальную предметность слова, и функцию семасиологическую, *resp.* смысловую предметность. *Nomen*, название как такое, есть эмпирическая, чувственно-воспринимаемая вещь. Оно есть знак, *signum*, связанный с называемой вещью не в акте мысли, а в акте восприятия и представления. Если угодно, можно назвать эту связь ассоциативною, не для «объяснения», а для того, чтобы у называемого факта, «вещи» было свое «название», «указывающее» на то, что эта связь не связь мышления, *resp.* суждения, а связь автоматически-чувственная. Ее может «устанавливать», «переживать», испытывать и субъект немыслящий, например, животное (если оно есть существо немыслящее). Вещь, например, зрительно и осязательно данная (топор, этот человек), ассоциативно связана с вещью, данной слуху (со звуками: «топор», «Алексей»). Ассоциация — по смежности, в редких случаях — по сходству (ку-ку — кукушка). Таким образом, слово как средство, орудие, в его номинативной функции есть просто чувственно-воспринимаемая вещь, вступающая в чувственно-

воспринимаемую связь с другою чувственно-воспринимаемой вещью. Нужно ли добавлять, что в номинативном (не номинальном) предложении или суждении, в которое номинация входит как подлинный смысл, как семасиологическое одушевление, мы уже имеем дело с другой функцией слова — с другой ступенью и с другим предметным моментом в структуре самого слова.

Оставляю в стороне другие образования и суппозиции слова в его номинативном качестве, хотя они весьма интересны и для полного учета эстетических свойств слова нужны и поучительны. Например, «горох и пр.» служил мне в моем изложении «примером», т. е. опять новое прагматическое, но не смысловое «значение» слова, новая прагматическая суппозиция; или почему я взял в пример «горох»? — потому что, например, надоело замызанное в логиках и психологиях «яблоко», а может быть, и по более сложным и «глубокомысленным» соображениям, может быть, по случайной ассоциации и т. п. — все это психологическое, «личное», субъективное обрастание, ек *parergou*, но не вокруг смысловой, а около той же номинативной функции слова, направленной на вещь (*res*) предметный момент словесной структуры. Все эти «субтильности» требуют особой и специальной работы. Моя задача — только самая общая, минимальная схема.

### 3

### А

Дальше как будто легче; эквивоканий и омонимов не меньше, но разобраться в них проще, и их отношения нагляднее и яснее, потому что от чувственного переходим к умственному.

Когда мы слышим из уст N слово, которое воспринимаем как номинальный знак вещи, мы не только обращаемся к этой вещи — наличной или вспоминаемой. Бывает, что и вещи этой нет налицо, и не вспоминается ничего конкретно-определенного (если еще сама вещь конкретна) или мы даже и не знаем, какая определенная вещь названа. Собственно даже, если нет прямого указания (например, указательным пальцем, тростью и т. п.), которое может дать повод к возникновению у нас приблизительно такого представления вещи, какое имеется у N,

то мы никогда не знаем, какую именно вещь называет N, какое у него представление ее и о ней. Сам N, называя вещи, если он пользуется не только собственными, но и нарицательными именами, называет их неопределенно, т. е. и он это делает, и нас заставляет относить названия к целому ряду, к группе или множеству вещей, так что и для него и для нас с точки зрения познания и понимания безразлично, какая вещь будет представлена. Существенно только то, что N, называя, и я, слыша слово-название, будем подразумевать под словом одно и то же. Это есть предмет, о котором идет речь, о котором высказывается «слово». При всем многообразии потенциально называемых вещей они относятся к одному формальному единству — онтическому, или единству предмета. По своим формальным качествам и по отношению к другим предметам предмет характеризуется как род, вид, класс и т. п. Предмет может быть также конкретным, абстрактным, коллективным, вещественным (масло, кислород и т. п.) и т. д.

В структуре слова — новый предметный момент, не чувственного восприятия, а умственного, интеллектуального. Слово теперь относится не к чувственной, а к интеллектуальной данности. Слово указывает теперь на нечто презентующее, достигаемое не по указательному персту, не по чувственной, а по интеллектуальной интуиции. То, на что теперь указывает слово, подразумевается под ним, под словом подразумевается предмет. Его подразумевает N, и его подразумеваем мы; он его «имеет в виду», и мы его «имеем в виду».

Подразумевание и подразумеваемое не надо смешивать с уразумением и уразумеваемым, что относится уже к смыслу, к семантическим функциям и к семантической предметности (не онтической и формальной, не рассудочной, а «материальной», разумной). Подразумевание — не понимание, а только понятие, как понятие, схватывание, объятие, конципирование, имение в виду. Ничего — о содержании и значении-смысле, только об объеме и форме — если и о значении, то только в смысле «места» в какой-то формальной же системе.

Говорим: «подразумевается» — не субъектом-лицом, не N, не «нами», а самим словом и в самом слове. «Подразумевается» то, к чему слово относится «само», абсолютно независимо от высказывающего, переживающего, от N веселого или грустного, N

скучного или озорника, N скептического или цинического, N лгуна или невежды.

«Предмет» подразумеваемый есть только некоторый пункт внимания, «нечто», задаваемая тема. Выполнение, осуществление (по содержанию), разработка темы есть дело дальнейшее, предполагающее новые данности, новые функции, новые углубления и «ступени». Предмет только вопрос, даже загадка, х, условия для раскрытия коего еще должны быть даны и постигнуты какими-то другими способами.

Говорят, что под словом или за словом подразумевается «понятие». Можно, конечно, — лишь бы под понятием подразумевался «предмет» как он характеризуется, а не «представлялось» «переживание». Лучше, во избежание этой передержки, называть понятием само слово в его форме терминированной, в отличие от формы «обыденного» и «поэтического» словоупотребления, и в его функции именно понятия, как по-ятия, конципирования, подразумевания. Понятие, тогда, есть слово, поскольку под ним нечто (предмет) подразумевается.

Часто смешивают «предмет» и «вещь». И действительно, вещь есть предмет реальный и предмет есть вещь идеальная. Но именно эти терминирующие эпитеты: реальный и идеальный — показывают направление, в котором их нужно различать. Всякая действительно, эмпирически, реально существующая вещь, реальное лицо, реальное свойство, действие и т. п. суть вещи. Предметы — возможности, их бытие идеальное. Сказать, например, что число  $\pi$  есть «вещь математическая», не бессмысленно, если только подразумевать: число  $\pi$ ,  $-1$ ,  $i$  или эллипсоид, псевдосферическая поверхность и т. д. суть «вещи идеальные», только возможные (по принципу противоречия), мыслимые. Очевидно — злоупотребление терминами в метафизике, когда «идеальная вещь», возможная, мыслимая, объявляется вещью «реальной». Реализация идеального, как сказано, сложный процесс раскрытия смысла, содержания — перевод в эмпирическое, единственно действительное бытие, — а не пустопорожнее гипостазирование, т. е. со стороны предметной — взращивание капусты в облаках, со стороны функций — шлепанье губами.

Но именно потому, что предмет может быть реализован, наполнен содержанием, овеществлен, и через слово же ему будет сообщен также смысл, он и есть формальное образующее начало этого смысла.

Предмет группирует и оформляет слово как сообщение и как высказывание вообще. Он держит в себе содержание, формируя его со стороны семасиологической, он «носитель» смысла, и он переформирует номинальные формы, скрепляет их, утверждает, фиксирует. Если бы под словом не подразумевался предмет, скрывающий и цементирующий вещи в единство мыслимой формы, они рассыпались бы под своим названием, как сыпется с ладони песок, стоит только сжать наполненную им руку.

Предмет есть подразумеваемая форма называемых вещей, конкретная тема, поскольку он извлекается из-под словесно-номинальной оболочки, но не отдирается от нее. И предмет есть сущий (в идеальной возможности) носитель свойств, качеств, существенных, атрибутивных, модальных, поскольку он берется отвлеченно от словесного своего обличия, от словесного знака его идеального достоинства. Предмет есть объект и субъект вместе; он есть формально и *materia circa quam* и *materia in qua*. И только *materia ex qua* дается не через подразумевание, а через новую функцию в восприятии слова.

Сфера предмета есть сфера чистых онтологических форм, сфера формально-мыслимого.

## ***B***

Было сказано, что N, называя «вещи», подразумевает под названием «предмет», «схватывает» его, «постигает», «ймет» или «объемлет», «конципирует». А за N то же делаем и мы, воспринимая «название». Может показаться, что «подразумевание» и «конципирование» — акты не обоюдные в данном случае, а лишь взаимные: например, N «подразумевают», а мы «конципируем». Чтобы не создавать из этого ненужного затруднения, достаточно только сослаться на то, что N, называя нечто нам, тем самым называет его и для себя и только с этого момента и начинает «подразумевать» и «конципировать». Следовательно, акты эти, действительно, обоюдные, а не взаимные.

Но есть в этом сомнении другая, более интересная сторона. Если подразумевание идет через название, то не является ли

конципирование чистым постижением предмета? Или, наоборот, быть может, конципирование возможно только через название, а подразумевание может быть и чистым?

Это — вопрос о чистом предмете как чистом мыслимом. Его запутали с двух сторон, и запутывают еще больше, когда хотят для обеих сторон непременно однородного решения. Чистота предмета есть (а) чистота от чувственного содержания, (b) чистота от словесной формы (или формулы).

(а) Как мыслимый он конечно и необходимо должен быть чист от чувственного, в противном случае мы должны были бы допустить, что мы и мыслим чувственно, т. е., примерно, бодрствуя спим. Логически ясное расчленение запутывают, однако, генеалогическим любопытством.

И чем бы современные мудрецы отличались от костлявых логиков — потому что им мало отличать себя от обычных смертных, — если бы они не вопрошали о «происхождении»? Образуется порода людей, завинчивающих свое глубокомыслие на том, чтобы не понимать, что говорит N, пока им неизвестно, каких родителей N сын, по какому закону он воспитан, каковы его убеждения и пр. Беда в том, что и тогда, когда они все это знают, они все-таки ничего не понимают, потому что их всегда раздражает на крошечные части сомнение, не лжет ли правдивый M в данном случае и не говорит ли правду лгун N в этом случае? В результате выходит, например, что никогда нельзя понять Гамлета, потому что неизвестно, верил Шекспир в Бога, когда сочинял свою пьесу, или не верил, пил он в то время Лиссабонское или простой стаут, предавался любостяжанию или смирялся душою, каялся и ставил свечи за упокой безвременно усопших любостяжателей. Или, на другой пример, вы думаете, что мчатся тучи, закружились бесы, и значит, что бесы мчатся и вьются, но это только ваша наивность, никаких бесов в природе не бывает, и генетическое глубокомыслие раскрывает вам глаза на истину — то — теща (родилась в таком-то году) утомленного (причины нейрастенические) поэта (кровь — направления по компасу ЮЮВ) шелестит над его ухом (любил Моцарта, не понимал Баха) неоплаченными (на сумму 40.000 рублей ассигнациями) счетами (фирмы и их адреса).

Логика понимания «из происхождения» — та же, что в аргументе, который пишущему это пришлось слышать от одного близкого ему

юного существа, изобразившего в диктанте «щепку» через «ять» и мотивировавшего это тем, что «щѣпка происходит от полѣна».

Оставляя в стороне, по причине их вздорности, все теории происхождения, в том числе и теорию происхождения мысли из чувства, признаем, что поводом для мысли является все же именно чувственно данное. Оно — трамплин, от него мы вскидываемся к «чистому предмету». Так мы ходим как по вершинам гор — не нужно смотреть вниз, иначе начинается головокружение. Некоторые считают, что нельзя все-таки вовсе отвязаться от чувственных приправ представления, и ссылаются на «переживания» (например, американский психолог Тичнер). Отдадим им этот жизненный преферанс «богатого воображения», все же приправа не есть существо, и мысль остается мыслью, независимо от того, подается к ней соя или не подается.

(b) Другое дело — предмет чистый от словесного субстрата. Нельзя этот вопрос решать по аналогии с первым. Оттолкнувшись от трамплина, мысль должна не только преодолевать вещественное сопротивление, но им же и пользоваться как поддерживающей ее средой. Если бы она потащила за собою весь свой вещный багаж, высоко она не взлетела бы. Но также ни в абсолютной пустоте, ни в абсолютной бесформенности, т. е. без целесообразного приспособления своей формы к среде, она удержаться в идеальной сфере не могла бы. Ее образ, форма, облик, идеальная плоть есть слово.

Без-чувственная мысль — нормально; это — мысль, возвысившаяся над бестиальным переживанием. Без-словесная мысль — патология; это — мысль, которая не может родиться, она застряла в воспаленной утробе и там разлагается в гное.

Поэт, понимавший, что такое мысль, лучше многих «мыслителей» и знавший силу слова, утверждал: «я не верю, чтобы какая-либо мысль, справедливо так называемая, была вне пределов речи» (Эдгар По). Он ошибался только в том, будто мысли «укладываются» в речь, как новорожденный пеленается, а рождаются они, значит, голыми. Слова — не свивальники мысли, а ее плоть. Мысль рождается в слове и вместе с ним. Даже и этого мало — мысль зачинается в слове. Оттого-то и нет мертворожденных мыслей, а только мертвые слова; нет пустых мыслей, а только — пустые слова; нет позорных мыслей, а

только — позорные слова; нет потрясающих мир мыслей, а только — слова. Ничтожество, величие, пошлость, красота, глупость, коварство, бедность, истина, ложь, бесстыдство, искренность, предательство, любовь, ум — все это предикаты слов, а не мыслей, т. е., разумею, предикаты конкретные и реальные, а не метафорические. Все качества слова приписываются мысли лишь метафорически.

Строго и серьезно, без романтических затей, — бессловесное мышление есть бессмысленное слово. И на земле, и на водах, и на небе всем правит слово. Логика, т. е. наука о слове, есть величайшее могущество на земле и в небесах. Алогизм как система — умственный атеизм; алогист — пустая душа, лишенная чувства словесной благодати. Алогизм как переживание — наказание, налагаемое отрицаемым богом за преступление против него; алогист — в прогрессивном параличе мысли как следствии легкомысленного его словесного нецеломудрия. Смирительная рубашка логики — мучительный алогиста бред!

Вывод из всего сказанного короткий: чистый предмет, как предмет мыслимый, будучи рассматриваем вне словесной формы своей данности, есть абстракция. Конкретно он дан нам только в словесной логической форме. Разумеется, это не мешает устанавливать конкретные отношения, так сказать, внутри формальных онтических образований как членов целого, подобно тому, как ничто не мешает рассматривать как конкретные формообразования геологическое строение земли и после того, как мы отвлекаемся от ее флоры и фауны. Земля без ее флоры и фауны есть отвлеченная земля по своему бытию, но для рассмотрения она конкретная связь конкретных членов. Чистый предмет — член в структуре слова. Вынутый из слова, он — часть целого и постольку сохраняет конкретность, но своей жизни вне слова он не имеет, и постольку он — отвлеченность.

Беря «предмет» в структуре слова, мы признаем в нем форму и формообразующее начало того вещественного содержания, которое N называет, именует. Наименованием это же содержание оформляется с другой стороны, фонетической, сигнификационной. Оно вкладывается в рамки определенной морфемы. Из этого следует то, что явно и само по себе. Между формами онтическими (вместе с оформленным содержанием) и между формами морфологическими (с их содержанием, которое то же, что и у онтических форм) вклинивается

как система отношений между ними сплетение новых форм, именно форм логических. В понимании того, что говорит N, на них теперь и сосредоточивается умственное наше напряжение. В эти новые формы для нас теперь целиком и переливается все содержание того, что сообщает N, и мы следим — «замечаем», где-то на втором плане сознания отмечаем — за колебаниями морфем и онтических форм лишь постольку, поскольку перемены в них модифицируют логические формы самого смысла. Когда мы вновь переносим на них удар внимания, или они сами вынуждают нас к тому своей «неожиданной неправильностью», гротескностью, уродством или, наоборот, неожиданно чарующей прелестью, мы теряем равновесие «понимания», и смысл как такой ускользает от нас.

Необходимо подчеркнуть, однако, что, конципируя чисто логические формы, мы их не только конципируем. Ибо, говоря тут же о понимании в собственном смысле, мы хотим сказать, что мы понимаем вместе с конципированием, но не всецело через него. Если бы мы только конципировали, мы получали бы только «понятия», концепты, т. е. схемы смысла, русло, но не само течение смысла по этому руслу. Тот, кто принимает концепты, «объемы» мысли за самое мысль, за «содержание», тот именно не понимает и, чтобы скрыть собственную растерянность перед своим неразумием, кричит на весь мир, что его надувают, что логика, пообещав ему могущество и власть, на деле схватила его за горло, душит, не дает дышать. Его звали на трон править миром, а посадили в темную кинозалу и показывают «кинематографические картинки» мира. Но он не Санчо Панса, оруженосец Дон Кихота, и ему нельзя внушить любой сан, он учился у Фабра и сам не хочет быть Фабером, он творец творческой эволюции, и он хочет реально переживать эволюцию творчества мира. Дело не в том, как он себя называет, — название модифицирует наш концепт его, но не меняет смысла, а по смыслу он все-таки слабоумный Ксаилун, и желание его есть в действительности желание Ксаилуна так измениться, чтобы избавиться от побоев своей Оатбхи. История его изменения известна: придется побывать и в ангелах и в чертях, но так как Гарун-аль-Рашид — калиф добрый, то все кончится благополучно... Итак, логические формы как концептивные формы только абстракция. Они как «чистые» формы отвлечены от собственного содержания. В этом «чистом» виде они, строго говоря, и

не логические, а только: логистические — и наука правильно отличает теперь Логику от Логистики. Поэтому настоящие логические формы должны мыслиться лежащими между морфемами и онтическими формами, мыслимыми вместе с их содержанием. Они суть отношения между морфемами как формами вещного называемого содержания и онтическими формами как формами предметного подразумеваемого содержания. Они сами конкретны как формы смыслового содержания. Они, следовательно, суть «отношения», термины которого: языковая эмпирическая форма слова и принципиальный идеальный смысл. Как такие они именно и терминируют изложение, геср. познание, т. е. логически его конструируют. Логические формы суть формы конструирующие или конструктивные, созидающие и дающие (id.: «передающие», сообщающие, «воспроизводящие») в отличие от онтологических — «данных», «созданных» и только рефлексивных, хотя и конститутивных вещей. Прицепляясь к гумбольдтовскому формальному определению, я называю логические формы внутренними формами речи.

Действительно, если признать морфологические формы слова формами внешними, а онтические формы называемых вещей условиться называть формами чистыми, то лежащие между ними формы логические и будут формами внутренними, как по отношению к первым, так и по отношению ко вторым, потому что и в этом последнем случае «содержание» предмета есть «внутреннее», прикрываемое его чистыми формами содержание, которое, будучи внутренне-логически оформлено, и есть смысл. Логические формы суть внутренние формы как формы идеального смысла, выражаемого и сообщаемого; онтические формы суть чистые формы сущего и возможного вещного содержания.

Отсюда-то и возникает такое тонкое соответствие логических и онтологических форм, что его делают критерием логической истинности высказываний, с одной стороны, и что оно приводит, с другой стороны, к сбивчивому распределению задач логики и онтологии, вследствие чего, например, законы тождества, противоречия и пр. то трактуются как законы логические, то как законы онтологические, само понятие то отождествляется с предметом или его «сущностью», то с каким-то особым «логическим» умообразованием и т. д. В действительности, между ними — строгое

соответствие, и всегда возможен перевод с языка логики на язык онтологии и обратно. Можно было бы составить такой лексикон: предмет — термин, свойство — признак, род — общий термин, индивид — единичный термин, положение вещей (Sachverhalt) — положение (Satz), включение — сказуемость, обстояние — истинность, причинность — винословность, объективный порядок — метод, и т. д., и т. д. Указанная сбивчивость распределения задач сделала многие термины тождественными, а другие просто путаются, мешают ходу или задерживаются, где их хотя бы незаконно, но гостеприимно приласкают. Сходный параллелизм терминов можно также частично отметить и в направлении от логики к грамматике. Недаром учителя грамматики, серьезно предупредив, что есть разница между логическим и грамматическим разбором, затем, сообщая с юным стадом своим, пускаются в самые веселые логические авантюры. Не до шуток им зато, когда из-под масок логических и грамматических субъектов начинают вылезать рогатые рожи еще и психологических субъектов, которых здоровые и трезвые люди никогда и не видели, ни во сне, ни наяву. Психологический «субъект» без вида на жительство и без физиологического организма есть просто выходец из неизвестного нам света, где субъекты не живут и физиологических функций не отправляют. Психологического в таком субъекте — одно наваждение, и стоит его принять за всамделишного, он непременно втащит за собою еще большее диво — психологическое сказуемое!..

