

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

СИМВОЛИЗМ

КНИГА СТАТЕЙ



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Собрание сочинений

СИМВОЛИЗМ. КНИГА СТАТЕЙ

Москва
Издательство «Культурная революция»
Издательство «Республика»
2010

УДК I
ББК 87.3
Б43

Собрание сочинений
под общей редакцией
проф. *В. М. Пискунова*

Подготовка текста
В. М. Пискунова

Предисловие
С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова

Примечания
Е. И. Волковой

Художественное оформление тома
выполнено по серийной разработке
художника
А. Платонова

На фронтиспise — Андрей Белый.
Офорт *А. А. Тургеневой*. 1910 г.

Белый Андрей

Б43 Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / Общ. ред.
В. М. Пискунова. — М.: Культурная революция; Республика, 2010.
— 527 с.

ISBN 978-5-250-06072-1

В том вошла книга писателя, литературного критика, одного из ведущих теоретиков символизма *Андрея Белого* (1880—1934) «Символизм», составленная из статей, написанных им в 1902—1909 гг., вышедшая в издательстве «Мусaget» в 1910 г. и с тех пор не публиковавшаяся.

В ней обстоятельно излагаются взгляды автора на проблемы эстетики символизма, философии культуры и стиховедения.

Настоящее издание снабжено обширными примечаниями, указателем имен.

УДК I
ББК 87.3

ISBN 978-5-250-06072-1

© Издательство «Культурная революция», 2010.
© Издательство «Республика», 2010.
© Скан и обработка: *glarus63*

СИМВОЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Теория русского символизма рождалась не в уединенной тиши кабинетов, но в самой гуще литературной борьбы, в пылу споров и дискуссий о «новом искусстве» и вокруг него. Во всяком случае, именно так создавалась программная книга Андрея Белого (Бориса Николаевича Бугаева; 1880—1934) «Символизм», составленная из статей 1902—1909 годов и выпущенная издательством московских символистов «Мусагет» в 1910 году.

Уже первая по времени статья «Формы искусства» (1902) была встречена восторженным письмом А. Блока автору (с него началась многолетняя переписка «друзей-врагов»): «Статья гениальна, откровенна. Это — «песня системы», которую я давно жду»*. Даже сделав поправку на юношескую пылкость Блока, нельзя не признать, что в его отзыве предвосхищен масштаб деятельности Белого — теоретика символизма и предугаданы параметры его главного эстетического труда «Символизм»: «песня системы»**. Того же мнения придерживалось издательство «Мусагет», желая «открыть деятельность с выпуска этой именно книги, в ней видя программу...»***. Да и сам Белый многократно утверждал, что книга задумывалась как «система символизма» (давняя мечта: к сочинению под таким названием Белый примерялся еще в 1904 году). Но тут же следовали оговорки: «...все устремление мое написать «Теорию символизма» в серьезном, гносеологическом стиле разбивалось о полемику, очередные «при» и журнальные темы... Три года упорной журналистики вдребезги разбили выношенную в сознании систему символизма»****.

* Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 3.

** Как известно, почти одновременно вышли три книги статей Белого — «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Арабески» (1911), — составившие своеобразную теоретико- и историко-литературную трилогию писателя. Тема этой трилогии составлялась по определенному плану: в «Символизм» вошли работы, в которых ставились и решались общие вопросы теории, а также закладывался фундамент отечественного стиховедения. «Все конкретное, образное, афористическое отбиралось мною для «Арабесок»...» (Белый Андрей. Между двух революций. М., 1990. С. 335). Ее задача — на примерах конкретизировать те общие положения, которые намечены в «Символизме», по позднему свидетельству автора. Наконец, «Луг зеленый» — это одиннадцать статей о России, ее «душе», ее литературе.

*** Белый Андрей. Между двух революций. С. 336.

**** Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 448.

Действительно, размах журнальной, лекционной, издательской, пропагандистской деятельности Белого тех лет колоссален. Одно только перечисление журналов, газет, сборников, альманахов, издательств, в которых за десятилетие (с 1902 года) было опубликовано около двухсот статей, эссе, очерков, заметок и рецензий Белого, заняло бы добрую страницу, не говоря уже о лекциях, докладах, выступлениях, рефератах, кружках, собраниях, редакционных заседаниях, дискуссиях. Подобный образ жизни в литературе не мог, конечно, не сказаться на «критической прозе» Белого, не оставить следов поспешности и разностильности.