Подчеркиваемое мною соответствие логических и онтологических форм не нужно все-таки понимать как их полное совпадение. Онтологические формы — формы всего сущего и всякого содержания, тогда как логические формы — формы существенного смысла, следовательно, в методологическом применении, формы категориально отобранные и отбираемые. Кроме того, онтологические формы вскрываются уже в номинативной функции слова, в простом подразумевании, и это сказывается в их спокойном безразличии к своему содержанию, в их, можно сказать, небрезгливости ко всякому содержанию. Напротив, логические формы разборчивы, воспитанны и действуют только при наличии особой санкции — смысловой. В номинальной функции как такой они еще не содержатся, требуется особый акт для их самоутверждения. Этот акт есть акт утверждения или отрицания, акт установления или положения (Setzung). Вследствие

этого положение (Satz) и есть фундаментальная форма, которая лежит в основе всей логики. Модификации самого слова как высказывания логически суть модификации положения как такого. Функция слова здесь, в отличие от его номинативной функции, должна быть названа устанавливающей (ср. выше о «конструкции»), полагающей или, по крайней мере, предизирующей. Соответственно, можно сказать, что внутренняя логическая форма слова так же отличается от чистой онтической, как предикативная функция слова в целом — от его номинативной функции, также в целом.

Специальное развитие намеченного здесь только в самых общих чертах есть уже изложение самой логики, как я ее понимаю и определяю, т. е. как науки о слове (логосе), именно о внутренних формах словесного выражения (изложения).

Примечание. Собственно, называние, как также установление (Setzung), где предикатом служит имя, формально есть уже логическая функция. Только поэтому и возможно, что наименование есть не просто чувственный акт (например, ассоциативная связь двух чувственных комплексов, восприятий или представлений), а акт умственный — подразумевание. Особенность наименования как предикации — в том, что предметность предиката здесь не вещная, а именно номинативная. (Ср. к этому нижеследующие замечания об онтическом характере синтаксических форм.)

|     |
|-----|
| $C$ |
|-----|

|          |
|----------|
| $\alpha$ |
|----------|

Определение «слова», из которого я исхожу, обнимает всякое, как автосемантическое, так и синсемантическое языковое явление. Это определение настолько широко, что оно должно обнять собою как всякое изолированное слово, «словарный материал», так и связное, следовательно, период, предложение, также как и любой их органический член или произвольно установленную часть. Я прибег к такому определению, чтобы сберечь место, иначе необходимое для доказательства того, что, действительно, какую бы конкретную часть из целого человеческой речи мы ни выделили, в ней хотя бы

виртуально заключены свойства, функции и отношения целого. Логика, между прочим, давно уже извлекает пользу из той мысли, что «суждение» (предложение собственно) есть «понятие» (термин) *explicite*, а понятие есть суждение *implicite*. Такая общая предпосылка и дала мне возможность поместить логические формы в простое отношение между морфологическими и онтическими формами предметного содержания. Так как в широком смысле термином морфология пользуются, включая в нее и учение о формах «предложения», т. е. учение о синтаксических формах, то специальный вопрос о роли последних в структуре слова как будто решался простым включением этих форм в морфологические. Но, во-первых, морфему в тесном смысле все же нужно отличать от, скажем, синтагмы, хотя бы последняя не имела иного телесного носителя, кроме морфемы, и хотя бы морфема сама определялась только из наблюдения над синтаксической динамикой слова, а во-вторых, в синтагмах как формах имеются свои особенности, которых без некоторого хотя бы уяснения оставить нельзя.

Было бы самым простым, в развитие предлагаемой мною схемы, поместить синтаксические формы между формами морфологическими в узком смысле и логическими. Исходя из природы самой синтаксической формы, можно было бы убедительно мотивировать предназначаемое ей таким образом место. С другой стороны, непосредственно видно, что и положение логических форм вполне проявится лишь тогда, когда мы их сопоставим прямо с формами синтаксическими и, следовательно, динамическими, а не с неопределенно морфологическими формами или с определенными чистыми морфемами, всегда статическими — даже в своей истории (эмпирической). Роль и положение логических форм и не осуществляются в живом языке, и непонятны без посредства синтаксических форм.

И действительно, такое представление о положении синтаксических форм не неправильно. Но оно ничего нам не даст, если мы будем понимать его слишком упрощенно, не входя в детали некоторых исключительных его особенностей. Если представить себе углубление от фонетической поверхности к семасиологическому ядру слова как последовательное снятие облегающих это ядро слоев или одежек, то синтаксический слой облегает последующие причудливо

вздымающимися складками, особенности которых тем не менее от последующего строения всей структуры не зависят и сами на нем не отражаются. Лишь взаимное отношение этого синтаксического и ближайшего логического слоя дает сложный своеобразный рисунок, отображающий на себе особенности строения названных складок. Или если весь процесс изображается как восхождение по ступеням, то оказывается, что со ступени синтаксической нельзя просто перешагнуть на логическую, а приходится перебираться с одной на другую по особым, иногда причудливо переброшенным соединительным мостам. Между формами синтаксическими и логическими происходит, таким образом, как бы задержка движения мысли, иногда приятная, иногда затрудняющая продвижение (задержка понимания), но такая, на которую нельзя не обратить внимания.

Вдумываясь в существо синтаксических форм и замечая, что и их особенности (как морфологические, так и акцентологические) исчерпываются чувственно воспринимаемыми эмпирическими свойствами, мы видим, что их отношение как форм к идеальным членам словесной структуры есть отношение не существенное и органическое, а только условно-конвенциональное. Это, конечно, есть знак, но знак не только семасиологический или номинативный, но также симптоматический, скажем. Одна и та же фонема, resp. морфема, выступает и как знак значения и вещи, и как знак того, что она есть этот знак. Это как бы *nomēn* вещи и в то же время *nomēn* *nomīnis*. Например, окончание винительного падежа указывает (называет и означает) не только вещь, на которую переходит действие другой, но также то, что название этой вещи занимает место «дополнения» в данном предложении. Фонема и морфема «падежного окончания» являются, таким образом, признаком, симптомом его особого, «вторичного» номинативного значения, как бы второй производной в номинативной функции слова. Если вообразить язык, лишенный какого бы то ни было рода морфологических и синтаксических примет, можно было бы ввести две системы особых названий, акцентов или просто индексов, прибавление которых к словам-именам языка указывало бы всякий раз роль их в аранжировке речи. Частично нечто аналогичное осуществляется в китайском языке, но в большей степени в задуманной Раймундом Луллием *Ars magna* или в *ars characteristica combinatoria* Лейбница, также в символической

логике (логистике) и даже просто в математической условно-символической речи, которая пользуется не только знаками «вещей» и отношений между ними, но также знаками своих действий со своими знаками. Условимся, например, цифрами и строчными буквами обозначать приставочные морфемы, а прописными синтаксические формы, resp. синтаксическое место имени, и вообразим, что лексикон вещных имен в нашем языке состоит из букв и сочетаний букв греческой транскрипции. Тогда можно было бы получить следующие графические изображения:

пусть  $\pi$  — отец,  $\sigma\tau$  — любить,  $\nu$  — сын, тогда  $Sns\pi Pps3\sigma\tau Oas\nu$  означало бы: отец любит сына, и, например, формулы  $Oas\pi Pps3\sigma\tau Sns\nu$ ,  $Xvs\pi Yis2\sigma\tau Oas\nu$ ,  $Sns\pi Pfs3\sigma\tau Oap\nu$ , должны означать: отца любит сын, отец, люби сына! отец будет любить сыновей. И притом, значение тут остается независимым от порядка символов  $\pi$ ,  $\sigma\tau$ ,  $\nu$ , каковой порядок при других условиях сам может служить синтаксическим знаком, что фактически имеет место в реальных языках.

Из этого примера видно, что синтаксические значения (SPOXY) отмечают одновременно 1) вещи и отношения ( $\pi$ ,  $\sigma\tau$ ,  $\nu$ ), 2) морфемы, корневые ( $\pi$ ,  $\sigma\tau$ ,  $\nu$ ) и приставочные ( $ns$ ,  $ps2$ , etc). Но из него видно еще и другое: без синтаксических знаков можно вполне обойтись и тем не менее безошибочно читать и понимать наши формулы. Также и в реальном языке мы можем обходиться без синтаксических знаков синтаксического (quasi-логического наших грамматик) ударения, интонации, порядка слов, пауз и т. п.

Это показывает, что синтаксические формы для передачи смысловых и онтических отношений вещей в структуре слова принципиально не нужны. Они могут служить при случае даже помехой, задержкой пониманию. Одних морфологических форм для осмысленной речи было бы достаточно, от них переход к логическим формам так же прост, т. е. логические формы могут так же хорошо обуздать морфологическую материю, как то делают и формы синтаксические, — что и ввергает грамматиков в соблазн и грех измены синтаксису и прелюбодеяния с логикой...

Идеальная «ненужность» (не необходимость) синтаксических форм или реальная ненужность для них особых, помимо морфологических, знаков наперед предсказывает то, к чему мы сейчас придем иным путем. Синтаксические формы суть формы собственно

не данные прямо во внешнем знаке, а суть формы подразумеваемые, «чистые» и как такие, следовательно, формы онтологические *sui generis*. Их подразумеваемость и вскрывает их динамическую природу. Напротив, морфологические формы есть как бы статическое регистрирующее резюме из наблюдения живого в синтаксисе языка. Синтаксис — изложение, морфология — индекс и оглавление к нему.

Лишенным синтаксиса и построенным на одной логике языком, может быть, увлекся бы, как идеалом, ученый педантизм или правоблюстительный канцеляризм, но им решительно ступефицировалось бы всякое поэтическое чувство. Логика для себя приводила бы живые и вольные морфемы в порядок, можно сказать, каторжный. Но что делала бы грамматика, которая понимала бы, что назначение слова не в том только, чтобы «логически сообщать», и что слово сообщает не только логически. Грамматика, опирающаяся только на гетерономную силу, обрекает язык на каторгу. Синтаксические формы живого языка — шире логических, целиком в последние они не вливаются. Спрашивается, каким идеальным нормам подчинится то в свободной динамике языка, что заливают и затопляют своими волнами русло логики?

В самом языке должно быть свое свободное законодательство. Формы языкового построения, конструирования, порядка, уклада должны быть автономны. Их и надо отыскать в самом языке. Для этого не надо только забывать, что слово есть не только знак и в своем поведении определяется не только значимым. Слово есть также вещь и, следовательно, определяется также своими онтологическими законами. Его идеальная отнесенность двойная: сигнификационная и онтическая, прямая. Слово есть также «слово». «Слово» есть также название вещей-слов, и под ним подразумевается предмет — слово. Синтаксис изучает не слово как слово о чем-то другом, а просто слово, т. е. сам синтаксис есть слово о слове, о слове как слове, о слове как слововещи. Синтаксис изучает отличие этой «вещи» от всякой другой вещи, иновещи (например, отличие фонемы от всякой иной акузмы — откашливания, причмокивания, экспрессивного тона, и т. д. [\[3\]](#)), и должен строго блюсти свое достоинство слова о слововещи в отличие от слов об иновещах, от других наук. В таком своем качестве синтаксис есть не что иное, как онтология слова — часть семиотики, онтологического учения о знаках вообще. Если какой-либо

представитель синтаксической науки выразит изумление перед тем, что он оказывается в объятиях онтологии, то придется поставить ему на вид, что он сам этого хотел, высвобождаясь из плена логики. Синтаксис как формальная онтология слова есть синтаксис «идеальный», если угодно «универсальный», синтаксис же данного конкретного языка есть онтология материальная, применительно к форме бытия языка как факта социального, исторического, онтология историческая. История языка должна ответить на вопрос об формах его эмпирического существования, развития, изменений, возникновения и пр.

Как формы исторические синтагмы даны нам внешне, т. е. имеют свое чувственное, внешнее обличие, — в самой ли морфеме соответствующей или в особом признаке: акцентуации, паузе, временной последовательности морфем и т. д., хотя, как сказано, специальные знаки для них идеально не необходимы, так что они могут супонироваться другими внешними датами. Как формы онтологические они даны идеально, в интеллектуальной интуиции, т. е. как формы чистые и подразумеваемые. Синтагмы не конструктивны для своей науки, синтаксиса. Последний, слово о слове как слове, должен иметь свою конструкцию, свою логику, повернувшись в сторону которой мы попадем опять в свою обычную общую логику. Здесь синтагмы только конститутивны для языка как вещи, но не конструктивны для слова как значащего, осмысленного знака.

Другой горизонт откроется, если мы теперь повернем в сторону конструктивного значения синтагмы как формы выражения. Отношение последней как такой к внешним формам, т. е., следовательно, между прочим, но и главным образом, к морфемам, должно дать своеобразный аналогон логическим формам, но еще не сами эти последние. Это — совсем особые синтагматические внутренние формы. Они должны быть, согласно определения, также конструктивными формами. Их отличие в том, что логические формы ими должны уже предполагаться, ибо, как сказано, через этот вход мы возвращаемся в общую обычную логику и самый синтаксис излагаем по правилам этой логики. Весь вопрос в том, остаются указанный обход и возвращение в логику бесплодными или мы возвращаемся, как

из долины Есхола, с ветвью виноградной, гранатовыми яблоками и смоквами?

Несомненно, логические формы мы встретим те же, но новое отношение, в которое теперь станут синтагмы, не как простые тождества морфемы, а как чистые (автоонтологические) формы самого имени, к чистым онтологическим формам называемых вещей и обозначаемых смыслов, должно соответственно модифицироваться, т. е. должны соответственно модифицироваться сами логические формы. Разница между первоначальной внутренней логической формой и этой модифицированной формой может оставаться незамеченною, может казаться несущественною, пока прямо и открыто об ней не поставлен вопрос. Ибо, имея обычно дело именно с модифицированной формой и не подозревая ее модифицированности, мы не задаемся вопросом об этой модификации. Определение этой разницы, дифференциала двух логических форм и установление отношения его к первоначальной простой форме укажет меру нового конструктивного обогащения речи.

Этот дифференциал и его отношения есть сфера новых форм, точно так же внутренних, как и логические формы. Назовем их, в отличие от чисто логических, внутренними дифференциальными формами языка. Они слагаются как бы в игре синтагм и логических форм между собою. Логические формы служат фундирующим основанием этой игры, и постольку в ней можно заметить идеальное постоянство и закономерность. Эмпирические синтагмы — доставляются капризом языка, составляют его улыбку и гримасы, и постольку эти формы игривы, вольны, подвижны и динамичны.

Это — формы языка поэтические. Они суть отношения к логической форме дифференциала, устанавливаемого поэтом через приращение онтического значения синтагмы к логической форме. Они — производные от логических форм. Получается *sui generis* поэтическая логика, аналогон «логической» — учение о внутренних формах поэтического выражения. У этих форм свое отношение к предмету, дифференцированное по сравнению с отношением логических форм, и постольку здесь можно говорить о третьем роде истины. Рядом с истиной трансцендентальной (материальной) и логической получается истина поэтическая как соответствие синтагмы предмету, хотя бы реально несуществующему, «фантастическому»,

фиктивному, но тем не менее логически оформленному. В игре поэтических форм может быть достигнута полная эмансипация от существующих вещей. Но свою *sui generis* логику эти вещи сохраняют. А вместе сохраняют и смысл, так как эмансипация от вещей не есть эмансипация от смысла, который налицо, раз налицо фундирующие игру фантазии логические формы.

Через конструкцию этих форм слово выполняет особую, свою — поэтическую — функцию. Рядом с синтагмой, нозмой и пр. нужно говорить о поэмах, и соответственно о поэзах, и вообще о поэтическом сознании. Наука, обнимающая эти проблемы, есть Поэтика. Ее понятие шире поэтической логики, потому что у нее есть также проблема поэтической фонетики, поэтической морфологии, поэтического синтаксиса (*inventio*), поэтической стилистики (*dispositio*), поэтической семасиологии, поэтической риторики (*elocutio*) и т. п. Поэтика в широком смысле есть грамматика поэтического языка и поэтической мысли. А с другой стороны, грамматика мысли есть логика. Поэтическая логика, т. е. логика поэтического языка как учения о формах поэтического выражения мысли (изложения), — аналогон логике научной или терминированной мысли, т. е. учения о формах научного изложения.

Примечание. В противоположность внешним формам звукового сочетания, поэтические формы также могут быть названы внутренними формами. В не всегда ясном изложении Гумбольдта, которое можно толковать так и этак, стоит вдуматься в следующее, например, утверждение: в отличие от внешней формы и в противоположность ей характер языков состоит «в особом способе соединения мысли со звуками» (*in der Art der Verbindung des Gedanken mit den Lauten* <sup>[4]</sup>). Внутренняя поэтическая форма непременно прикреплена к синтаксису. Иначе как бы узнать ее? Иначе была бы поэзия без слов!.. Следовательно, она дана в выражении синтагмы внешне и чувственно — совершенно так же, конечно, как и деловая, житейская, прагматическая речь, и точно так же, как научная терминированная. Из их взаимного сравнения, противопоставления и отношения уясняется специфическая их природа и «законы» каждой.

Характер отношения внутренней формы к мысли осязательнее всего сказывается в «словах» и «фразах» (в смысле английских грамматик и логик), неоправленных синтаксически, т. е. в

потенциальном состоянии внутренней формы. «Воздушный океан», «потрясение» имеют потенциальную внутреннюю форму, как и потенциальный смысл. Всякое слово лексикона — в таком положении. Внимание к «отдельному слову» или «образу», сосредоточение на них (в особенности со стороны поэта, лингвиста, логика) обнаруживает тенденцию актуализировать потенциальную силу слова. Это может привести к некоторому потенциальному предиктированию и предложению. Так, лингвист, знающий этимологическое происхождение слов «стол», «истина» и т. д., может предиктировать им их потенциально-этимологическое значение и «иметь в уме» соответствующее предложение. Так, и не-лингвист может приурочивать некоторые слова к первоначальному корню или к основе, поскольку то или иное словообразование кажется ему очевидным, например, когда он имеет дело с новообразованным переводным термином. В свое время некоторых смущало слово «влияние» (ввел Карамзин) — от «лить, вливать», а между тем — «влияние на кого». Для профана ясно: «понятие» от «по-ять». И т. п. В таких «размышлениях», при отсутствии определенных синтаксически оформленных предложений, как будто образуется своя внутренняя форма из отношения «первоначального значения» (этимон) к употребительному лексико-логическому. Кажущаяся профану «нелепость» или «лепость» существования такого соотношения может мешать или способствовать пониманию, может вызывать некоторое эстетическое или иное настроение.

На основании таких наблюдений Марти построил свое определение «внутренней формы». Для него именно сам этимон легло в основу этого понятия, и он говорит о последнем как о фигуральной внутренней форме (в отличие от конструктивной — распределения зараз схваченного во временной ряд). А в указанном наслоении, вызываемом нелепостью или лепостью отношения, он готов видеть даже «назначение» внутренней формы в слове: возбуждать эстетическое удовольствие и способствовать пониманию. Я думаю, что для обеих целей служат в слове различные «моменты» по-разному. Отчасти это видно из данного изложения, а подробнее будет показано ниже в специальном отрывке о внутренней форме. В целом предполагаемое здесь учение о внутренней форме радикально отличается от учения Марти.

Поэтика — не эстетика и не часть и не глава эстетики. В этом не все отдадут себе отчет. Поэтика так же мало решает эстетические проблемы, как и синтаксис, как и логика. Поэтика есть дисциплина техническая. Как технично только учение о технике рисования, скульптуры, как технична «теория музыки» и т. п. Для поэта самого она заменяется практикою и упражнением и потому практически поэту не нужна, как не нужна практически ученому логика, потому что у ученого также свое упражнение и своя научная техника. Только специальный интерес исправляет и логику, и поэтику в теоретическое учение и даже в философское. Поэтика должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка), независимо от того, эстетичны они или нет. Скорее, поэтика может войти в состав философии искусства как дисциплины онтологической. Эстетика в собственном смысле есть учение об эстетическом сознании, коррелятивное онтологическому учению об эстетическом предмете (прекрасном, возвышенном, трагическом и пр.), полностью погружающемся в предмет художественного творчества и фантазии («фиктивный» предмет) вообще.

Проводя дальше аналогию между логиками научного и поэтического мышления, можно отметить, что как логика наук от элементов восходит к методам наук, так можно говорить о методах и приемах поэтического мышления. То и другое есть творческое мышление (конституирующее) и устанавливает разные типы методологии. Методологии творчества поэтических форм классифицируются, имея а основе свою классификацию предметов так как предметы поэтические, как мы видели, особенные, «фиктивные» — эмансипированные от реального бытия, и смысл поэтический — тоже особый, «фиктивный» — *id, cui existentiam non repugnare sumimus, utut revera eidem repugnet, ens fictum appellatur*. Предметы поэтики — мотивы, сюжеты — должны иметь свое материальное оправдание и заполнение, свой смысл и содержание, как и предметы науки.

Не входя в детали дела, достаточно отметить, что указанное соответствие, корреспонденция методологий предмета действительного и поэтического не случайный параллелизм, но и не

обусловливаемый третьей общей «причиной», а есть внутреннее отношение, где реальная вещь есть фундирующее основание поэтической. Всякий поэтический предмет есть также предмет реальный. Поэтому-то реализм и есть *specificum* всякой поэзии. А с другой стороны, так как, в силу сказанного, корреспонденция или сопоставление, «совпадение» принципиальны и существенны, то символизм также есть существенный признак всякой поэзии. Учение о поэтической методологии есть логика символа, или символика. Это не та отвлеченная, чисто рассудочная символика, которая встретилась нам выше, как семиотика или *Ars Lulliana*, а символика поэтическая, фундамент всей эстетики слова как учения об эстетическом сознании в его целом. Это — высшая ступень эстетического поэтического восхождения. Эстетическое сознание здесь пламенеет на высшей ступени поэтического проникновения в смысл сюжета (в содержание предмета), переплавляется в высшее поэтическое разумение.

Символ здесь не отвлечение и не отвлеченный признак, *characteristicum*, а конкретное отношение. Как логический смысл есть данное, уразумеваемое в данном контексте, так символический смысл есть творимое, разумное в творимом контексте. Логический смысл, смысл слова в логической форме, есть отношение между вещами и предметами, вставленное в общий контекст такого отношения, которое в конечном счете есть мир, вся действительность. Он методически выполняется, осуществляется в изложении предмета, в разработке темы; материал же его — соответствующие вещи, в конечном счете, мир, действительность и их познание. Символический поэтический смысл, смысл слова в поэтической форме, есть отношение между логическим смыслом и синтагмами, как *sui generis* предметами (словесно-онтологическими формами).

Поэтому-то символ рождается только в переплетении синтагм, синтаксических форм и форм логических, нося на себе всегда печать обоих терминов. Сфера поэтических символических форм — сфера величайшей, напряженнейшей, огненной жизни слова. Это — заросль, кипучая неистощимым жизнетворчеством слова. Мелькание, перебегание света, теней и блеска. Символическая семасиология — каскад огней всех цветов и яркости. Всякая симплифицирующая генетическая теория символов — ужимка обезьяны перед

фейерверком. Чего требует от зрителя развертывающееся перед ним творчество символов?

Любуйся ими и молчи!

В особенности опасны опыты выведения символа из «сходства». В основании сходства должно быть какое-то тождество — идеальное в действительном или в идеальном же. Может сходствовать эмпирическое с эмпирическим, действительное с действительным, идеальное с идеальным, но не действительное с идеальным. А таков символ всегда, во всяком символе внешним символизуется внутреннее. Через символ внутреннее есть внешнее, идеальное — реальное, мысль — вещь. Через символ идеальная мертвая пустота превращается в живые вещи — вот эти — пахнущие, красочные, звонкие, жизнерадостные вещи.

Питайся ими и молчи!

Символ — не сравнение, потому что сравнение не творчество, а только познание. Оно — в науке творчество, а в поэзии символ — творчество. Связанные символом термины скорее антитетичны, исключают друг друга, сеют раздор. Сравнение может двойить смысл аллегорически, в басне, притче, но не в «поэме», где не сравнение, а творчество, созидание «образа» из ничего. И путь этого творчества именно от ничего, от идеального, от внутреннего, от 0 — к 1, к внешнему, реальному, ко всему. *Fundamentum relationis* в символе само может быть только идеальное, т. е. опять-таки ничто, нуль. Сами же символы как отношения, все — *év καὶ πᾶν*, космическая гармония вещей.

Внимай их пенью и молчи!

Истинно, истинно SILENTIUM — предмет последнего видения, над-интеллектуального и над-интеллигибельного, вполне реальное, *ens realissimum*. Silentium — верхний предел познания и бытия. Их слияние — не метафизическое игрушечное (с немецкой пружинкой внутри) тождество бытия и познания, не тайна (секрет) христианского полишинеля, а светлая радость, торжество света, всеблагая смерть, всеблагая, т. е. которая ни за что не пощадит того, что должно умереть, без всякой, следовательно, надежды на его воскресенье, всеблагое испепеление всечеловеческой пошлости, тайна, открытая, как лазурь и золото неба, всеискупительная поэзия.

Среди громов, среди огней,  
Среди kloкочущих зыбей,  
В стихийном, пламенном раздоре,  
Она с небес слетает к нам —  
Небесная — к земным сынам,  
С лазурной ясностью во взоре...

Поэтические формы суть творческие формы, суть символические формы, потому что, как указано, поэтические формы составляют аналогон логическим, а поэтический смысл символа — аналогон логического смысла. В логическом смысле имеет место отношение предмета и вещей (идеального и номинативно-реального), в символе — отношения идеальных (внутренних) логических форм и реальных языковых форм конкретного языка (синтагм). Символ и сам есть *sui generis* смысл — оттого-то он есть и тожество «бытия» и «мысли» — со-мысль и син-болон. Аналогон логической предикатной функции в символе — *quasi*-предикативность, ибо — так как предмет поэтической формы онтологически нейтрален, отрешен, фиктивен, символ не включает реализации познавательной и тем более прагматической. Формально можно было бы подняться на дыбы: это-то и есть «чистая» предикация, — безотносительно к бытию. Но так как логика познания, предполагающая это отнесение, уже забрала в свое ведение предикативные функции, то что же делать? Поэтическая предикация — только *quasi*-предикация, не установление (*Setzung*), а со-поставление (*symbolon*).

Если же брать символ как самый смысл — «второй» смысл, — то разница между символом и смыслом (разумно-логическим) без остатка растворится в творческих поэтических актах, распределится, разделится между ними, не уничтожая самого логического смысла, а лишь нейтрализуя и отрешая его. Так что, условно:

, или

$\sigma \acute{\upsilon}\mu\beta\omicron\lambda\omicron\nu \equiv \acute{\epsilon}\nu\nu\omicron\iota\alpha$  (mod. ποιησις)

Такова пародийно-математическая формула, *quasi*-формула, фиктивная формула художественного творчества, искусства. Если из изображаемого поэтически факта вычесть все логически необходимое, то вся индивидуальная обстановка факта падает на долю творчества,

распределяясь между его отдельными актами. Положительная разница (+) — на долю фантазии; отрицательная (-) — на долю гипотез (научных, метафизических); равенство, т. е. разница = 0 — голое копирование.

## Д

Данность чистых и внутренних форм есть данность интеллектуальная. Конципирование принято рассматривать не только как характернейший акт интеллекта, но даже как его единственно возможную деятельность. Отсюда — распространенные жалобы на формализм рассудочного познания и более или менее истерические усилия «преодолеть» его. Однако с давних времен философы более наблюдательные различали в деятельности интеллекта две функции: более «высокую» и более «низкую». Под последней и разумели преимущественно конципирующую, рассудочно-формальную деятельность. Первую выделяли под именем разума. Почти всегда под разумом понималась «способность», которая не одним только своим противопоставлением рассудку, но и положительными своими чертами формально сближалась с «чувствами». Этого не сумел отнять у разума даже Кант.

Из существенных признаков разума отметим только нужные для последующего. Они показывают, почему собственно деятельность разума квалифицировалась именно как «высшая». Не точно, но настойчиво противопоставляли разум рассудку, как способность интуиции в противоположность дискурсии. Это неправильно хотя бы уже потому, что и рассудок в основном покоится на интуиции: конципирование так же немислимо без интеллектуальной интуиции, как чувственное восприятие — без чувственной интуиции и разумное понимание — без интуиции разумной или интеллигибельной. С другой стороны, вообще поверхностно-глубокомысленное противопоставление интуиции и дискурсии имеет видимость оправдания только до тех пор, пока мы in abstracto резко противопоставляем процесс постижения, «познания» и процесс логического изложения, доказательства, передачи познанного другим. Но чем больше вдумываться в то, что само «постижение» мыслимо

только в «выражениях», тем более становится ясно, что дискурсия и есть не что иное, как та же интуиция, только рассматриваемая не в изолированной отдельности каждого акта, а в их связи, течении, беге. Истинно только то в указанном противопоставлении, что формализм рассудка имеет дело с данностью абстрактивною, тогда как умозрение разума существенно направляется на предметность конкретную. Это с незатемнимою уже ясностью показал Гегель. И вот этим-то разум входит в понятное сопоставление с чувством.

Тесно связана с этим естественно возникающая из констатирования этих особенностей разума склонность толковать предмет разума как действительность по преимуществу. Так как разуму, далее, приписывается способность глубокого проникновения во внутрь вещей, к их «истинной природе» — и этим уже он отличается от поверхностного соприкосновения чувств только с внешностью вещей, — то названная «действительность» определялась рискованным термином «истинной», «подлинной», «внутренней», «глубинной» и т. п. и вслед за тем гипостазировалась и утверждалась как какая-то вторая «реальнейшая» действительность рядом с чувственной или за нею. Но если умели раскрыть положительные черты этой действительности, то убеждались, что она — та самая, о которой свидетельствует постоянно наш опыт, что она — единственная вообще, как единственен и сам опыт, включающий в себя разум, а не прибавляющий его к себе как дар, получаемый свыше за исполнение десяти заповедей Моисеевых и одной Христовой. Убеждались также в том, что если разумная действительность и имеет привилегии, то последние состоят только в том, что разумны действительность есть «критерий» действительности вообще. Сама глупость, действительная глупость, должна быть признана разумной, чтобы как-нибудь не обмануть нас и не заставить признать себя за иллюзорную. Если же у разумной действительности положительных качеств не находили, а характеризовали ее только отрицаниями, «апофатически», то долблением словечка «нет, нет» ставили себя в положение той бабы, которая под руку мужику, сеявшему жито, твердила «мак, мак», а наблюдателя ставили в положение, когда разумным оставалось только повторить ответ мужика: «нехай буде так, нехай буде так». Не замечали, что, приписывая разуму только апофатические способности, тем самым оснащали его качествами только формалистическими и,

следовательно, напрасно сердились на его слабость там, где следовало бы оплакивать собственное бессилие.

То, что дает разум, есть по преимуществу содержание. Основная ложь кантианского идеализма — в сенсуализме, в убеждении, будто содержание познания доставляется только чувственным материалом. Великое преимущество подхода к изучению познания конкретного, не отвлекающегося от слова как действительного орудия познания, состоит в том, что при этом подходе нельзя упустить разумно-содержательного момента в структуре слово-понятия. Разум, то, что понимает, и есть функция, направленная на усмотрение смысла. Его акты суть акты понимания, интеллигибельной интуиции, направление на само содержание высказываемого N слова. Это — функция в восприятии слова по преимуществу семасиологическая.

В структуре слова его содержание, смысл, принципиально занимает совсем особое место в сравнении с другими членами структуры. Смысл не отделим, если воспользоваться уподоблением этой структуры строению и сложению организма, от прочих членов, как отделимы костяк, мышечная система и пр. Он скорее напоминает наполнение кровеносной системы, он — питание, разносимое по всему организму, делающее возможным и нормальную деятельность его мозга-логики, и радостную — его поэтических органов чувств. С другой стороны, смысловое содержание можно уподобить той материи, которая заполняет собою пространства, из вращательного движения которой вокруг собственного центра тяжести и от конденсации которой складываются в систему хаотические туманности. Живой словарь языка — хаос, а значение изолированных слов — всегда только обрывки мысли, неопределенные туманности. Только распределяясь по тем многочисленным формам, о которых до сих пор была речь, смысл приобретает целесообразное органическое бытие.

Поэтому, строго говоря, и нельзя отдельно, отвлеченно обсуждать самый смысл. О нем все время идет речь, когда говорится о формах, потому что, если даже эти формы обсуждаются *in abstracto*, как «пустые», то все-таки всегда имеется в виду их заполнение, и о них осмысленно, не попусту можно говорить только применительно к их возможному содержанию. «Чистое» содержание еще большая отвлеченность и условность, чем «чистая» форма, еще более —

указание тенденции анализа, чем «вещи», еще более имеет только регулятивное, а не предметно-определяющее значение.

Чистый смысл, чистое содержание мысли, буквально и абсолютна, есть такая же невозможность, как и чистое чувственное содержание. Это есть только некоторое предельное понятие, *ens imaginarium*. Чистое содержание как предмет анализа есть содержание с убывающе малым для него значением формы. Это есть рассмотрение при минимальном внимании к формам. Это есть рассмотрение, когда остается одна только неопределенная «естественная» форма, которую отмыслить уже невозможно. Стоит попробовать представить себе какой-нибудь «цвет», независимо от предметных форм и отношений окрашенных поверхностей, чтобы убедиться, что представляемый цвет расстилается перед представляющим по какой-то поверхности и в пространственных формах, хотя бы неопределенных, расплывчатых и «на глазах» расходящихся. То же самое по отношению к мысли. Как бы ни была она расплывчата и неуловима, она «дается» в чистом виде в формах, хотя неопределенных, сознания. Это всегда есть мысль, на что-нибудь направленная, хотя бы оно представлялось как самое расплывчатое «нечто», «что-то», и оно-то уже — *minimum* той «естественной» формы, без которой мысль немыслима. Этот *minimum* формы онтологической бытием своим уже предполагает также хотя бы *minimum* формы логической. И, следовательно, *minimum* мысли постулирует уже хотя бы также *minimum*, некоторый эмбрион, «словесности». Поэтому-то так детски беспомощны попытки изобразить мысль бессловесную. Они рисуют мыслителя в виде какого-то глухонемого, погруженного в «чистое» мышление, как в клубы табачного дыма, и притом глухонемого не эмпирического живого, потому что последний непременно для мысли обладает своими средствами ее воплощения и передачи, а глухонемого бесплотного — не то ангела, не то беса.

Когда мы силимся представить себе просто «цвет» как чистое чувственное содержание и «рассматриваем» его при этом на какой-то поверхности, мы и эту поверхность не представляем себе плоскою, и цветное содержание, которым мы ее покрываем, мы не представляем себе абсолютно устойчивым, статическим. Поверхность имеет кривизну и подсказывает себе какую-то плотность, непременно переводящую «взор» в третье измерение. Цветное содержание само

кроме того дрожит, колеблется, складывается в складки и распускается, движется, простирается динамически во времени. И мыслимое содержание самого элементарного «нечто» мыслится динамически. Оно не помещается нами в пространстве, не уплотняется, и его аналогон времени — не само время, но все же оно также динамично и требует углубления в свою предметность. Оно, говорим мы, диалектично.

Отсюда особенности «естественной» формы мыслимого. Оно не только расплывается и склубляется вокруг какого-то центра тяжести складывающегося смысла, пока тот окончательно не закреплён и не фиксирован контекстом, но всегда носит на себе, так сказать, историю своего сложения. Как всякая вещь, даже в природе, не только есть вещь, похожая на другие или отличная от них, но еще имеющая и носящая на себе свою историю. Смысл есть также исторический, точнее, диалектический аккумулятор мыслей, готовый всегда передать свой мыслительный заряд на должный приемник. Всякий смысл таит в себе длинную «историю» изменений значений (*Bedeutungswandel*).

Не нужно в принципиальном рассуждении понимать эту историю эмпирически, слишком эмпирически. Не следует забывать, что в самом эмпирическом изложении названная история не может быть раскрыта, если она не имеет под собою принципиальных оснований. Именно потому, что эмпирическое языкознание таких оснований не знало, оно и запутывалось в такой простой вещи, как разница и отношение между смыслом, представлением и вещами в их истории. То, что до сих пор излагают как «историю значений», в значительной части есть история самих вещей, перемены в способах употребления их, вообще быта, но не «история» смыслов как идеальных констелляций мысли. Поэтому, в действительности, до сих пор у нас нет не только «истории значений» (собственно словообразования или словопроизводства — из этимон) — но нет даже принципов классификации возможных изменений значений. Опыты Пауля, Бреала, Вундта — решительно неудачны. Не говоря уже о смешении названия со «словом», вещи и представления со смыслом, в них смешиваются в качестве принципиальных формы логические с поэтическими. Между тем смысл разливается и по тем и по другим, т. е. от рода к виду, и обратно, от части к целому, от признака к вещи от состояния к действию и т. п., но также от несущественного логически, но характерного поэтически

к вещи и т. п. «Однорукий», как название «слона», не меняет логической формы, но на ней водружает новую форму. «Земля в снегу», «под снежным покровом», «под снежной пеленой», «в снежной ризе» и т. п. — все эти слова могут рассматриваться как одна логическая форма, но здесь не одна внутренняя форма поэтическая. Еще, однако, безнадежнее обстоит дело, когда за «историю значения» принимают историю вещи и, следовательно, resp. историю названия, имени. Лишь вторично и производно можно говорить об истории значения вслед за изменением наименования, отнесения звуко слова к данному классу и объему вещи (свойств, действий). Но это — один из методов. Очевидно, что словопроизводство может идти и иными путями: по предписаниям и указаниям потребностей реализации самого смысла.

Свои диалектические законы внутренних метаморфоз в самой мысли еще не раскрыты. Законы развития, нарастания, обеднения, обрастания, обсыпания, и пр., и пр. сюжетов, тем, систем и т. п. должны быть найдены как законы специфические. История значения слов, историческая семасиология, история литературы, философии, научной мысли — все это еще научные и методологические пожелания, а не осуществленные факты. Слава Богу, что покончили хотя бы с ними как эмпирическими историями быта, «влияний среды», биографий — если, впрочем, покончили. Настоящая история здесь возможна будет тогда только, когда удастся заложить принципиальные основы идеальной «естественной» диалектики возможных эволюций сюжета. Тогда только и эмпирическая история как история эмпирически осуществившейся одной из возможностей или нескольких из возможностей получит свой смысл и оправдание.

Подобно тому, как «мотивы» должны завинтиться, завихриться и закружиться в каком-то коловращении, чтобы получился сюжет, и сюжеты сами сталкиваются друг с другом, сбиваются в кучу и рассеиваются, вновь вздымаясь в крутящийся и несущийся смерч. Удивительна динамическая подвижность; сила внимательного сосредоточия и способность перестраивать и переиначивать любые синтетические и антитетические комбинации со стороны следящего за развитием сюжета и уразумевающего его в каждое мгновение его изменения и в каждом характере его изменения. Как само слово от мельчайшей своей атомной или молекулярной дробности и до мировой

связи в языках народов и языках языков есть одно слово, так и смысл, сюжет, все содержание мыслимого во всех логических и поэтических: формах — одно содержание. Оно воплощается во всей истории слова и включает, через сопровождающее осмысление наименования вещей, все вещи на земле и под землею.

Это указание на «вещи» должно напомнить еще одно обстоятельство, дополняющее общую картину бытия «сюжета» как смысла. Понимание, втягивая в сферу разума самые вещи, тем самым втягивает и присущее им чувственное содержание. Онтические и логические — формально-рассудочные — схемы оживают под дыханием разума и расцветают, становясь вновь осязательно-доступными нашему опыту, переживанию, после того, как рассудок на время удалил от нас это чувственное многообразие под предлогом необходимости внести порядок в его хаос. Разумно-осмысленные чувственные картины действительности превращаются теперь из простого материала обыденного, «пошлого» переживания в материал эстетически преображенного переживания. Разумная эстетика восстанавливает тот разрыв, который внес в живой опыт рассудок, и она напоминает о том конечном оправдании, из-за которого мы допустили названный разрыв. «Теория познания» забывает часто, зачем мы садимся в ее вагон, и воображает, что наше пребывание в ее более или менее комфортабельных купе и есть собственно вся цель нашего познавательного путешествия. Величайшая углубленность интуиций разума — не в том, что они якобы доставляют нас в «новый» запредельный мир, а в том, что, проникнув через все нагромождение онтических, логических, чувственных и не-чувственных форм, они прямо ставят нас перед самой реальной действительностью. Земля, на которой мы родились, и небо, под которым мы были вскормлены, — не вся земля и не все небо. Оправа, в которую нужно их вставить, меняет самое существо, смысл их, действительность их. Цель и оправдание нашего путешествия — в том, чтобы, вернувшись из него, принять свою действительность не детски-иллюзорно, а мужественно-реально, т. е. с сознанием ответственности за жизнь и поведение в ней. Боратынский написал:

Старательно мы наблюдаем свет,  
Старательно людей мы наблюдаем

И чудеса постигнуть успеваем, —  
Какой же плод науки долгих лет?  
Что, наконец, подсмотрят очи зорки?  
Что, наконец, поймет надменный ум  
На высоте всех опытов и дум?  
Что? Точный смысл народной поговорки.

Как странно, что эта мысль облечена в пессимистическое выражение! Как будто здесь не указано на постижение величайшего из уповаемых чудес! И не это ли надменность ума — считать такой результат не стоящим усилий наблюдения зорких очей, опытов и дум? Какой скорбный пример разлагающего влияния иудейско-христианских притязаний на постижение непостижимого — хотя пример и случайный из массы таких примеров. И как должно быть отлично от этого мироощущение человека, влекомого к своему храму за постижением коротенького речения ЕІ, разгадка «точного смысла» которого обещала не иллюзорные только радость и силу и к которой манила не разочаровывающая приманка потустороннего блаженства, а реальная земная красота земного бытия и разумны вера в постижение его смысла.