Помимо неизбежного жанрового разногласия, присущего философско-эстетическому и литературно-критическому наследию писателя, многое зависело еще и от того, где данная статья предназначалась публиковаться: в журнале, в ежедневной газете, в альманахе, в сборнике теоретических трудов. Стиль определялся даже и тем, в какие сроки статья писалась, а ведь многие из них Белый сочинял в один присест, за короткий период времени между одним ночным бдением-сборищем и другим (даже основополагающая «Эмблематика смысла», по собственному признанию автора, писалась в «10 дней», превратившись тем самым в «черновик предисловия к будущей системе, в котором ответственные места испорчены невнятицей... спешного изложения...»)*.

Стилевой диапазон «критической прозы» Белого широк и разнообразен. Его статьи написаны то в воздушно-танцующем стиле Ницше времен «Заратустры» (сам Белый называл его «аргонавтическим»), то в лирико-патетической, заклинающей манере Гоголя-проповедника, то в язвительном духе газетного фельетона, то по образцу научного реферата студента историко-филологического факультета, начитавшегося Потевни и Веселовского, с одной стороны, Риккерта и Вундта, — с другой; при этом четкий и вполне понятный «профессорский» язык трактатов Риккерта превращался под пером автора «Эмблематики смысла» в неокантианский «эзотерический» жаргон, переслоенный загадочными символами теософской мистики.

В статьях Белого сказывались и переменчивость натуры их автора, проявлявшаяся в его способности писать об одном и том же, на одну и ту же тему, для одного и того же журнала (тех же «Весов») совершенно по-разному, что ставило современников в тупик.

Помимо субъективных причин этой «пестроты» существовали также объективные. Формулируя в статье «Символизм и современное русское искусство» (1908) программу журнала «Весы», Белый писал:

* *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 449.

«...группа собственно символистов с центральной фигурой Валерия Брюсова... сознает огромную ответственность, лежащую на теоретиках символизма. Она признает, что теория символизма — есть вывод многообразной работы всей культуры и что всякая теория символизма, появляющаяся в наши дни, в лучшем случае есть лишь набросок плана, по которому надлежит выстроить здание»*.

Но, несмотря на трудности, Белый не поступился давней мечтой написать «систему символизма», что и побудило его развить в 1909 году бешеную по темпам работу**, цель которой — постараться привести разрозненные статьи к общему теоретическому знаменателю, придать им взаимосвязанность и логическую согласованность. С этой целью пишутся самые значительные работы по теории символизма во главе с «Эмблематикой смысла», подводящие под книгу общий философско-эстетический фундамент, создается ряд статей, посвященных экспериментальному изучению ритма, которые утверждают содержательность художественной формы и закладывают основы эстетики как точной (количественной) науки, наконец, составляется обширный комментарий, призванный дополнить статьи прежних лет новыми сведениями и соображениями, «срифмовать» их и поставить в общий контекст книги.

Вся эта работа приходится — повторяемся — на 1909 год, который в глазах Андрея Белого знаменовал начало нового этапа его жизни и творчества: «...с 1901 года и до конца 1908-го линия жизни — падение; с 1909-го и до 1915-го — подъем»***. В автобиографическом письме Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 года та же мысль выражена более эмоционально: «От отчаяния к надежде»****. Если в недавние «годы полемики» «аргонавтические зори» казались навсегда погашенными, а старые друзья окончательно преступившими святые заветы символизма, то «годы надежды» открывали новый «путь жизни», знаменовали появление «второй зари», были отмечены сплочением символистских рядов, тройственным союзом «князей уделов культуры» —

* *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 341.

** «Рассвет застал за работой меня; отоспавшись до двух, я бросался работать, не выходя даже к чаю в столовую... а в пять с половиной бежал исполнять свою службу: отсиживать в «Мусаете» и взбадривать состав сотрудников, чтоб, прибежавши к двенадцати ночи, опять до утра — вычислять и писать.

Недели мой кабинет являл странное зрелище: кресла сдвинуты, чтобы очистить пространство ковра; на нем веером два десятка развернутых книг (справки, выписки); между веером, животом в ковер, я часами лежал; и строчил комментарии; рука летала по книгам; работал я с бешенством...» (*Белый Андрей*. Между двух революций. С. 338).

*** *Белый Андрей*. Между двух революций. С. 286.

**** *Белый Андрей и Иванов-Разумник*. Переписка. Публикация, вступит. статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. Atheneum. Феликс. Санкт-Петербург, 1998. С. 484.