Когда мы говорим о вещном заполнении форм идеальной диалектики смысла и сюжета, мы говорим уже о завершающем моменте познания и понимания. Мы говорим здесь об эмпирически-историческом бытии смысла. Говорим об конечном объективном моменте прибытия слова N из его уст и сознания в наше сердце и сознание. Этот последний объективный момент — не последний, как увидим, вообще, но прежде о нем еще нужно сказать несколько, и притом важных, слов.

Вещное заполнение смысла, овеществление сюжета, не есть, конечно, изготовление самой вещи. Иначе нужно было бы признать, что к нам из уст N прилетела, как письмо или посылка по пневматической почте, сама вещь. Вещи существуют, а не сообщаются. Смысл — не вещь — т. е. не вещь, которую можно осязать, жевать, взвешивать на весах, обменивать на другую вещь, продавать или закладывать. Это есть «вещь» осмысленная, следовательно, мыслимая, омысленная, и именно потому и через это

приобретшая возможность войти в мыслимые же формы сообщаемого, в формы онтические и логические. Вещь существующая должна быть «осмысленна», чтобы войти в состав смыслового содержания. Смысл — не вещь, а отношение вещи (называемой) и предмета (подразумеваемого). Через название мыслимая — а не только чувственно воспринимаемая — вещь вступает в это отношение, которое само — мыслимость и может связывать только мыслимости. Мечтать о связи «самой» вещи с идеальной связью, и в особенности мечтать об этой связи так же, как о «вещной», значило бы мечтать о том, чтобы курица снесла к Пасхе математический эллипсоид и чтобы философствующий кавалер напялил к этому празднику на свою голов математический цилиндр.

Вещь включается в сюжет через то только, что, становясь мыслимою, как мысль и входит в совокупность со-мыслей смысла. Если она идет в своей «естественной», неотмыслимой форме, то она входит, иными словами, в идейное содержание слова как идея. Смысл есть идейный член в структуре слова. Смысл есть идейная насыщенность слова. К предметной данности слова чувственно-эмпирической и формально-логической прибавляется данность его материально-идейная. К функции слова номинативной и концептивной прибавляется функция идеирующая, разумная. Слово — идейно.

Идея, смысл, сюжет — объективны. Их бытие не зависит от нашего существования. Идея может влезть или не влезть в голову философствующего персонажа, ее можно вбить в его голову или невозможно, но она есть, и ее бытие нимало не определяется емкостью его черепа. Даже то обстоятельство, что идея не влезает в его голову, можно принять за особо убедительное доказательство ее независимого от философствующих особ бытия. Головы, в которых отверстие для проникновения идей забито прочною втулкою, воображают, что они «в самих себе» «образуют» представления, которые будто бы и составляют содержание понимаемого. Если бы так и было, то это, конечно, хорошо объясняло бы возможность взаимного непонимания беседующих субъектов. Для того же, чтобы при этом предположении объяснить именно понимание, приходится придумывать более или менее хитростные теории, но всегда остается вопрос: зачем, раз сами эти теории — представления и объективно не существуют? Во-первых, раз они не существуют, то их и найти нельзя, а можно только

«выдумать», а во-вторых, как субъективные выдумки, они останутся в соответствующей голове, недоступные для другой, даже если она проглотит первую. Да и к лучшему, что они недоступны, и потому что вторая голова не обязана даже интересоваться тем, что «себе» и «в себе» выдумывает первая, и потому еще, что это поощряет к самостоятельной работе... представления.

Неспециалистам, философам, которым, собственно, нет дела до философских архивов и до того, какое там место и за каким номером занимает забавной памяти субъективный идеализм, следовало бы также не заглядывать в популярные введения в философию, тогда — если их мозги не безнадежно испорчены псевдопсихологическими и псевдофилософскими теориями, контрабандою проникшими в их собственную специальность, — они нигде больше не найдут указаний на то, что их пониманию способствуют или их понимание составляют так называемые представления. Они нигде этого не найдут, потому что их собственное сознание, остающееся после рекомендованного воздержания единственным источником, им этих указаний не даст. Кстати, быть может, и философы тогда скорее прикончат свой спор о том, куда бы приткнуть «представления» в мышлении и познании. Ограничимся здесь заявлением, что если представление есть идея, мысль, то оно и есть мысль, т. е. то самое, что составляет мышление, и его второе имя есть только псевдоним, из которого так же мало вытекает бытие особой вещи, как из христианского имени Вероника, что была такая христианская мученица и святая. Если же представление не есть мысль, а что-то другое, то ему и не следует путаться там, где идет разговор о мысли. На этом основании, слушая сообщение N, пока мы не перестали и не хотим перестать интересоваться смыслом того, что он говорит, какие бы у него при этом ни возникали «представления», относящиеся к смыслу или не относящиеся, для нас они все остаются к смыслу не относящимися — если, конечно, он не сообщает прямо именно об своих представлениях, а говорит о вещах действительного мира и идеальных отношениях между ними. Так что, если он говорит о луне, звездах, музыке, пожаре, гипотезе Эйнштейна, голоде, революции, и пр., и пр., то мы так и будем понимать, что он говорит об этих «вещах», а не о своем представлении этих или других вещей. Если же он переменит тему и заговорит о своих представлениях этих и других вещей, то 1) мы

поймем, что он переменял тему, а 2) мы на сами «представления» теперь станем смотреть как на объективируемые словом *sui generis* «вещи», о которых его представления, опять-таки, нашего внимания до поры до времени не привлекут.

Если же мы теперь вернемся к пониманию, смыслу и идейному мыслимому содержанию слова, мы не заметим еще некоторые не лишённые интереса подробности. Люди, любящие получать глубокомысленные решения по методу наименьшего напряжения мыслительных сил, давно порешили, что, конечно, содержание без формы не годится, но и форма без содержания мало поучительна. А если они заглядывали в словари философских терминов, то еще знают они и то, что форма и содержание — понятия соотносительные и что одно не бывает без другого. Обидно бывает соглашаться с вещами до приторности банальными, но тем не менее это — верно. И все-таки соглашаться обидно, потому что банальность есть не что иное, как скучная бессмыслица, лишённая аромата и свежей прелести здоровой, захватывающей глупости. Положение банальное по форме лишено содержания — не потому ли оно верное и не потому ли у него такая отталкивающая узкогрудая верность?

Соотносительность терминов форма и содержание означает не только то, что один из терминов немислим без другого, и не только равным образом то, что форма на низшей ступени есть содержание для ступени высшей, а еще и то, что чем больше мы забираем в форму, тем меньше содержания, и обратно. В идее можно даже сказать: форма и содержание — одно. Это значит, что чем больше мы будем углубляться в анализ заданного, тем больше мы будем убеждаться, что оно *ad infinitum* идущее скопление, переплетение, ткань форм. И таков собственно даже закон метода: всякая задача решается через разрешение данного содержания в систему форм. То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в это содержание. Таков прогресс науки, разрешающий каждое содержание в систему форм и каждый «предмет» — в систему отношений, таков же прогресс поэзии. Мера содержания, наполняющего данную форму, есть определение уровня, до которого проник наш анализ. Содержание — неопределенное и безграничное *μη ὄν*, ждущее своего оформления и определения. Определенное же

содержание — множество «низших» форм по отношению к высшей единой форме. Так, капля воды — чистое содержание для весьма ограниченного уровня знания; для более высокого — система мира своих климатических, минеральных и органических форм. Молекула воды — система форм и отношений атомов двух элементов; атомы — электронные системы форм. Чистое содержание все отодвигается, и мы останавливаемся на уровне нашего ведения. Как глубоко можно идти дальше, об этом мы сами не знаем. Мы знаем только императив метода: постигать содержание значит разлагать смутно заданную материю в идеальную формальность.

Сюжет, смысл, содержание слова суть системы идеально-разумных форм, точно так же, как чувственная данность эмпирического мира в каждом своем качестве есть система чувственных форм и принципиально разрешима в эту систему. Пустых форм только в том смысле и не бывает, что всякая форма полна, как единство, многообразием других форм, т. е. новых единств, новых многообразий. Понимать слово, усматривать его смысл и значит усматривать единство в многообразии, видеть их взаимное отношение, улавливать текст в контексте, значит, как было сказано, улавливать отношение между многообразием называемых вещей и единством оформливающего их предмета, значит, совсем коротко, конкретно жить в мире идей.

Предметное единство, как мы также видели, есть единство данное, не конструктивное, хотя и конститутивное. Логический акт полагания (*Setzung*) конструирует формы смысла. Он — пуст для того, кто не видит, что устанавливаемое, формируемое им есть единство многообразия, а не голая единица. Как остановленный в движении кинематографический снимок — он единство многого, но он единица, выделенная искусственною остановкою, а в действительности составляющая текущий момент других единств, координированных в подчинении высшему единству. Пустое конципирование — иллюзия абстракции; конципирование всегда и разумение, т. е. оно не только фиксирование логической точки, но и сознание ее текучей, динамической полноты. Каждая точка конципирующего и вместе разумного внимания — момент на траектории движения мысли, слова и вместе ключ, из которого бьет мыслью и смыслом. Только в этой своей динамике и постижимо слово до своего объективного конца.

Акт понимания или разумения, акт восприятия и утверждения смысла в концепте выступает как бы заключенным в оболочку концепции, формально-логического установления (Setzung). Кто видит только оболочку, тот конципирует, не понимая, для того мысль и как функция разума есть рассудочное стеснение, тот, в самом деле, рассуждает, но не понимает. Естественно, все ему рисуется в его же безнадежном положении рассудочной асфиксии. Ему можно только посоветовать спешно принять меры к рассеянию окутывающих его асфиктических газов теории. Немного разумного кислорода, и он оживет в естественном и непосредственном понимании, если не будет насильно отворачиваться от расстилающегося перед ним смысла и не захочет насильственно уморить себя — уже из одного лишь каприза. Акт Setzung пустой, без смысла внутри его, можно было бы сравнить с выстрелом ружья, заряженного холостым патроном. В действительности нужно взять гильзу, набить взрывчатым веществом, забить кусок свинца и тогда только палить. Алогисты уверяют, что логика палит только холостыми патронами, что слово — самое большее только пыж. Не из того ли их аргументация, что они, дорожа переживаниями, дрожат за жизнь. Трусость, в том числе и мыслительная, часто не видит действительной опасности. Логофобия изобретает алогические снаряды для обстрела истины, не подозревая опасности, которою угрожает алогистам их изобретение. Дело в том, что как только они его изобретут и как только обтянут его оболочкою слова, чтобы послать его для разрушения разума, они не могут утаить секрета изобретения от себя и себя же прежде всего взорвут на Воздух. Разум при таких взрывах уже не раз присутствовал, для него это только иллюстрации к его признанию силы слова. И алогист на что-нибудь нужен!..

## *E*

Покончив с интерпретацией объективной, следует обратиться как раз к тем «представлениям», которыми N сопровождает свое сообщение. Это — его личные, персональные переживания, его личная реакция на сообщаемое. Сообщая нам нечто, он вольно или невольно «передает» нам также свое отношение к сообщаемому, свои волнения

по поводу его, желания, симпатии и антипатии. Все эти его переживания в большей мере, чем через слово, передаются нам через его жестикуляцию, мимику, эмотивную возбужденность. Но они отражаются и на самом слове, на способе его передачи, на интонациях и ударениях, на построении речи, спокойном или волнуемом, прерывистом, заикающемся, вводящем лишние звуки или опускающем нужные, и т. п. И несомненно, что в весьма многих случаях этот «член» в структуре слова для нас превалирует, так что само передаваемое со своим смыслом, по его значению для нас отходит на второй план.

Значенья пустого слова  
В устах ее полны приветом.  
.....  
То истиной дышит в ней все,  
То все в ней притворно и ложно;  
Понять невозможно ее,  
Зато не любить невозможно.

Понимание как интеллектуальный фактор в восприятии такого слова или в восприятии слова с этой стороны, отступает на второй план, и приходится говорить, если о понимании все-таки, то понимании особого рода, не интеллектуальном, а любовном или ненавидящем. Чтобы подчеркнуть имеющую здесь место непосредственность переживания у воспринимающего как ответ на переживание N, здесь уместно говорить о симпатическом понимании. Слово «симпатия» оттеняет и эмоциональный по преимуществу способ восприятия переживаний N, и его непосредственность, основанную на прямом «подражании», «сопереживании», «вчувствовании» и т. п. Нет надобности думать, что определенного качества переживание N возбуждает в нас переживание того же качества. Не только степени симпатического переживания неопределенны и меняются от воспринимающего к воспринимающему, но даже качество переживания у воспринимающего не предопределяется качеством переживания N. Его радостное сообщение может вызвать в нас тревогу, его страх —

раздражение и т. п. Со-переживания наши, однако, следует отличать от самостоятельных, не симпатических реакций наших и на содержание сообщаемого, и на собственные чувства N. Так, его страх по поводу сообщаемого вызывает непосредственно, симпатически раздражение, а само по себе сообщаемое может вызвать при этом недоумение о причинах его страха, а сознание того, что N испытывает страх по такому поводу, может вызвать чувство комического и т. п.

Во всяком случае, слово выполняет, играя роль такого возбудителя, новую функцию, отличную от функции сообщающей, — номинативной, предиктирующей, семасиологической, — и в структуре своей выделяет для выполнения этой функции особый член. Но, имея в виду, что внутренняя расчлененность слова отражается и на внешнем чисто звуковом облике слова, мы тщетно искали бы постоянной звуковой приметы, «симптома» субъективных реакций N. Если в известных пределах можно сказать, что такую роль играют «междометия», «частицы» (в особенности, например, в греческом), то, с другой стороны, очевидно, что их употребление слишком ничтожно, а указанные реакции и без их помощи передаются достаточно полно. Вместе с тем не следует забывать и того, что «значение» междометий и частиц — условно и что известная часть междометий образуется в языке в результате потери словом своего собственного смысла. Такие междометия и частицы, как «спасибо», «corbleu», «parbleu», «dame», «jémine», и пр., свидетельствуют против пресловутой теории происхождения языка из «естественных» воплей, но в пользу того, что как выразители субъективного состояния N они получились по атрофии в них собственного смысла.

Таким образом, если нет в слове или среди слов особого «выразителя» субъективных «представлений» N, то нужно признать, что для слова как такого эта функция вообще является второстепенной, прибавочной. И, конечно, дело так и обстоит. Слово, как мы его до сих пор рассматривали, было «вещью» социальной, тогда как в качестве «выразителя» душевных субъективных волнений оно факт всецело «естественный». Животные, не имеющие никакого языка и потому не мыслящие, тем не менее издают звуки, выражающиеся их эмоции, состояния организма и пр. В точном и строгом смысле такие «звуки», как лишенные в точном же смысле «смысла», не суть «выражения». Это знаки — другой категории. Психологически или

психофизиологически это — составные части самого переживания, самой эмоции. Мы говорим о крике, «выражающем» страх, в таком же смысле, в каком мы говорим о побледнении, дрожании поджилков и т. п. как выражениях страха. Все это — не выражения «смысла», а части, моменты самого переживания или состояния, и если они внешне заметнее других моментов или если их легче установить, то это дает им возможность быть симптомами, но не «выражениями» в точном смысле. Естественный крик, вопль, стон, только потому, что он исходит от человека, не становится eo ipso речью. Речь сопровождается естественными проявлениями душевного и физического состояния говорящего. И обратно, эти проявления отражаются на всем его поведении, в том числе и на его речи. Чтобы понимать слово, нужно брать его в контексте, нужно вставить его в известную сферу разговора. Последняя окружается для говорящего известною атмосферою его самочувствия и мироощущения. Воспринимающий речь понимает ее, когда он вошел в соответствующую сферу, и он симпатически понимает самого говорящего, когда он вошел в его атмосферу, проник в его самочувствие и мироощущение.

Из этого ясно, почему в слове, как таком нет особого носителя субъективных представлений и переживаний говорящего. Через них понимание слова как такого не обогащается. Здесь речь идет о познании не смысла слова, а о познании самого высказывающего то слово. Для слова это — функция побочная, *παράρτηον*.

Этого заключения нужно твердо держаться, потому что не только дилетантизм до сих пор возится со словом как передатчиком «чужой души». Если угодно, то, конечно, можно на этой роли слова сосредоточить все внимание, и это, конечно, не лишено интереса, но этот интерес, эти занятия, это внимание — психологов. Слово — одно из могущественнейших орудий психологического познания, но нужно отдавать себе отчет в том, зачем мы к нему подходим. Для лингвиста, логика, семасиолога, социолога — слово совсем не то, что для психолога или биографа. Психологическая атмосфера слова складывается из разнообразных воздушных течений, не только индивидуальных, присущих, например, лично автору сообщения, но также исторических, социально-групповых, профессиональных, классовых, и пр., и пр. Все это — предмет особого рода знания,

особых методов. Останавливаться на этом не буду, так как могу отослать читателя к моей статье Предмет и задачи этнической психологии, где именно эта сторона вопроса освещена подробнее.

Итак, данность слова здесь уже не объективная, а субъективная, индивидуально- и социально-психологическая или также психологически-историческая. Функция, с которой мы имеем дело, выполняется не над смыслом, основанием слова, а *ex parergo* над известным наростом вокруг слова. Углубившись в анализ структуры слова от его акустической поверхности и до последнего интимнейшего смыслового ядра, мы теперь возвращены назад, опять к поверхности слова, к его субъективной оболочке. И верно, что душевное состояние N, его волнения; скорее и вернее всего передаются именно переливами и переменами самого звука, дрожанием, интонацией, мягкостью, вкрадчивостью или другими качествами, иногда ни в какой зависимости от смысла не стоящими.

Совокупность всех названных качеств придает слову особого рода выразительность. Чтобы отличить эту выразительность слова от его выразительной по отношению к смыслу способности, лучше ее отличать особым условным именем. Таково название: экспрессивность слова. Соответственно можно говорить об экспрессивной функции слова. Можно было бы говорить здесь и об импрессивности слова, потому что часто задача пользующегося словом в том и состоит, чтобы вызвать в нас впечатление известного рода, а не только в том, чтобы сообщить нечто. Своеобразные задачи и свои трудности в субъективно-психологической интерпретации и в персональном, симпатическом понимании лица представляют те случаи, где приходится расчленять самую атмосферу экспрессивности, чтобы отделить в ней «естественное» от «искусственного», замысел от выполнения, ложь от искренности, «себе на уме» от откровенности и т. д.

Иногда именно экспрессивной стороне слова придают исключительное эстетическое значение. Поскольку экспрессия имеет целью и, даже независимо от сознательно поставляемой цели, наряду с прочими эмоциями вызывает и эстетические, постольку этого отрицать нельзя. Но как принцип это утверждение в корне неверно. Ни с каким членом структуры слова эстетическое восприятие исключительно не связано. В целом оно сказывается как сложный конгломерат

переживаний, фундированных на всех моментах словесной структуры. Роль каждого члена, как положительная, так и отрицательная, должна быть учтена особо для того, чтобы составить представление о совокупном действии целого.

Лишь одно обстоятельство следует наперед и обще отметить, потому что оно действительно играет особую роль, когда становится целью сознательного усилия. Там, где подмечено особое эмоциональное значение экспрессивных свойств слова и где есть целесообразное старание пользоваться словом для того, чтобы вызвать соответствующее впечатление, там находит себе место своеобразное творчество в сфере самого слова и творчество самого слова. Созданное для цели экспрессии и импрессии, слово, затем, обогащает и просто сообщающее слово. Это есть творчество поэтического языка. Не обязательно это есть вместе и эстетическое творчество — и вообще, как мы видели, поэтика не есть эстетическая дисциплина, — так как экспрессивность может относиться и к эмоциям порядка, напр., морального, возбуждающего чувства нравственные, патриотические, чувства справедливости, негодования и т. д. Те средства, к которым обращаются для этих целей, издавна получили название фигуральных средств или просто фигуральности слова.

Как некоторые речения из осмысленных превращаются в экспрессивные, так фигуры речи могут стать вспомогательными средствами для передачи самого смысла, подчеркивания его оттенков, тонких соотношений и таким образом способствуют обогащению самого сообщающего слова. Фигура из поэтической формы становится внутренней логической формой. Язык растет. Субъективное переживание воплощается в объективном смысле. Автор умирает, его творчество сохраняется как общее достояние в общем богатстве языка. Поэтому, если мы читаем литературное произведение, следовательно, не личное к нам послание, обращение или письмо и если мы его читаем не с целью биографического или вообще персонального анализа, а читаем именно как литературное произведение, для нас его фигуральность остается только «литературным приемом», «украшением» речи и в этом смысле должна быть отнесена скорее к области внутренних поэтических форм самой речи. Формы личной экспрессии, таким образом, объективируются в поэтические формы слова. И опять-таки независимо от расчета и желания автора. Вопрос

об искренности писателя есть или вопрос литературный, поэтический и эстетический, или попросту вопрос неприличный, в воспитанном обществе недопустимый. Только при таком отношении к автору автор есть автор, а не легкомысленный Иван Георгиевич, пустой Георгий Иванович, глупый Иван Иванович, вор и картежник Александр Иванович, благонадежный ханжа Иван Александрович. Тут, по-видимому, граница и первое правило хорошего тона и вкуса литературной критики — в отличие от биографического тряпичничества и психологистического сыска.

Старые риторика противопоставляли фигуральность как язык страстей — разительный и сильный, свойственный жару чувств, стремлениям души и пылкому движению сердца, — тропам, языку воображения, — пленительному и живописному, основанному на подобию и разных отношениях. Едва ли это условное разделение имеет какое-либо иное значение, кроме генетического. Это я и хочу подчеркнуть, говоря, что фигуральность обогащает самую речь. В поэтическом анализе поэтика имеет полное право смотреть на экспрессивные формы как на свои и видеть в поэте поэта не только в ущерб его персоне, но и в прямое ее игнорирование. Наоборот, в глазах его лавочника, лакея, биографа и его чисто поэтические качества выглядят как экспрессивные персональные черты.

Москва, 1922. Февр. 13.

### **III. СВОЕВРЕМЕННЫЕ НАПОМИНАНИЯ**

# ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МОМЕНТЫ В СТРУКТУРЕ СЛОВА

## I

Собственно, в статье Структура слова, *in usum aestheticae* все, что относится к этой новой теме, показано и сказано. Все «i» выписаны. Остается только поставить над ними точки.

Под эстетическими моментами разумеются такие моменты в предметно-данной и творческой структуре, которые связаны с эстетическим переживанием (опытом). Безразлично, квалифицируется этот опыт «положительно» или «отрицательно», как наслаждение или отвращение. Не-эстетическими в строгом смысле остаются только моменты эстетически безразличные, не вызывающие ни положительной, ни отрицательной эстетической реакции. Во избежание эквивокации такие моменты можно называть внеэстетическими. Бывают в предметных структурах такие моменты, наличность которых не связана с эстетическим переживанием, моменты эстетически безразличные, но устранение или преобразование которых эстетически не безразлично и квалифицируется отрицательно или положительно.

Эстетический опыт есть опыт предметный, но эстетическое переживание не направляется непосредственно на предметы, если под «предметами» разумеются только предметы сущие и идеальные, т. е. предметы бытия действительного или идеально-возможного, по принципу противоречия. Существующий или мыслимый предмет должен быть известным образом транспонирован в сознании, чтобы стать предметом эстетическим. Эстетическое, «прекрасное», *resp.* «безобразное», требует особой установки, не чувственной и не идеальной, а *sui generis* Существенно-эстетических предметов в смысле бытия фактически воспринимаемого или мыслимого нет; поэтому всякий не внеэстетический предмет может быть предметом эстетического сознания. Таковы предметы чувственного опыта. Идеальные предметы как такие — внеэстетичны; семь ни прекраснее,

ни безобразнее восьми, семиугольник ни прекраснее, ни безобразнее пятиугольника, «обезьяна вообще» ни прекраснее, ни безобразнее «женщины вообще». Чувственный предмет, становясь предметом прекрасным, «идеализуется», «эстетизируется», «стилизуется». Формы эстетического предмета не суть формы ни действительного, ни идеального бытия, но могут совпадать с ними или походить на них; поэтому-то и не бессмысленно говорить о «красоте природы». Такие совпадения — формы и в пределах форм. (Об эстетическом предмете см. Эстетические Фрагменты, Вып. IV, Проблематика современной эстетики.)

Эстетические формы и категории не суть формы и категории бытия как такого, но они идеализуют бытие эмпирическое, и обратно, делают чувственно-наглядным бытие идеальное. Эстетическое по форме так же посредствует между чувственным и идеальным, как смысловое посредствует между эмпирическим и идеальным предметом по содержанию. Соответственно, эстетическое сознание корреспондирует с сознанием «разумеющим». Не только эстетические формы суть посредствующие в указанном смысле; всякие внутренние формы суть посредствующие; эстетические формы — среди «посредствующих» — не логические и не «формы сочетания».

Применительно к *sui generis* эстетическому предмету, к его «нейтральному» и «отрешенному бытию» приходится говорить о *sui generis* эстетическом сознании, *resp.* эстетическом восприятии, представлении, образе, идее, и т. п. Отдельные моменты в структуре слова суть *in potentia* такого рода эстетические предметы. Соответственно, можно говорить об эстетическом суждении, восприятии *etc.* этих моментов или об их эстетичности, в положительной или отрицательной квалификации. Нужно выделить в структуре слова моменты существенно внеэстетические.

Как категории, формы и предметы действительного бытия нейтрализуются, становятся индифферентными в смысле фактического бытия, как они от него «отрешаются», трансформируясь при эстетической установке, так, обратно, собственно эстетические категории могут овеществляться и логизироваться. Так, можно говорить о трагическом, возвышенном, комическом и пр. не только как об категориях эстетических; бывают возвышенные идеалы, комические положения, трагические случаи, и т. п. в действительном

бытии, и притом безотносительно к их эстетической квалификации. Отсюда понятна и иногда необходима конверсия, в силу которой приходится особо оговаривать эстетически комическое, трагическое и т. п. Все это косвенным образом подтверждает и непосредственно очевидную формальную природу эстетической предметности.

В предметном эстетическом сознании конкретно выделимо и различимо, в рефлексии и анализе, фундированное эстетическое переживание. На всех его ступенях — безотчетная эмоция (наслаждение — отвращение), «переживание прекрасного» и под., «настроение», «сознание в целом» (культурной эпохи *subjective*, стиля *objective* — и т. п., и т. д.) — надо отличать эстетическое наслаждение и т. д. от внеэстетического.

Не-эстетическое есть не только внеэстетическое (эстетически безразличное) и «неэстетическое» или противозстетическое («безобразное»), но также лишенное эстетичности, где «лишенное» означает положительное отнятие, разрушение и уничтожение эстетичности и, следовательно, влечет за собою положительную невозможность эстетической квалификации — как бы ущерб красоте, убийство ее, насилие над нею (а не простая нейтральность, как во внеэстетическом). Подобно этому, нелепость, бессмыслица все-таки логические квалификации (имеющие свою специальную логическую ценность, как, например, понятие квадратного круга, абракадабры и т. п.), но лишение, отнятие смысла, существенное отсутствие его, есть не только внелогичность, как, например, чувственно и эмпирически случайное, но и положительное насилие, убийство логического смысла, например, в идиотизме, в идиотическом наборе слов. Таким убийственным для эстетического смысла, *gesp.* для эстетического понимания (= вкуса), является прагматизм, прагматическая установка, прагматическое сознание, в частности, стало быть, моральное.

Все, что нужно, сказано Эдгаром По: «Единственный верховный Судья красоты — Вкус; с Рассудком и Совестью у нее связь только побочная; с Долгом и Правдою у нее нет никакой связи, кроме случайной».

Нижеследующее не дает анализа самого эстетического сознания; его задача указать и квалифицировать положительные, отрицательные и, внеэстетические моменты в структуре слова. Следовательно, здесь

только тематика и проблематика, а анализ самого сознания еще где-то впереди.

## II

### I

Первое, с чем мы встречаемся при восприятии слова, — акустический комплекс. Нам вовсе не надо знать его значение или смысл, чтобы быть в состоянии эстетически его оценить. А в интересах точности анализа даже необходимо отвлечься от всех других его качеств, сосредоточиваясь только на качествах акустически-фонетических. Разобцать еще и эти последние, т. е. фонетические, с собственно акустическими («природными», не «словесными») надобности нет, так как это было бы уже в интересах чисто акустической эстетики, а не эстетики слова. Достаточно представить себе, что мы слышим абсолютно незнакомый язык или искусственный подбор звуков, намеренно лишенных смысла. Больше напряжение, пожалуй, нужно употребить на то, чтобы отвлечься также от эмоционального тона, от экспрессивности такого звукоряда. Но и это, конечно, достижимо, в особенности если не поддаваться ложному внушению некоторых теоретиков, будто с (музыкальными) звуками существенно связано то или иное «настроение». Никакой существенной связи здесь быть не может, точно так же, как нет ее между звуком и смыслом. Чисто акустические впечатления (в фонах имеющие только весьма ограниченное применение), вроде очень высоких визгливых тонов, так называемых биений, царапанья железом по стеклу и т. п., если и сопровождаются устойчивым чувственным тоном, то в основе своей никаким иным, а именно «эстетическим».

С другой стороны, нужно принять за правило рассматривать словесный звукоряд как ряд немusicalный. Смешивать эстетику музыкальную и словесную всякий раз, надо уметь их различить. Для музыки безразлично, на каком языке, хотя бы на голландском, поется ария, — для языка голландского партитура не переписывается с языка итальянского, ее формы остаются строго неизменными. Равным образом для словесной эстетики irrelevantны такие факторы, как

тембр голоса, мягкость или чистота его, колоратурные переливы и т. п. Все это может быть приятным добавлением, но случайным и для звукослова как такого несущественным. Обычно музыка и не судит о других элементах словесного звука, кроме гласных, т. е. тонов. С «шумами» она сама справиться не умеет. Между тем не одними гласными определяется эстетическая ценность слова, и, например, финский язык из-за обилия гласных едва ли может быть поставлен эстетически выше языка хотя бы чешского. Самые разнообразные шумы, звон, свист, шипение, завывание, скрип, грохот, свирестенье, визг, шуршание, даже гнусавость и сколько угодно других, могут получить меру, когда они становятся в звукослове эстетически приемлемыми, оправданными и приятными. В слове для шумов свои законы, не переписываемые из музыки и на ее элементарные (сравнительно) законы отношений тонов не сводимые. Сама музыка, когда говорит у себя об «идеях», «содержании», «настроениях» даже, только более или менее удачно подражает и аналогизирует. И никакое музыкальное подражание не передаст того эстетического впечатления, которое мы переживаем, и притом независимо от «смысла», хотя бы от одной строки:

Звени, звени хрустальный альт стаканов...

Ссылки ни то, что поэзия, можем быть, родилась из пенья с музыкой, нимало не убедительны, как все ссылки на генезис. Такие ссылки не устанавливают существенной связи. Происхождение (возможное) поэзии от пения так же мало для поэзии существенно, как не существенен для поэзии Пушкина тот факт, что Пушкин родился близ Горохового, а не Воронцова поля, если бы даже Пушкин воспевал Гороховое поле. Если бы связь поэзии с пеньем и музыкою была связью существенной, они никогда не разошлись бы, и притом в такой беспечальной разлуке. Если поэтика сохраняет такие термины, как мелодия, напевность, музыкальность и т. п., то для нее это — собственно метафоры.

Остается некоторый звуковой комплекс, расположенный во временной ряд и носящий свои отличительные характеристики: долгота и краткость гласных, счет их (словов), метрическое сочетание

— подлинное или аналогически условное, тоническое объединение вербальных ударений в целях конструкции, ритм, периодическое повторение звуков, рифма, аллитерация, ассонанс, наконец, акцентуация, паузы, цезуры. Некоторыми из этих приемов, паузами, ударениями, можно воспользоваться и для выделения смысловых отношений или эмоциональной экспрессивности, наряду с модуляциями голоса, особыми эмфазами в произнесении, интенсивностью звукового напряжения, но все же законно и понятно выделение ряда чистых звуковых впечатлений. Они целиком распределяются в чистые звуковые формы сочетания и «очертания» (Gestaltqualitäten) и именно как такие и должны рассматриваться в своей эстетической ценности. В особенности тщательно от них нужно отделять эмоциональный тон звуков, как например, знаков опасности, любовного напряжения и т. п., и как предмет особого эстетического восприятия и как сам по себе чувственный тон, отличный от эстетической эмоции. Тон произношения, так называемый «акцент», дает еще нечто большее, чем эмоциональное указание, будучи признаком самого индивида, или принадлежности его к слою населения, национальности. Подобная персональная и этническая диагностика может быть присоединена к диагностике — в отличие от интерпретации — эмоциональной и может открыть основу эстетического тона речи, но она выводит, строго говоря, за границы того, что эстетически дается одним «чистым» звуком. Только применительно к этому последнему следует говорить о формах сочетаниями в строгом смысле.

Пользуясь старым эстетическим термином, можно сказать, что в этом последнем акте мы имеем дело с чисто феноменальной видимостью (Schein). И, следовательно, наслаждаемся только ею как такою. Это есть чистая чувственная интуиция, т. е. ничего в себе не заключающая интеллектуального или эмоционального (эмоциональное — «надстройка», а не сама интуиция). И это есть чистая эстетическая интуиция, т. е. ничего, кроме эстетической приятности, в себе не заключающая, отрешенная как от действительности, так и от мысли. Мы имеем дело с «красивостью», но еще не с «красотою». В этой интуиции мы не приписываем никакой физической действительности самому звуковому ряду, но и не воспринимаем его еще как знак,

заместитель или представитель какой-либо физической или духовной действительности.

Такое чистое эстетическое наслаждение можно было бы назвать формальным не только по причине его объективной фундированности на чистых формах, но также потому, что требования, которыми оно, по-видимому, удовлетворяется; суть требования формальные, как расчлененность, разнообразие, грациозность группировки, пропорциональность, единство и т. п. Конечно, это — не мотивы эстетического наслаждения, и, быть может, даже отличительная черта этого рода эстетического восприятия, что оно не мотивировано. В этом отношении, и притом совершенно формально — т. е. не перенося никаких «законов», «критериев» и правил обсуждения из одной области в другую — можно сопоставить такое формальное наслаждение звукословом с наслаждением от музыкального тона, независимо от тона «экспрессии», «настроения» и т. п. В обоих случаях сила его определяется формальной силой, тонкостью или развитием вкуса. Оно как бы навязывается с принудительностью физической реальности и по ощущению характеризуется в терминах иррационально-физиологических. Отдать отчет в источнике и мотивах наслаждения «красивостью» почти невозможно, и отрицание их носит характер деланного критиканства. Тем не менее вкус здесь в состоянии производить свой «выбор», «отбор» или оценку, плохо мотивированную и, по-видимому, ничем не руководимую, кроме привлекательности самого переживания. Принудительность эстетического признания вообще стоит здесь рядом с безграничной свободой выбора в каждой частности.

Если условиться обозначать расчлененные формальные элементы этого эстетического впечатления как некоторый ряд  $u_0, u_1, u_2, \dots, u_n, \dots$ , то совокупное впечатление можно обозначить символом суммы:  $\sum u_n$

Присоединяющееся к чистому восприятию звука сознание фонетически-морфологического строения едва ли как такое обладает качествами положительного повышения эстетического впечатления. Знакомость языка и знание его эмпирической определенности могут

вызывать известное чувство «успокоения», отсутствия «тревожной напряженности», отсутствия «ожидания неожиданностей», но эти и подобные чувства не связаны прямо с эстетическими качествами самих морфем. Пределы выбора, которые давали бы возможность эстетически предпочесть одно сочетание другому, крайне стеснены, с одной стороны, сознанием связи морфемы с значениями, с другой стороны, ее связанности внутренними логическими формами. Вопрос об эстетическом предпочтении, например, выражения «греческий язык» — «эллинской речи», «саженей» — «сажен», «дней» — «дён», пассивной формы глагола активной и т. п. часто определяется не эстетическими соображениями, а необходимостью передачи «стиля», «характерности» и пр. А если, при всех прочих равных условиях, может быть поставлен и вопрос эстетический, то эстетическое значение данной формы будет определяться не по ее грамматической роли, а исключительно по звуковому впечатлению ( $u_0, u_1, u_2, \dots$ ).

Не имея положительных эстетических качеств, морфемы могут, однако, играть роль в складывающемся эстетическом впечатлении отрицательную. Так, резкое нарушение привычных форм может служить препятствием к непосредственному положительному эстетическому восприятию. «Стакло», усеченные причастия в стихе — не только неблагозвучны, но также нарушают привычный для нашего времени склад формы, как и, например, «ненастроенный рояль» для того, кто привык говорить «ненастроенная», и т. п. Этим эстетически неприятно нарушается не только стиль или синтаксис, но и непосредственное слуховое впечатление привычных «форм сочетания». Именно потому, что здесь имеет место нарушение привычки и знакомости, незначительные, нерезкие отклонения от «нормы» могут отраженным путем играть роль, наоборот, приятного возбудителя, подобно тому, атак ее играют некоторые отступления от привычного произношения.

Неправильный, небрежный лепет,  
Неточный выговор речей  
сердечный трепет  
Произведут в груди моей.

Некоторые морфологические архаизмы или провинциализмы, независимо от присущей им от «неупотребления» свежести внутренних поэтических форм, могут нарушать или возбуждать эстетическое впечатление.

Условимся обозначать роль морфем в эстетическом восприятии символом:.

### *III*

#### *I*

В неопределенно широком обозначении все отношения, которые конструируются между внешними формами сочетания и смыслом слова в его «естественной» онтологической конституции, располагаются как область внутренних форм. Состав их, однако, разнороден, и сюда укладываются, с одной стороны, формы логические, а с другой, внутренние поэтические; к тем и другим могут примкнуть — в зависимости от определения их по основанию или действию — формы синтаксические и предметно-стилистические (не субъективно-экспрессивные). Поскольку внешние синтаксические приметы совпадают с морфологическими отличиями, об них особо говорить не приходится — их эстетическое значение исчерпывается значением последних. Наличие же открытого сознания их, как выполнение синтаксического канона или отступления от него, делает их уже формами внутренними, и в таком случае методологически, совершенно правомерно рассматривать их как формы поэтические (формы поэтики).

Наипростейшее проявление внутренней формы есть логическая форма или схема, как отображение предметных (онтических) отношений или даже как их преобразование, но существенно находящее себе онтический коррелят. Совершенно наглядно наличие этих форм обнаруживается при сравнении строгой, щепетильной и даже педантической научной речи с житейской «презренной прозой». Не столько предопределенность логических форм онтическими — что, в конце концов, для самого определения все-таки остается задачей, — сколько условное соглашение простой номинации или номенклатуры

отличает логическую речь как речь терминированную. Напротив, формы изложения, «рассуждения», «доказательства» и пр., которые принято называть методологическими, суть своего рода логические алгоритмы, отображающие скорее смысловые идейные отношения, чем собственно и элементарно онтологические. Отсюда — их противопоставление по их материальности или трансцендентальности чистым онтологическим формам. Все они существенно идеальны и «преодолевают» вещную и чувственно-феноменальную данность. Их «образование» сознается и формулируется как «закон».

Сами по себе, при закономерности и стройности их образования, эти внутренние идеальные отношения, дающие впечатление ясности и раздельности, вызывают своеобразное чувство интеллектуального наслаждения, а не чисто эстетического, «чувственного». Здесь чувствуется, требуется и вызывается известная как бы «подтянутость» ума, а не возбуждение и напряжение чувства. Это — как бы логическая удовлетворенность, спокойствие логической совести. Поэтому при соблюдении речью логических законов, подобно тому как и при ненарушении морфологических и синтаксических привычек, наблюдается в их восприятии простое спокойствие, равновесие, но не положительная прибавка к эстетическому чувству.

Случаи суппозиции, игра омонимов и синонимов, некоторые силлогистические приемы (например, рогатые силлогизмы) и т. п. при введении их в рассуждение привлекают внимание и потому, может казаться, вызывают и чувствования положительного качества. Но любопытно, что в логике именно эти случаи связаны как раз с учением о «логических ошибках», и главный их источник — в «игре словами», в «каламбуре», каковые формы правильнее уже относить к поэтическим внутренним формам. И действительно, в научном изложении это — уроды, «софизмы», в поэзии это необходимая принадлежность некоторых литературных форм — комизм, остроумие, и т. п. — и прием для некоторых авторов излюбленный (например, у Ф. Сологуба, ср. «ножи давилки» и т. п.). Здесь всегда — «переплетение», «игра» между формами чувственного восприятия звукослова и идеальными логическими формами. Логика этого не любит. Все учение о суппозиции, положительно разрешающее «планы» предметности, «отнесенность», интенции (*primae*, *secundae*), имеет предупреждающее и запретительное значение: не смешивать понятия

(слова) о предмете (о «вещи») с понятием о понятии (словом о слове) как предмете («идее»).

Но если логическое спокойствие не есть положительный действующий фактор (*causa efficiens*) эстетического возбуждения, а только пассивное условие, то — как и в морфологической плановности — нарушение равновесия может вызвать эстетически отрицательную реакцию. Логически-синтаксическая неясность, например, выражения «тьмы низких истин мне дороже...» — как бы ожидаем «чего?» или «чем что?» — «нас возвышающий обман», вызывает потерю равновесия и переворот в установке сознания — затрата, эстетически не вознаграждаемая, а скорее как-то осаживающая общее течение эстетического переживания. Стоит восстановить логическое равновесие, понять фразу, и она и эстетически проходит глаже. Но, как сказано, следует отличать интеллектуальное чувство и его удовлетворение или неудовлетворение от собственно эстетического. Например, «субъект определяет объект» — логически двусмысленно, эстетически — может быть вне оценки. Можно было бы ввести какой-нибудь синтаксический знак, например, порядок слов, который устранил бы двусмысленность, или просто сказать: «объект определяется субъектом», герр. «субъект определяется объектом». Но и в таком виде эта апофегма [\[5\]](#) может довести логически дисциплинированный ум до состояния глубокой меланхолии: «субъект» — эмпирический или чистый? — «определяется» — логически, причинно, функционально? — «объект» — материальный, осуществленный, как цель, как причина? и т. д. Сколько сочетаний, столько недоразумений — но именно недоразумений, т. е. интеллектуальных преткновений, а не эстетических.

Поскольку логическое несовершенно формальное выражение является, однако, и эстетическим преткновением, и, следовательно, соответственно понижающим фактором эстетического наслаждения, обозначим условно его участие в эстетическом восприятии, как.

В вульгарном понимании, речи рассуждающей, логической, терминованной, «только сообщающей» противопоставляется речь поэтическая, риторическая, образная и фигуральная, вызывающая всякого рода, в том числе и эстетические, эмоции. В действительности, и той и другой форме речи противостоит речь «бесформенная», житейская, утилитарная, составляющая в общем запасный склад, материал для чеканки и логических, и поэтических элементов речи. Располагая логическими и поэтическими критериями, мы легко извлекаем из «пошлой» (т. е. чисто утилитарной) речи и термины, и «образы». Что касается взаимного отношения речи логической и поэтической, то оно определяется внутренним положением самих этих форм между чистыми идеальными формами предмета и чистыми сенсуальными формами звуко-слова, причем логические формы остаются фундирующими внутренними формами, а поэтические формы — фундированные внутренние формы. Строгое и чистое выполнение этого канона обозначается термином историческим, но приобретшим уже и теоретическое значение: классицизм. С точки зрения отношения форм логических и поэтических едва ли не самый прозрачный образец — Божественная Комедия — произведение по форме всецело классически-реалистическое (невзирая на «фантастичность» — реалистическое поэтически, не метафизически, не с точки зрения «восприятия реального мира») — чуждое «небрежности» романтического идеализма. Хотя, конечно, творчески-генетически идет впереди и руководит раскрытием сюжета форма поэтическая, а логический фундамент как бы вдвигается под нее. Если бы генезис был обратный, мы говорили бы о философском произведении, изложенном в поэтической форме, а не о поэтическом творении с философским сюжетом. Обратный пример: поэтическая неудача, а вместе и философская, второй части Фауста Гете — рассыпанной груды поэтической штукатурки и философских камней, где нет поэтически одушевленной логики и нет логически крепко сшитой поэзии.

В каком бы противопоставлении мы ни пользовались характеристикой поэтической речи как образной и фигуральной, термин «образ» требует своего безотносительного истолкования, как *sui generis* форма. Как словесная форма вообще, отличающая один ряд слов от другого, «образ» (точно так же, как и «термин») должен

обладать тою же принципиально структурою, что и слово вообще. Лишь отдельные члены структуры, подлежащие специальному определению, будут отличаться какими-то своими специфическими особенностями, например, интенсифицирующими какие-то отношения форм, ослабляющими, растягивающими, сокращающими и т. п. Внешне образ запечатлевается в особых стилистических формах, со стороны внешней сводимых в конце концов к формам синтаксическим и коррелятивных формам логическим. Таковы формы композиции целого и частей, распределения и построения частей: глав, сцен, строф, и пр., отдельных фраз: периодов, отрывистых суждений (изумительное, например, Путешествие в Арзрум) и, наконец, отдельных элементов предложения. Должно быть нечто, отличающее их от простого и голого логического построения, что и дает право характеризовать их как образные или образы. Это находит себе чисто внешнее выражение: повторения, параллелизмы прямые, обращенные, анафоры, рефрены и т. п.

Образность речи присуща не только «поэзии» как художественной литературе. Это есть общее свойство языка, присущее также и научному изложению. Речь идет не о том, что в науке можно излагать «изящно», «художественно» и т. п., а о научном изложении как таком, которое не может обойтись без помощи творческого воображения в построении «наглядных» (?) гипотез, моделей, способов представления. Например: «Атомы меди расположены настолько близко одни к другим, что металл кажется нам несжимаемым; с другой стороны, понятно, что чем ближе между собою атомы, тем легче каждый из них может передать отдельный электрон соседнему атому. — На цинке накапливаются электроны, и мы строим мост, по которому излишек их мог бы перейти на медь» и т. п. Поэзии здесь никакой, фантазии и «образности» много. Теории, вроде органичной теории в социологии, физиологического объяснения в психологии, механистическое миропонимание, органическое, развитие производительных сил, определяющее историю, также любая метафизическая теория — все это построения фантазии, образы, но образы не «поэтические», в узком смысле художественных и эстетических факторов. Как мы уже и видели, «поэтические» формы — не есть прямой предмет эстетики. Вопрос об их эстетичности — особый вопрос.

Тем не менее нужно отличать, хотя бы по тенденции, слово-образ от слова-термина. Слово-образ отмечает признак вещи, «случайно» бросающийся в глаза, по творческому воображению. Оно — всегда троп, «переносное выражение», как бы временное, когда и пока прямого собственно еще нет; «прямого», т. е. прямо направляющего на значение; или когда есть и прямое, но нужно выразить его именно как воображаемое, поэтическое переживание. — Это — слово свободное; главным образом, орудие творчества языка самого.

Слово-термин стремится перейти к «прямому выражению», обойти собственно образ и троп, избежать переносности. Так как всякое слово, в сущности, троп (обозначение по воображению), то это достигается включением слова в соответствующую систему. Живая речь опирается его в контекст и ближе этим подводит к «прямому», но собственно терминовое есть включение его в систему понятий, составляющих контекст своими особыми законами, идеальными отношениями понятий. Когда выдумывают термин, стараются припечатать его существенным признаком. — Это — слово запечатанное; главным образом, орудие сообщения.

Очень существенно расширить понятие «образа» настолько, чтобы понимать под ним не только «отдельное слово» (семасиологически часто несамостоятельную часть предложения), но и любое синтаксически законченное сочетание их. Памятник, Пророк, Медный Всадник, Евгений Онегин — образы; строфы, главы, предложения, «отдельные слова» — также образы. Композиция в целом есть как бы образ развитой *explicite*. И обратно, образ, например, метафоричность «отдельного слова», есть композиция *implicite*. Развитие простого названия, имени в легенду, миф, сказку есть, как известно, вещь обычная. Поэтому, забегаая вперед, надо сразу же отметить как необыкновенно узкое и упрощающее действительное положение вещей то убеждение, что, например, метафора возникает из сравнения, — если, конечно, не расширить само понятие сравнения до значения любого сопоставления. Формально должно быть столько же видов метафорического построения, сколько существует видов предметных отношений, полагаемых в основу суждений.

Со стороны внутренней противопоставление терминованной и образной речи точно так же относительно. Оно не означает вытеснения одного ряда форм другим — из предыдущего мы уже

знаем, что внутренние поэтические формы надстраиваются на внутренних логических, — а лишь относительное развитие одного и относительное обеднение другого ряда. Взаимное отношение их как необходимых членов словесной структуры принципиально не меняется. Следовательно, неправильно мнение, будто в поэтической речи концепт заменяется образом и конципирование — фантазией. Это опровергается и отношением образа к другим членам структуры слова: образ предиктируется, что не есть функция фантазии, и образ понимается, что также не есть функция фантазии.

Отличительные признаки «образа» как *sui generis* внутренней поэтической формы приблизительно и предварительно намечаются в следующих чертах. В структуре слова он ложится между звукословом и логической формой, но также и в отвлеченном анализе как самостоятельный предмет изучения он помещается между «вещью» и «идеей». Он одновременно носит на себе черты одной и другой, не будучи ни тою ни другою. Образ — не «вещь», потому что он не претендует на действительное бытие в действительном мире, и образ — не «идея», потому что он не претендует на эйдетическое бытие в мире идеальном. Но образ носит на себе черты индивидуальной, случайной вещи и носит на себе черты идеи, поскольку он претендует на осуществление, хотя и не «естественное», а творческое, в искусстве (культуре вообще). Он есть овеществляемая идея и идеализованная вещь, *ens fictum*. Его отношение к бытию ни утвердительное, ни отрицательное, оно — нейтрально. Образ. — конкретен, но его конкретность не есть конкретность воспринимаемой вещи и не есть конкретность умозрительной идеи; его конкретность — типична. Образ ни строго индивидуален, ни строго общ в логическом смысле. Законы логического образования понятий к нему неприменимы. Будучи общим, образ не лишается признаков необщих всем лицам, на которые он указывает. Можно иногда образ фиксировать, «остановить» его и довести до возможности наглядного представления и репродукции, но если мы его этим индивидуализируем, он уничтожится как образ. Если это кому-нибудь что-нибудь говорит, то общую тенденцию поэтического образа, в отличие от логической формы, можно выразить как тенденцию индивидуализировать общее через подчеркивание типичного и характерного против специфического и существенного. [\[6\]](#)

В отличие от статического концепта, оживляемого только разумением, образ динамичен сам по себе, независимо от разумного понимания (даже если он «неразумен» и «непонятен»). Он — всегда в движении и легко переходит в новый образ-подобие. Логическое понятие при накоплении признаков ограничивается, уточняется, «определяется» — пароход белый, большой, винтовой и т. д. Образ как бы раскачивается, оживляется, перебегает с места на место — пароход веселенький, унылый, подпрыгивающий, заплаканный, ворчливый и т. п.

Понятие передает вещь через отображение в признаках ее конститутивных онтических существенных свойств предмета; образ может признак, логически для вещи несущественный, принять за характеристику вещи. Через образ вещь в нашем сознании преобразуется и в процессе преобразования как бы теряет логическую устойчивость, будучи безразлична в себе и для себя к собственному существенному основанию и нуждаясь в нем не столько для себя, сколько для оформливаемого образом сюжета (содержания). Смысл в образе не довлеет себе, как в понятии. Понимание, перемены смысла, делающие динамическим понятие, заменяются в образе парением, реянием и, соответственно, требуют чутья, вкуса и т. п. на место понимания или, вернее, в добавление к пониманию фундирующего его основания. В некоторых эстетиках говорят о «внутреннем подражании» — применительно к образу, это и есть как бы его понимание, потому что понимание как бы гонится за потоком смысла, а «внутреннее подражание» пробегает по фигуре, очертаниям, схеме, композиции и т. п., овнешнивающих образ. Образ, как и понятие, не воспроизведение, не репродукция, и, соответственно, «воображение» — не «восприятие» и не «представление». Оно между представлением и понятием. Оно должно быть сопоставляемо с «допущением» (по терминологии Мейнонга). В особенности важно, что образ — не представление (к этому мы еще вернемся), — и потому психологизм из поэтики как учения о внутренней поэтической форме, об образе, должен быть искореняем с такою же твердостью, с какою он искореняется из логики. Психологическая поэтика, поэтика, как «психология художественного творчества», есть научный пережиток. Наше антипотребничество — здоровое движение. Потребия вслед за

гербартианцами вообще и в частности вслед за Штейнталем и Лацарусом, компрометировал понятие «внутренней формы языка».

Задача логического понятия — ясность и отчетливость. Наука, принимая условно какое-нибудь название вещи за знак понятия, присоединяет к нему другие названия как новые термилирующие знаки и вводит логические требования адекватности как условие самого соединения. Логика следит за тем, чтобы все это совершалось сообразно задаче-предмету; что и называется истинностью понятия. Образ не довольствуется раз выбранным названием. Прикрепленное к вещи, оно для него обесцвечивается и умирает. Его нужно тормошить, расцветивать. Образ набрасывает на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей. Но и здесь есть своя «сообразность» и свой страж — поэтика. Метафора, сравнение, олицетворение, сопоставление привычного с непривычным и обратно и т. п. — все это имеет свои основания, и также онтологические, только предмет этой онтологии — само слово. Как для наук в их специальных методологиях мало одной формальной онтологии и вокруг каждой науки располагается своя онтология материальная — запас и аппарат научных (логических) моделей, фикций, рабочих гипотез и т. п., применительно к материалу данной науки, так и поэтику не может удовлетворить один синтаксис. Вокруг поэтического произведения к его услугам располагаются не только синтаксис, но со всем материальным богатством стилистика данного языка. Почерпая отсюда поэтические модели и фикции, поэтика по ним строит, шьет словесный наряд для своей мысли, заменяя им обесцветившиеся и истрепавшиеся от повседневного употребления названия вещей. Поэтика — наука об фасонах словесных одеяний мысли. Она так же мало, как и логика, предписывает правила и моды, она их учитывает. Логика — история логического, поэтика — поэтического костюма мысли. Отношение между внешними чувственными формами сочетания и логическими-онтическими формами бытия, жизни мысли — формы поэтики или образа.

Из сказанного видно, что образы как формы, творимые поэтом, — через воспроизведение моделей отношения имен и осмысленных форм — суть формы «искусственные». Поэтика как учение о них есть одна из проблем философии искусства. Всякая формально-предметная дисциплина имеет необходимый коррелят в конкретном и

материальном учении философии о самом смысле, развивающемся по этим формам, или вообще об жизни и игре отражающегося на гранях форм и преломляющегося через них сознания. История научного сознания есть история действительного осуществления в науке одной из возможностей логического сознания вообще. Равным образом и из возможных форм творчества и искусства действительно осуществленные имеют свою историю, как историю эстетического сознания. История эстетического сознания, наряду с историей научного сознания, входит во всеобъемлющую историю культурного творческого сознания вообще.

Из самого положения образа как внутренней поэтической формы, таким образом, вытекает требование, чтобы образ был «согласован». Это есть прежде всего согласование, по общему онтологическому принципу тождества с самим собою. А затем также по общему онтологическому принципу достаточного основания — почему именно такой, а не иной? — образ как отношение должен быть согласован со своими терминами. Но для этого оба термина отношения — логический смысл и фонетически-морфологический знак — каждый в себе должны быть каноничны. Их коррелятивные колебания есть динамика самого образа, который теперь также приобретает свою каноничность — «гармонию» — как в своем построении, так и в движении. Он должен быть готов к вопросу: как следует выразить данный смысл, чтобы восприятие его было эстетическим? и своим бытием он дает ответ на этот вопрос: вот как нужно видеть вещь, если хотите видеть ее эстетически!

Как мы уже говорили, эстетическое требование к обоим терминам образа как отношения — к морфеме и логической форме — было только отрицательным: не мешать. Ибо нарушение своего канона любым из этих терминов влекло за собою разрушение всего отношения. Для них допускалась только некоторая ограниченная вольность, и то при условии, что всякое отступление от канона должно быть чем-нибудь компенсировано эстетически. Нарушение логичности должно компенсироваться удовлетворением цели, например, особого «подчеркивания», привлечения внимания, произведения «впечатления». Равным образом, «неясность», «новизна», «неточность» морфологически-синтаксических «знаков» должны искупаться способностью самих «дефектов речи» привлекать к себе

эстетическое внимание. Лишь бы при всех этих отступлениях не нарушался канон внутреннего образа, в общем весьма широкий и свободный в силу существенно присущей ему динамичности.

По отношению к образу, напротив, требование наших эстетических запросов положительно. Образ должен разрешать положительную задачу: уложить сюжет (тему, материал), логически оформленный (например, если А есть В, то С есть D), в синтаксические схемы (например, когда а есть b, то с есть d, когда е есть f и g, когда h и f суть k, тогда mn есть pq), обозначаемые свободно подобранными фоно-морфологическими знаками, связанными внешними формами сочетаний (например, свободно выбранными ритмическими расчленениями). Выбор здесь настолько широкий, что вопрос о том, разрешена эта задача или нет, может быть удовлетворен только непосредственно чувством или анализом каждого отдельного случая. Если мы ощущаем образ, внутреннюю поэтическую форму, как достигнутое осуществление задачи, мы констатируем наличность эстетического впечатления. И только, может быть, одно есть общее правило: восприятие должно быть как бы обратно творчеству, композиция в целом должна ощущаться как соответствующая и подчиняемая разливу сюжетного материала, его собственному внутреннему движению, а не наоборот. Иначе искусство для нашего сознания переходит в искусственность. Хотя само творчество потому должно идти путем обратным — от «втиснения» материала в форму, — что материал дается сперва поэту как мысль общая лишь в своей «естественной» форме идеи. Образование идеи в поэму, пьесу есть чувственное расцветание ее.

Мы имеем здесь дело в целом, следовательно, с особого типа сознанием: с умственно-эстетическим переживанием, сопровождающим восприятие образа как некоторой идеализации вещи и реализации идеи. Как умственное (в «воображении») переживание оно в целом противопоставляется переживанию чувственному, аноэстетическому, безотчетному, иррациональному, от внешней музыки (ритма и пр.) звуко слова. В привычных терминах эстетики, это есть эстетическое сознание красоты — союза волшебных звуков и дум.

Прошла любовь, явилась муза,  
И прояснился темный ум.

Свободен, вновь ищу союза  
Волшебных звуков, чувств и дум.

Условимся положительное эстетическое значение наслоения образов как внутренних форм поэтической речи, прибавляемых к некоторой логической единице, обозначать символом произведения ряда множителей вида  $1 + un$ , т. е. как  $\Pi (1 + un)$ .

### 3

Образ — не представление. Правильнее было бы говорить об образе как предмете представления, а отождествлять их значит играть омонимами (image — и «образ», и «представление»). Можно иметь представление об образе, но они так же отличаются от самого образа, как отличаются представления о Кремле от Кремля, как представления о той, отвращенной от нас, стороне луны от нее самой, как представления о гиперboloиде от самого гиперboloида. Евгений Онегин, Дон Жуан, Прометей, Фауст — образы, но не представления. Как образы они отличаются и от сюжетов «Фауст», «Дон Жуан» и т. д., получивших у разных поэтов разное поэтическое оформление. Некоторым это не столь очевидно, когда речь идет об образах, обнимаемых простою синтагмой или даже автосемантическими или синсемантическими членами ее. Воображают, что есть особая способность воображения, которая рисует какие-то «картины», воспроизводящие воспринимаемое или комбинирующие «элементы» воспроизводимого, — воображают, значит, и в этом акте воображения о деятельности воображения должна рисоваться какая-то картина? Нет, «воображают» значит и здесь: строят какой-то образ-фикцию, отрешенный от действительности и имеющий свои, не чувственные и не логические, законы форм.

Стоит того, чтобы напречься и в самом деле «представить» себе, «воспроизвести», нарисовать «картину» при восприятии поэтических образов: «Горные вершины спят...», «хоры звездные светил...», «души успокоенной море», «ненасытной ночи мгла По небу стелется одеждою свинцовой», «взбесилась ведьма злая И, снегу захватя, Пустила,

убегая, В прекрасное дитя» и т. д. без конца. Стоит постараться о сказанном, чтобы раз и навсегда убедить себя в том, что если какие-нибудь «картины» перед нами и возникают, то они играют такую же роль в эстетическом восприятии поэтического слова, какую они играют в понимании научной или обыденной речи. Как «представление» понятия задерживает понимание и мешает ему, так оно задерживает эстетическое восприятие слова и мешает. Если «представления» вообще тут появляются и сопровождают поэтическое восприятие, то как нечто побочное, ек рагеггou, несущественное.

Образ как внутреннюю форму поэтической речи и как предмет «воображения», т. е. надчувственной деятельности сознания, ни в коем случае недопустимо смешивать с «образами» чувственного восприятия и представления, «образами» зрительными, слуховыми, осязательными, моторными и т. п. Другое, еще более существенное различие образа-формы и образа-картины — в том, что форма, раз она создана, она существует одна для всякого ее воспринимающего, для самого поэта та же, что для слушателя или читателя, будь он Потебня, или иной профессор, или учитель словесности, или просто недоучка. Представления же «картины», вызываемые у них этой формой, у всех разные, и даже у каждого из них о них разные в разные случаи их обращений к этой форме, как разны у них и эстетические наслаждения этой формой. Слово значит, обозначает значение, смысл, в данных внутренних формах, логических и поэтических, — значит, и это значение объективно есть. «Представление» же слова не значит, представление словом только вызывается, пробуждается. Значение так-то оформленное — одно, представлений — множество, хотя бы и они были об одном предмете. Конечно, одно и то же содержание, мысль, может быть выражено в разных формах, но каждое выражение — предметно и как такое постигается не через представление, как и некий единый предмет самого представления постигается не через представление, а лишь по поводу его.

Образность речи не есть, скажем, зрительная красочность, или контурность, или что-либо подобное, не есть вообще зрительная или иная чувственная форма, а есть некоторая схема, предметно коррелятивная воображению, как акту не чувственному, а умственному. Со стороны распространенного понимания «ума» и «умственного» освещается еще раз источник ошибок отождествления

«образа» и «картины». Никак не могут освободиться от сенсуализма, заставляющего все, что не есть «рассудок», сваливать в одну кучу с «чувством». Вместе с тем и само мышление суживают, ограничивая его функции познанием. Сужение — произвольное. Воображение, медитация, «размышление» — не познавательные умственные акты, точно так же, как «мышление эмоциональное», эстетическое, религиозное — не познание, но и не чувствование. В основе поэтического образа лежат акты, которые могут иметь и познавательное значение, но, вот, оказывается, имеют и поэтическое, и эстетическое значение. Таковы, например, акты сравнения, сопоставления, группировки, контрастирования, параллелизации и пр.

В целом ряде умственных актов мы приходим к построениям, которые являются в некоторых отношениях аналогами познания, но не составляют его в строгом и собственном смысле. Если последние в своем закономерном течении вызывают, фундируют своего рода интеллектуальные эмоции, интеллектуальное наслаждение, то эстетическое наслаждение, фундированное игрою поэтических образов, можно рассматривать как аналогон интеллектуального наслаждения. Красота не есть истина, и истина не есть красота, но одно есть аналогон другого. Есть своя эстетическая прелесть и привлекательность в новизне, яркости и смелости сопоставлений, в неожиданном выходе из привычной «сферы разговора», в приведении к совпадению двух разных кругов темы и т. п. Я не ставлю себе здесь задачи входить в анализ самого эстетического сознания красоты в поэзии, ограничиваясь формальными расчленениями предметной основы эстетического поэтического восприятия. И с этой точки зрения придаю указанному аналогону немаловажное значение.

Подобно логически оформленному термину, перенесение образа из одного контекста в другой вызывает перемену в его эстетическом толковании и понимании. Образ требует своей точности. Контекст его модифицирует, и он влияет на образование контекста. Есть немало случаев «цитирования» поэтом поэта, причем это не есть простая вставка в свое стихотворение строки или образа из стихотворения другого поэта, а есть нередко новое quasi-логическое — «поэтическое» — развитие самого образа.

Поверили глупцы, другим передают;  
Старухи вмиг тревогу бьют —  
И вот общественное мнение,  
И вот та родина!..  
(Грибоедов)  
Конечно, быть должно презрение  
Ценой его забавных слов;  
Но шепот, хохотня глупцов...  
И вот общественное мнение!

*(Пушкин)*

Интереснее, пожалуй, другие случаи, когда образ принуждает к выбору точного выражения. Например, Пушкин пишет:

В пустыне тощей и глухой,  
На почве, зноем раскаленной,  
Анчар, как грозный часовой,  
Растет, один во всей вселенной,

и поправляет: «чахлой и скупой» и «стоит». Первая поправка придает образу силу: едва ли здесь поправка вызвана мотивами чисто звукового преимущества одних эпитетов перед другими. «Тощая и глухая» «пустыня» так обычно, что идет как бы за одно слово, внутренняя конструкция как бы исчезла, стерлась, *fundamentum comparationis* не ощущается. «Чахлая» — уже ярче и свежее, а «скупая» — уже поразительно ярко, неожиданно, *fundamentum comparationis* прямо-таки осязается. И кстати к предыдущему: чем, например, в зрительном образе-представлении отличается пустыня вообще от пустыни глухой, а обе они — от пустыни скупой?..

Но «стоит» вместо «растет» прямо вызвано логикой самого смысла образа. «Анчар» растет, но «часовой» стоит. Сравнение заставляет изменить выражение самого предмета; оно как бы вносит с собою требование нового контекста и нового «положения» вещей, а контекст образа поправляет контекст логики, в которой была «подана», «пришла» мысль. Что здесь дело не в «зрительности», ясно из

создавшегося «зрительного противоречия»: часовой — «один во всей вселенной», но схема, внутренняя поэтическая форма от этого не страдает. Не страдает также она и оттого, что дальнейшее описание в пьесе также «противоречит» вводящему образу «часового» («Яд каплет сквозь его кору... К нему и птица не летит, И тигр нейдет...» — т. е. к тому, что «растет», а не к тому, кто «стоит»). Дело не в зрительности, а в *suī generis* общности, т. е. в мысли и в умственном созерцании, а не чувственном. Эту общность я уже имел случай обозначить как «типичность», подбор характерного признака на место (логически) существенного. Типическое положение, достигаемое через сравнение, например, выступает как характеристика не только данного, изображаемого положения, но и сходных. Сходство не есть предмет чувственного восприятия или представления. Какое-нибудь «солнце — око» — типическое положение, а не зрительный «образ» (ибо «чье» око — судака или рака? да и око судака, рака или совы — понятие и образ, а не «картина»: *nature morte*, портрет, пейзаж, иллюстрация к Брему). Понятно в этом аспекте и то, как само слово из «знака» вообще, произвольно применяемого, становится символом, т. е. канонизированным образом. Понятно и само становление в свете умственного поэтического творчества.

Невзирая на ясность, в общем, отношений, определяющих «образ» как внутреннюю поэтическую форму, часто повторяются указания, что зрительные образы действительно сопровождают восприятие поэтического слова. Но раз существенной связи между ними нет, то эта прибавка должна быть относима не на счет природы самой формы, а исключительно на счет воспринимающего индивида. У одних индивидов зрительное представление может способствовать яркости восприятия и эстетичности его переживания, но у других оно может безусловно служить помехой. Такую же роль играют и вообще вспыхивающие у индивида, по индивидуальным причинам, сопровождающие прямое восприятие «ассоциации», хотя именно им иногда психологическая эстетика (Фехнер) пыталась приписать определяющую роль и на них переносила эстетическую ответственность за воспринимаемое. Равным образом, и чувственный тон, сопровождающий эти побочные для существа дела, но родные и интимные для индивида представления и ассоциации, не обязательно есть тон эстетический. Могут иметь место и «волнения» другого рода,

внеэстетические и неэстетические, в общем также то затрудняющие эстетическое переживание, то благоприятствующие ему. Каждый индивид мог бы или должен бы составлять на этот предмет свое личное эстетическое уравнение и с его помощью вносить поправку в субъективное переживание, возвращая ему его объективно-предметное значение.

Условимся обозначать эту личную поправку, прирост и ущерб к объективному эстетическому восприятию символом:  $\pm S$ .

#### *IV*

##### *1*

Может ли смысловое содержание как такое, т. е. независимо от его логических и поэтических форм, быть предметом эстетического восприятия и, следовательно, источником эстетического наслаждения? Если противопоставление формы содержанию понимать абсолютно, то ответ в пользу одних форм получается несомненный и категорический. В действительности такой ответ — мнимый. Абсолютная материя есть — чистое небытие, несознаваемость, меон. И лишь, как методологическое построение понятие абсолютной материи может пригодиться в научном анализе. Применительно к слову «чистое» его содержание, чистый смысл означали бы, вопреки задаче, именно бессмыслицу, внутреннее противоречие. «Чистая», без логических (словесных) форм, мысль есть nonsens, немыслимость. Как было указано, не при абсолютном противопоставлении формы и содержания, путем отбора форм, мы приходим к идее некоторого «остатка». Это как бы предел восприятия и мышления. Как такой он существенно эмпиричен, т. е. свидетельствует об ограниченности познания данного момента. Принципиально материальный «остаток» подлежит дальнейшему разрешению в формы. Проблема «смысла» и «понимания» слишком мало еще исследована, и об имманентных их формах, о характере и типе их немного можно сказать, но априори видно, в каком направлении искать эти формы, раз смысл не только этимологически есть со-мысль.

Те формы, которые могут быть присущи самому смыслу как такому, т. е. тому сырому материалу, который подлежит сознательному и планомерному логическому и поэтическому оформлению, выше были условно названы «естественными». Смысл предыдущего вопроса именно в том состоит, чтобы узнать, имеется ли в смысле как таком предметное основание для эстетического осознания его. Вопрос приобретает фундаментальное философское значение, если обратить внимание на то, что постижение смысла, понимание как функция разума поставляется нами в аналогон чувственному восприятию как *sui generis* восприятие или интуиция интеллектуальная и интеллигибельная. Может ли понимание как чистая деятельность разума быть основанием своего рода эстетического наслаждения? Может ли, например, сама философия быть источником эстетической радости и, следовательно, своего рода искусством? Платоновский эрос и красота мысли — значит, не иллюзия?

Констатирование в «смысле» имманентных, «естественных» форм *eo ipso* прекращает мудрствования по поводу противоположности формы и содержания и предугадывает положительный ответ на заданный вопрос. Проблема эстетического наслаждения, как и в других случаях, здесь — только частная и может быть показана как спецификация более общей проблемы об «энтузиазме», «мании», «страсти» и «страстности» мысли вообще. Эстетическое наслаждение — только специальный случай. Не предreshая вопроса, насколько это — общее свойство, отмечу интересную особенность имманентной формы содержания, связанной с эстетическим восприятием. Несомненно, что она не только носит онтологический характер, но прямо предопределяется идеальными свойствами предмета. Но так как собственные формы содержания суть некоторые отношения между возможным идеальным предметом и его действительными вещными выполнениями, то такое отношение, хотя бы ограничением идеальных возможностей, вносит в чистые онтологические формы модификации, лишаящие их, прежде всего, их чистоты. Собственные смысловые формы конструируются в виде опять-таки аналогона форм поэтических — (формы сочетания звуко слова): (внутренние логические формы) = (формы сочетания вещного содержания): (идеальные онтические формы). Этим констатируется факт, давно

лежащий в основе сопоставления творчества «создателя» мира, Демиурга, с творчеством художника.

Итак, хотя руководящими в конструировании содержания, «сюжета» остаются идеальные онтологические формы, тем не менее при абстрактном рассмотрении самого по себе этого содержания более привлекают к себе внимание новые модифицированные формы. Одна особенность их исключительно важна в аспекте эстетическом. Хотя каждый сюжет может быть формулирован в виде общего положения, сентенции, афоризма, поговорки, однако эта общность не есть общность понятия, а общность типическая, не определяемая, а характеризующаяся. Вследствие этого всякое удачное воплощение сюжета легко индивидуализируется и крепко связывается с каким-либо собственным именем. Получается возможность легко и кратко обозначать сюжет одним всего именем: «Дон-Жуан», «Чайльд Гарольд», «Дафнис и Хлоя», «Манон Леско» и т. п.

Существенная особенность индивидуального в том, что мы его рассматриваем прежде всего в интенсивности его признаков и в идее даже вовсе исключаем признаки экстенсивные, или, вернее, их игнорируем. Это необходимо влечет за собою то, что сюжет разворачивается в нашем сознании как ряд временной. Поскольку речь идет об идеальном разворачивании сюжета, применение термина «временной» неточно, так как речь не идет об эмпирическом «астрономическом» времени, а именно о той идеальной необходимой последовательности, в которой мыслится интенсивность индивида, и которую можно было бы называть разве только абсолютной временной, и которой прообраз мы видим в законе разворачивания, например, математического числового ряда.

Насколько бы поэтому безразличную к задачам поэтики форму передачи самого по себе сюжета мы ни взяли, в самой элементарной передаче сюжет уже в самом себе обнаруживает «игру» форм, действительно, аналогичную формам поэтическим. Мы здесь уже встретим параллелизм, контраст, превращение, цепь звеньев и т. п. Действительно, «содержание» принимает вид формы, роль материи по отношению к которой берет на себя то, что принято называть «мотивом» в поэтике сюжета и что можно бы назвать обще, по отношению ко всякому содержанию, элементом. Способ конструирования содержания из элементов — так сказать, схемы

сложения атомов материи в молекулы — в его динамике и есть то, на предметном сознании чего фундируются эмоциональные переживания, настроения, волнения и т. д. Дальнейший анализ, конечно, и в «атоме» обнаружит форму, и потому прав, например, Веселовский, когда говорит о «формулах» и «схемах» не только сюжетов, но и мотивов.

Сравним с этой точки зрения, например, сюжеты: Эдип, Дон-Жуан, Прометей, Елизавета Венгерская. Независимо от известных нам поэтических форм изображения этих сюжетов, можно говорить о разных эмоциональных тонах, в которые окрашиваются в сознании эти сюжеты. Царь Эдип может вызвать ужас, отвращение, подавленность и другие чувства, но, кажется мне, едва ли все согласятся признать этот сюжет сам по себе эстетическим. <sup>[7]</sup> Равным образом, такие, например, сюжеты, как Дон-Жуан, Прометей, Фауст, не вызывают, по крайней мере на первом плане, интереса эстетического. Напротив, сколько бы легенда ни морализировала — но, как известно, есть и прямо имморальные разработки этого сюжета, — чудо с цветами Елизаветы прежде всего вызывает эффект эстетический.

Сюжет Елизаветы Венгерской красив — значит, что в «естественной» данности мотивов он предуказывает форму изложения, овнешнения, при которых неизбежен эстетический эффект. В нем есть, так сказать, прирожденная внутренняя поэтическая форма; без нее нет и самого сюжета. В самом деле, чтобы ввести в содержание его, непременно надо затратить время на изображение моментов: характер ее супруга; ее отношение к возлюбленному (по более «христианской» версии — к бедным); внезапное появление грозного супруга, застающего ее за преступным деянием. Затем вдруг — непременно вдруг — цветы! Вот — это-то «вдруг», неожиданная развязка и вызывает эффект. Но в то же время именно эта необходимость закончить «речь» и показывает, что без обращения к «знаку», без «внешности» не было бы эстетического переживания. Тем не менее — хотя бы потому, что есть повод к такому «обращению», здесь можно говорить об особом эстетическом моменте, который если и не составляет принципиально особой прибавки в качестве самостоятельного фактора, так как он поглощается собственно поэтической формой, к общему впечатлению, но все же он является каким-то добавочным коэффициентом, предувеличивая действительную силу самой этой формы. Он в общем как бы повышает эстетические

потенции предмета, делает их «легче» выразимыми в формах канонических.

Итак, и на чистом мыслительном, разумном, интеллигибельном акте понимания может располагаться своя эстетическая атмосфера. Если от предметности смысла обратиться к коррелятивным колебаниям самого акта, то в смысле можно подметить и еще некоторый источник эстетического отношения к понимаемому. Так, понимание может быть ясным или неясным, легко или трудно включающим данное содержание в необходимый для понимания контекст. Кроме того, так как этот контекст может быть или контекстом понимания сюжета вообще, или контекстом данной «сферы разговора», апперцепцией вообще и пониманием в собственном смысле, то между обоими может получиться своеобразный перебой. Последний или оживляет эстетическое восприятие, или мешает ему. Равным образом такой же эффект могут производить неопределенность и «перебой» смыслового удара, возможной его приуроченности, с одной стороны, и нагромождения, наложения смысла и его применений, с другой стороны.

До сих пор еще говорят о «нескольких» смыслах слова. Это — неточно. Смысл — один, но передача его может быть более или менее сложной. Средневековая библейская экзегетика возвела почти в канон различие четырех смыслов — в особенности со времени Бонавентуры и Фомы Аквинского. Такое четырехчленное различие встречается уже у Беды Достопочтенного; иные различали семь и больше «смыслов», иные меньше. Все это в основном восходит к иудейской экзегетике и эллинистической филологии. [\[8\]](#)

Поэтическое применение различия четырех смыслов (буквального, аллегорического, морального, анагогического) встречаем у Данте (II Convito и сомнительное письмо к Конгранде). Единственный смысл и есть собственно «аллегорический», который сам Данте характеризует как «истинный». К нему мы приходим от образов и тропов «буквального». Получается как бы два «языка» — данный и подразумеваемый, но смысл-то — один. «Моральный» смысл — вовсе не смысл, а «применение» и «поучение». «Анагогический» смысл, или сверхсмысл (*sovra senso*), — понимание изложенного в аспекте вечной или божественной истины — в действительности опять-таки есть лишь возможность перевода

изложенного на новый еще «язык». *Explicite* это имеет место, например, во всяком метафизическом изложении, гипостазирующем явления и мысли и придающем гипостазируемым фикциям — несуществующим «действительностям» — *quasi*-предметный смысл «второго», «истинного», «реального» и т. п. «мира». Строго говоря, введение аналогической интерпретации в поэзию уничтожало бы ее, поскольку оно требовало бы признания за поэтической фиктивной действительностью значения действительности сущей. Поэзия — не метафизика. Но поскольку сознание фикции поэтической сферы бытия не теряется, аналогический «перевод» изложения может приятно эстетически усложнить общее впечатление. Божественная Комедия — тому лучший пример.

Наконец, сюда же, к «мыслительной материи» слова, надо отнести и разного рода колебания в легкости-трудности понимания, вызываемые привычностью, банальностью, новизною, парадоксальностью и т. п. содержания и также усложняющие эстетический эффект поэтического изложения.

Над всем этим, как на фундаменте, возвышается эмоционально-эстетическая надстройка. Оформленность, которую она чувствует под собою, есть оформленность самого сюжета как такого, и ее связь с интеллектуальным фактором восприятия сюжета есть связь с чистым актом разумения, хотя и заключенным, имплицированным в необходимый при установлении «слова» эстетический, *resp.* синтетический, акт предикции. Пока эстетический акт не совершен, пока содержание не «утверждено», колебания эстетического «настроения» не прекращаются. Его завершение не есть, однако, полное прекращение улавливающих смысл качаний разума или интеллигибельных интуиций. Это-то и говорит в пользу восприятия смысла как нового самостоятельного фактора эстетической организации сознания в интеллектуально-материальном членении структуры слова. Последний завершающий колебания и устанавливающий самый характер эстетического наслаждения момент есть подведение сюжета под чисто эстетическую категорию: величественного, героического, грациозного, комического, безобразного и пр.

Положительное значение «содержания» как эстетического фактора обозначим символом: М; чтобы подчеркнуть наличность

«естественных» имманентных форм, «идейность» содержания, выделенную как смысловое ядро из всего мыслимого содержания, напомним: Mf.

Чистый предмет как форма без содержания, т. е. как такая форма, в которую может быть внесено любое указанное определением содержание, легко мыслим и поддается анализу. Само собою разумеется, что с точки зрения того совершенно общего определения «слова», из которого исходит настоящее рассуждение, «предмет» мыслится везде не только как корреляция «представлению» или «понятию», но также как «положение вещей», «обстоятельство», как «объектив» (термин Мейнонга), коррелятивный «положению» (Satz) или «предложению». Данность предмета в этом смысле аналитически первее данности смысла, как «подразумевание», «имение в виду» предмета первее понимания его содержания. Предмет дается прежде всего как некоторая задача, а, следовательно, то, что включает в себе конститутивные формы содержания, еще должно быть найдено. Эти формы раскрываются, однако, в процессе нашего ознакомления с предметом. Первый же момент встречи с ним есть привлечение к нему нашего внимания, интереса. Только в этот момент он, строго говоря, чист. Он еще не связан — для нашего сознания — логическими цепями и представляется нам «сам по себе». Обратно, чтобы получить его чистую заданность, надо в абстракции снять с него формы и одежды словесные.

Если бы мы могли мыслить «без слов», может быть, умели бы получить чистый предмет и без указанного очищения его, и, вероятно, условия его установления были бы иными, чем теперь. Между тем неясность называния — не как слова со значением, не как вложения слова, а просто как указания, где издавание звуков заменяет, скажем, направление указательного пальца, — уже вносит в установление предмета колебательность и неопределенность. Но и при полной определенности указания мы легко принимаем в задаваемом предмете существенный признак за несущественный, и обратно, гипостазируем

идеальное, субстанцируем свойства и атрибуты, материализуем формы и т. д.

Все это для поэтики как такой может иметь мало значения, если не видеть в самих этих «ошибках» продукта творческой фантазии и источника, следовательно, эстетического наслаждения. Для поэтики, во всяком случае, все модальности подразумевания предмета выступают уже в логическом облики. С другой стороны, слишком грубая логическая ошибка — неправильности предметного восприятия у нас часто не только — источники логических ошибок, но прямо называются логическими ошибками — может разрушить и эстетическое впечатление. Но, как и чисто логическими ошибками, творческая фантазия может воспользоваться в известных пределах неточным схватыванием предмета для специально эстетических целей, конструируя предмет комически, сатирически, карикатурно и т. п. Не может быть сомнения, что и здесь — в развитии предмета как отрешенного — есть своя онтологическая закономерность, так же определяющая фантастическую конструкцию, как рассечение квадрата диагональю предопределяет получение двух равных треугольников, прямоугольных и равнобедренных.

При бессловесном рассмотрении предмета, может быть, нельзя было бы говорить о беспредметности, потому что при отсутствии предмета как «термина», не могло бы быть и смысла как отношения между вещью и предметом. Это значит: не «бессмыслица» имела бы место, а просто на место смысла — ничего, 0, т. е. мы ни о чем не думали бы, не подозревали бы о необходимости мыслить, мысль не пробуждалась бы, отсутствовала, как не возникает мысли о жене и браке, слуге и службе, когда мы произносим: «китаец», и пока не скажем: «женатый», «господин». Правда, строя фикцию бессловесного предмета, мы все же говорим о чувственном содержании его, «представляемом», «воспринимаемом». Но и здесь надо различать беспредметность как отсутствие предмета и как спутанность, «чувственную» нелепость его. Первое, например, имеет место при абсолютно аноэтическом состоянии сознания — обморок, «потеря сознания»; второе — расстройство ноэтических и фантазирующих актов — галлюцинации, например.

Но возможно ли словоизлияние беспредметное? Это могло бы быть прежде всего чисто звуковое явление, не имеющее и смысла,

имеющее «значение» (роль, функция) только эмоционально-экспрессивное или указующее, вообще значение «знака без значения». Эстетически его расценивали бы, например, по его музыкальности: *tra-la-la... — forte (crescendo)* или *na-na-na... — piano (diminuendo)*. Это относится к форме  $\Sigma$ . Затем беспредметность может указывать также на бессмыслицу, нелепость, внутреннее противоречие. Такое словосочетание не оторвано от смысла и есть не только дейктический знак, но настоящее слово. Но, строго говоря, оно имеет смысл, этот смысл есть бессмыслица — например, абракадабра, белая ворона, круглый квадрат — и «беспредметность» есть род предмета, *sui generis* предмет. Каково бы ни было его логическое значение, «беспредметное слово» может иметь положительное эстетическое значение, поскольку в нем все же раскрываются свои внутренние поэтические формы. Последние налагают и на беспредметные слова, подчиняя их своим законам или приемам конструкции. Мы строим и бессмыслицу по тропам параллелизма, контраста и т. д., равно как и по правилам синтаксиса («идет улица по курице»). Эстетическое значение соответствующих «поэм» относится к  $\Pi$ . Естественно, от этих случаев следует отличать метафорическую игру, где бессмыслица — только «видимость» и чувствуется лишь при крайней остроте, новизне метафоры или при специальном к ней внимании — «тот ошарашил его псевдосферою», «Пифагоровых штанов Павлуша уже не мог вместить в свою голову».

Предмет как чистая заданность, как пункт сосредоточения внимания при всей своей конститутивной нерасчлененности, также не всегда остается всецело вне-эстетическим. Но его эстетическое действие, именно благодаря тому, что он есть предмет внимания, определяется общим положением его в сфере сознания и специально в ясном поле внимания. Колебания внимания и апперцепции предмета могут или испытывать влияние «извне», или исходить из самого предмета, как, например, «неинтересного», «обманывающего интерес», «ожидание» и т. п. Предмет подвергается особой эстетической модификации — не без влияния, впрочем, сюжета — как предмет «ничтожный», «серьезный», «банальный», «пошлый», «стертый» и т. п., что вызывает, в свою очередь, *sui generis* интерес.

Обозначим эстетическую роль чистого предмета через:

Психологизм, вмещающийся в невоспитанное аналитически усмотрение предмета, подставляет нередко «вещь» и «представление» на место чистых подлинных предметов и отношений и соответственно модифицирует эстетическое восприятие. Но это — фактор субъективный, дистурбационную роль которого невозможно предусмотреть в особенностях самого предмета. Это — некоторая субъективная константа, определяемая через личное уравнение и присоединяемая как + или — к общему эстетическому впечатлению. Обозначим ее через  $\pm r$ .

*V*

*I*

Объективная структура слова, как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится в исключительном положении, и, строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему так же не должно быть места, как и при решении вопросов логики. Но еще больше, чем при рассмотрении движения научной мысли, до сих пор не могут отрешиться при толковании поэтических произведений от заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики «литературы» шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда утензий они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его «души», широкой, глубокой и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более «терминированном» языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом «исторического» или «психологического метода» — что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро.

Если не оправданием, то объяснением такой обывательщины в науке может служить, что не только — возвышенный или рабий —

человеческий интерес к человеческой душе влечет в область биографии поэта, но и действительно методологические требования изучения самой поэзии. Во-первых, поэт не только «выражает» и «сообщает», но также производит, как уже говорилось, впечатление. Хотя бы для того, чтобы отделить поэтическую интерпретацию от экспрессивной, нужно знать обе. Во-вторых, опять-таки для выделения объективного смысла поэмы, надо знать, чему в авторе ее мы сочувствуем, чтобы не смешать этого с тем, что требуется со-мыслить. Ведь и тряпичник, вытаскивая из груды мусора тряпки, подымает и переворачивает груды обглоданных костей, жестянок, истлевших углей и прочего сору, который может наводить его на всевозможные воспоминания и волнения.

Что касается первого пункта, то инстинктивные попытки выделить его в особый предмет изучения существуют, пожалуй, с тех пор, как различают поэтику и риторику. <sup>[9]</sup> В основе своей «впечатление» от слова не зависит от специфических особенностей самого слова как такого, а должно быть сопоставляемо с «впечатлением» от других способов и средств экспрессивного «выражения ощущений и чувств». Генетические теории, выводившие осмысленное слово из экспрессии, много здесь напутали. Самого простого наблюдения достаточно, чтобы заметить, что развитие осмысленного словоупотребления и эмоционального окрашивания его идут независимо друг от друга и сравнительно поздно достигают согласования. Известно особое, нередко прелестное своеобразие детской речи, проистекающее из употребления ребенком сильных эмоциональных речений и оценок без тени соответствующих переживаний и без согласования со смыслом. Эмоциональная экспрессивность ребенка первее всякого словоупотребления, но *post hoc* не значит *propter hoc*, и визг, писк, ор, плач не превращаются в мысль, как не превращается на ночь солнце в луну. Ребенок извивается в импульсивных движениях и жестах, но независимо от того, какого искусства он в них достигает, он начинает узнавать и называть вещи, а затем понимать и сообщать. Значительно позже с этим связываются «осмысленные» жестикуляция и эмоциональная экспрессия. Есть индивиды, вполне овладевающие импульсивными движениями и тем не менее до конца дней своих не умеющие согласовать сообщаемого с экспрессией.

Другим источником путаницы являются объяснительные эстетические теории, принимающие за объяснение простые факты вчувствования, интроекции и т. п. Не говоря уже о том, что именно то и требует объяснения, каким образом эти факты могут служить источниками эстетического наслаждения, в корне ошибочно предполагать, будто здесь и весь источник эстетичности слова и будто в других своих функциях слово вызывает эстетическое впечатление по тому же принципу вчувствования.

Несомненно, симпатическое понимание вообще есть тот путь, которым мы проникаем в «душу», исходящую в экспрессии. Но через симпатическое понимание мы со-переживаем не только эстетическое переживание другого, сообщающего слово. Кроме того, если ограничиться только, так сказать, эстетическим симпатическим переживанием, мы еще ничего не разъясним, так как тогда пришлось бы признать, что мы эстетически воспринимаем только то, что эстетически переживается самим сообщающим. В действительности, мы можем проходить без эстетического волнения мимо эстетических эмоций сообщающего, и обратно, испытываем эстетическое впечатление там, где он его не испытывает. На этом факте и основаны соответствующие «обманы», притворства, сценическая игра и т. п. В общем, эти факты только подтверждают наличие «бессознательного» (собственно аноэтического) симпатического понимания, так как они прямо на него рассчитаны. В сценической игре актера мы наперед знаем о «притворстве» и игре, и тем не менее наша симпатическая реакция от этого не уничтожается. Но ясно, что разная сила и разное качество их зависят не от самого факта симпатического восприятия экспрессии, а от особенностей этой экспрессии. Игра бывает «хорошая» или «плохая».

Несмотря на то, что мы воспринимаем экспрессию через «симпатии» и субъективно, мы в эстетической оценке ее смотрим на экспрессию, как на *sui generis* предмет. Намеренность или ненамеренность предметного для нас характера экспрессии не меняют, она все равно должна вылиться в какие-то формы, способные к эстетическому воздействию на воспринимающего. Впечатление от (выражения) ласки, гнева, протеста, презрения, ненависти и пр. должно облечься в предметную форму, насаженную на семантические формы слова. Подобно непосредственным чувственным впечатлениям

от форм сочетания звукословия, и здесь мы имеем дело, следовательно, с чувственными формами сочетания. Эмоции так же имеют свои формы, как и сочетания. Но как в простейшем ощущении чувственный (эмоциональный) тон насаждает на него, окрашивает его, от него самого отличаясь, так и в восприятии слова как целого экспрессия есть его окраска, паренье над ним.

Особенно интересны случаи сложного наслоения эстетических переживаний. Интонации, тон, тембр, ритм и т. д. мы воспринимаем как ощущения, формы сочетания которых эстетически нас волнуют. Но эти же интонации, этот же ритм и пр., поскольку они служат цели экспрессии и выдают душевное волнение говорящего, они вызывают свои эстетические переживания. Одно насаждает на другое. Но, далее, эти душевные волнения могут быть волнениями радости, печали, гнева, любви, зависти, но также эстетического наслаждения. Последнее само опредмечивается и фундирует на себе следующей степени эстетическое переживание. Сверх всего этого, слушая, например, на сцене Гамлета, мы различаем слова Гамлета самого, может быть, также Шекспира и непременно еще актера, изображающего Гамлета. И все это вызывает наслоение одной персональной экспрессивности на другую, всех их на осмысленное слово, не говоря уж о зрительных источниках эстетического наслаждения. Достаточно, однако, двум любым слоям «разойтись», и начинаются перебои, «эстетические противоречия», разрушающие все сооружение. Не меньшей угрозой такого разрушения является и то, что нередко симпатическое понимание вызывает в нас реакцию, на которую не рассчитывает экспрессия. Так, угрозы изображаемого героя могут вызвать у нас впечатление скуки, его страх и трепет — чувство презрения и т. п., в такой мере, что они заглушают требуемое изображаемой экспрессией эстетическое чувство. Неудачный автор может погубить талантливого актера, «несимпатичный» актер (к которому зритель чувствует личное нерасположение или у которого «противный» голос и т. п.) может «провалить» хорошую роль.

Для эстетического восприятия эмоции в ней должны быть свои эмоциональные формы, определяющиеся законами своей эмоциональной «гармонии», «уравновешенности» эмоции, или, иначе говоря, законами уравновешенности экспрессии. Последнее можно было бы и не добавлять, так как экспрессии и есть сами эмоции (как

слово есть мысль) — для воспринимающего, во всяком случае. И как эмоции и экспрессия не расчленимы для переживания их, так должно быть и для восприятия. Их тождественность — основное положение симпатического понимания. Факт «притворной» экспрессии — для воспринимающего — притворной эмоции — так же мало этому противоречит, как произнесение слов тем, кто их не понимает, например, прочтение стихотворения на незнакомом языке (как иногда певцы поют иностранные романсы, заучивая их переписанными по знакомой им транскрипции). Правда, можно автоматически повторять чужие слова, не понимая их, но нельзя их выдумать, «создать», а актер именно «творит» в своей экспрессии. Однако и актер не «выдумал» бы экспрессии, если бы ему (и зрителям) были абсолютно чужды, «неизвестны» эмоции и если бы творчество актера не в том и состояло, что способность симпатического понимания и подражания в нем могут быть развиты до дара, до таланта.

Условимся обозначать эстетическое впечатление от экспрессивности, облегающей слово, звук и слово-семантику, через символ: е, являющийся их общим экспонентом.

## 2

Второй из вышеозначенных пунктов составляет всецело предмет психологического интереса к персоне автора слова. Интерпретация слова с этой точки зрения есть истолкование поведения автора в смысле его правдивости или лживости, его доброжелательного или злого отношения к сообщаемому, его веры в него или сомнения в нем, его благоговейного или цинического к нему отношения, его убежденности в нем, его страха перед ним, его восторга, и пр., и пр. Сколько бы мы ни перечисляли качеств его отношения к сообщаемому, все это качества, во-первых, психологические, во-вторых, его, автора, субъекта, для которого сообщаемое — такой же предмет, как и для нас, хотя, быть может, душевные переживания оно вызовет в нас совершенно иные, чем у него. Если выше, только что, мы говорили все же об экспрессивных свойствах слова, которые могли стать предметом нашего внимания и независимо от их автора, то теперь только на автора и переносится интерес. Слушая актера, мы слушаем не актера, а

героя или автора пьесы; читая Гамлета, мы переносим установку внимания на Шекспира; и т. п.

Обращение к автору также происходит на основе симпатического понимания и по поводу экспрессии. Но экспрессия здесь — только повод, а симпатическое понимание — только исходный пункт. От внешней экспрессии требуется переход в глубь, в постоянный ее источник, к руководящему его началу. От симпатического понимания необходимо перейти к систематическому ознакомлению с автором и его личностью. Здесь важно не «впечатление» от содержания слова, а повод, который дает его экспрессивность для проникновения в «душу» автора. Мы сперва только указываем его в его выражениях, понимаем то, что он говорит, но хотим угадать также, что он хочет сказать, как он относится и к тому, что он говорит, и к тому, что говорит, и к сообщаемому и к собственному поведению говорящего. Нам важен теперь не объективный смысл его речей, а его собственное «переживание» их как своего личного действия и как некоторого объективируемого социально-индивидуального факта. Угадываем мы на основании показаний симпатического понимания, улавливающего соответствующие интонации его голоса, учитывающего, например, спокойствие или прерывистость — натуральные и деланные — его речи, намеренную или «случайную», из глубины души и свойств характера, а также из его культурности или невежества, творческих напряжений или пассивного повторения, вытекающую «фигуральность» его речи, пониженный или повышенный голос, свидетельствующий о его раздражении, зависти, ревности, подозрительности, и пр., и пр.

На почве этих первых догадок и «чутья» мы дальше начинаем «сознательно» воспроизводить, строить, рисовать себе общий облик его личности, характера. Тут нужно ознакомление с другими, из других источников почерпаемыми фактами его поведения в аналогичных и противоположных случаях, с фактами, почерпаемыми из его биографии. Симпатическое подражание играет все меньшую роль, на место его выступает конгениальное воспроизведение. Экспрессивные частности интересны не сами по себе, а как фрагменты целого, по которым и нужно восстановить целое. Симпатически данное рационализируется и возводится в эффект, симптом некоторого

постоянства, которое терпеливо, систематически и методически подбирается, составляется и восстанавливается, как цельный лик.

За каждым словом автора мы начинаем теперь слышать его голос, догадываться о его мыслях, подозревать его поведение. Слова сохраняют все свое значение, но нас интересует некоторый как бы особый интимный смысл, имеющий свои интимные формы. Значение слова сопровождается как бы со-значением. В действительности это quasi-значение, *parergon* по отношению к *ergon* слова, но на этом-то *parergon* и сосредоточивается внимание. Что говорится, теряет свою актуальность и активно создаваемое воздействие, оно воспринимается автоматически, важно, как оно говорится, в какой форме душевного переживания. Только какая-нибудь неожиданность, парадокс сообщаемого может на время перебить, отвлечь внимание, но затем, мы еще напряженнее обращаемся к автору, стремясь за самим парадоксом увидеть его и решить, согласуется создаваемое им впечатление от его личности с другим или не согласуется.

Как формы чистой экспрессивности выражаемого сопоставлялись как аналогон с чувственными формами сочетания, так формы со-значения можно рассматривать как аналогон логическим формам смысла. За последними предполагаются и имеют место свои психо-онтологические формы. И можно говорить об особой онтологии души, где «вещи» суть «характеры», «индивидуальности», «лица», — предметы изучения психологии индивидуальной, дифференциальной, характерологии, или там, где предполагается коллективное лицо, коллективный субъект и носитель переживаний — психологии этнической, социальной, коллективной (материал: фольклор, «народное» творчество в противоположность индивидуальному словесному творчеству).

В целом личность автора выступает как аналогон слова. Личность есть слово и требует своего понимания. Она имеет свои чувственные, онтические, логические и поэтические формы. Последние конструируются как отношение между экспрессивными формами случайных фактов ее поведения и внутренними формами закономерности ее характера. Эстетическое восприятие имеет здесь свои категории. Эстетическое наслаждение вызывается «строением» характера как «цельного» («единство в многообразии»), «гармоничного», «последовательного в поведении», «возвышенного по

чувствам», «героического», «грациозного в манерах», «грандиозного в замыслах» и т. д.

Для возможности эстетического восприятия личности еще больше, чем в эстетическом восприятии экспрессивности самих знаков, нужно освободиться от своих личных реакций на личность как предмет созерцания. Она в нашем сознании может запутаться в совершенно непроницаемом тумане наших «симпатий» и «антипатий», переживаний не эстетических, а иногда прямо им враждебных. Любовное отношение здесь может мешать не меньше враждебного, пиетет не меньше снисходительности. Надо отойти как бы на расстояние, чтобы выделить и оценить свое эстетическое отношение к личности и ее типу. Ее индивидуальные формы — типичны, и мы легко можем к личности отнести эмоциональную реакцию, привычную для нас в отношении к соответствующему типу. Можно было бы сказать, что эстетическое отношение к личности вырастает, в конце концов, именно на преодолении симпатического понимания ее. Оно, это «преодоление», только и способно создать нужную «уравновешенность».

Обозначим эстетическое значение восприятия личности самого автора слова как некоторый постоянный коэффициент  $S$  к самому слову во всех его объективных фонетических и семасиологических функциях.

## VI

Общая пародийно-математическая формула эстетического восприятия слова складывается следующим образом:

$$\sin lld + uMf le \text{ — } ^{ii} J \pm S \pm r$$

Москва, 1922, февр. 19.

notes

## Примечания

Ту же черту, только не с пушкинскою выразительностью, отмечал у Фауста Клингер. По словам последнего, у Фауста горело воображение, «которое никогда не удовлетворялось настоящим, в самый миг наслаждения замечало пустоту и неполноту достигнутого».

К уяснению терминов, которыми я пользуюсь в вышеизложенном, ср. мою статью Предмет и задачи этнической психологии в «Психологическом Обзрении» 1916 г., I–IV, и во Введении в этническую психологию. — Вып. I. — Пб.: Колос, 1923.

Сама фонетика (как физиология звуков речи) этого не изучает, т. е. не может обосновать, для нее фонема — данность. Обосновать отличия знака от «простого» звука может только семиотика.

В общем, все же заимствую у Гумбольдта только термин, а смысл влагаю свой. — Компетентный читатель припомнит противопоставление внешней и внутренней формы в Поэтике Шерера, но сам же и заметит, что оно ни в какой связи с моим применением термина не находится (Scherer W. Poetik. - В., 1888. - S. 226 ff.).

[За фертографию этого слова автор на себя ответственности не берет.]

Ср., разумеется, насадив *mutatis mutandis* примеры и их разьяснение у Карьера. — Carriere M. Die Poesie. - 2. Aufl. - Lpz., 1884. - S. 100 ff.

Спорным мне кажется и то, преследовала ли античная трагедия изображением этого сюжета цели эстетические или исключительно эстетические. Косвенно, между прочим, это лишнее свидетельство в пользу того, что поэтика не есть «часть» эстетики. Родоначальница всех поэтик, поэтика Аристотеля — не эстетический или не только эстетический трактат в нашем смысле; и его «катарсис» далеко не имеет только эстетического значения. В некоторых отношениях это третья часть его Этики: соответственно этика, дианоэтика и пойэтика. Впрочем, и этика Аристотеля не «этика» в современном смысле. Это не противоречит энергично защищаемому Бучером утверждению, что Аристотель сознательно устраняет дидактику из поэтики (p. 221s): ср. у самого Бучера pp. 233, 238 (The aesthetic representation of character he views under ethical lights, and the different types of character he reduces to moral categories); ср. также p. 337ss Butcher Aristotle's Theory of Poetry etc. 4 ed. Ldn. 1911.

См. мою книгу: Герменевтика и ее проблемы.

Наиболее обстоятельное (известное мне) исследование по вопросу об различии собственно Dichtkunst от Sprachkunst есть богатая историческими справками и примерами книга: Gerber G. Die Sprache als Kunst. В. I–II. - 2 Aufl. - В 1885; в частности см.: В. I. - S. 50ff. и В. II. - S. 501ff. Основная по интересующему нас поводу мысль автора — углубление старинного разделения: die Sprachkunst сперва преодолевает трудности воплощения души в звуке, затем отвердевший, абстрактный, ставший только знаком язык старается одушевить до выражения индивидуального; поэзия же требует, чтобы язык удовлетворял сознанию рода, и чувственная живость, с которой часто говорят по поводу поэзии, подчеркивает, что касается языка, только частности, а живость целого, следовательно, самого художественного произведения, покоится в поэзии на глубине и величии мысли (S. 53). Выпишу одну интересную цитату: Es fällt also bei der Dichtkunst das ganze Gewicht auf die Dichtung, Erdichtung, Verwandlung, Umschaffung der Erscheinungswelt, die Gedankenverschlingung, den Gedankenkampf; bei der Sprachkunst auf die Vollkommenheit der Darstellung eines Seelenmoments durch die Sprache; der Dichter erfindet Verwicklungen, Lösungen, Umstände, Lagen, giebt eine Weltanschauung; der Sprachkünstler erfindet Wörter, Satzformationen, Figurationen, Sprüche, giebt das Abbild eines Lebensmoments der Seele (S. 52). Далеко не все у Гербера распутанно, приемлемо и современно, но, увы, многое заживо погребенное нужно вернуть с кладбища.