Андрея Белого, А. Блока, Вяч. Иванова, — задумавших даже издавать совместный дневник.

Сколь-нибудь обстоятельная характеристика эпохи «второй зари» — задача особая. Подступы к ее решению были приведены в статьях «Лики поэзии Андрея Белого»* и «Андрей Белый и другие»**. Нам важно сказать лишь о стремлении Белого первой половины 10-х годов к обобщению и синтезу, подведению итогов, осмыслению сделанного. Не отсюда ли ставка на всеохватный жанр романа, будь то «Серебряный голубь» (1909) или «Петербург» (1913—1914), пришедший на смену лирическим стихам и «симфониям»? Не отсюда ли и потребность объединить раздробленные журнальные статьи в книгу, предложить их в качестве «системы символизма»?

Ключевым понятием, давшим название книге «Символизм» и определившим звучание ее отдельных частей, является понятие символа, причем на первый план всегда выдвигается его трактовка как единства, «соединения чего-либо с чем-либо». «Единство есть символ», «символ есть единство» — эти зеркальные определения понятия «символ» стоят в центре важнейшего сочинения Белого-теоретика — его статьи «Эмблематика смысла», в которой и сама теория символизма квалифицируется как «метафизика единства».

Конечно, определение символа как «единства» столь широко, что, исходя из него, «символизатором» можно назвать любого человека, что и сделал в 1926 году немецкий философ-неокантианец Эрнст Кассирер, охарактеризовав человека как «животное символотворящее», или по крайней мере объявить «символизмом» всякое творчество, что, впрочем, сам Белый вполне осознавал: «Символизм — это метод выражения переживаний в образах. В этом смысле всякое искусство явно или скрыто символично»***.

Установка на единство во что бы то ни стало, стремление любой ценой сблизить и связать самые, казалось бы, разнородные понятия, идеи, «правды» и положения были оборотной стороной и одновременно заклинанием против неискоренимых противоречий собственного сознания, «двойничества» своей природы, дуализма мироощущения, зеркально отразившего кризис сознания эпохального.

В статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен» (1910) Белый обозначил пять направлений, по которым этот кризис развертывался

* *Белый Андрей*. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М., 1994.

** Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995.

*** *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 160.

«на рубеже двух столетий», в «начале века», «между двух революций» (воспользуемся названием книг его автобиографической трилогии): пропасть между сознанием и чувством, созерцанием и волею, личным и общественным, наукой и религией, между этикой и эстетикой. Первый из отмеченных «кризисов» был для Белого важнейшим; другие же антиномии европейского менталитета он для самого себя довольно рано разрешил в «пользу» одного из противостоящих начал (религии — перед наукой, этики — перед эстетикой, воли — перед созерцанием), а конфликт личного и общественного, который в 1906—1909 годах обдумывал, переводя в «народнический» регистр, заключая в рамки столкновения сознания народного и интеллигентского, Востока и Запада, в его более общем, универсальном варианте теоретически попытался решить лишь в работах последних лет.

Что же касается важнейшего для Белого конфликта «сознания» и «чувства», то точнее его можно охарактеризовать с помощью других беловских же определений как антиномическую несовместимость «критицизма» и «мистицизма», поскольку «со-знание» означает для Белого в данном случае «знание», т. е. совокупность «позитивных» достижений европейской науки Нового времени и кантианское гносеологическое обоснование суверенности европейского *ratio*, а «чувство» — это неистребимая нацеленность человека на целостное восприятие и переживание мира, включая и те его планы, которые недоступны обыденному чувственному опыту. Идеал Белого — примирить «критицизм» и «мистицизм», найти ту точку, в которой «критическое» и «мистическое» мироотношения могли бы совпасть, или — используя определение французского беловеда Ф. Козлика — найти «научный способ» проникновения в мир сверхреального, который обладает большей реальностью, нежели обыденно-реальный; в мир «самосознующей души», которая — пока становление сознания еще не завершилось — существует как мир символа*.

Мысль о необходимости установления связи между человеком и областью трансцендентного**, лежащей не вне человека, но имманентной его сознанию, является сквозной для Белого. Она настойчиво повторяется от первых его статей до рукописного завещания «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», написанного в 1928 году, за шесть лет до скоростной смерти писателя.

* См.: *Kozlik Frédéric. Andrey Belyj: Vers une définition fondamentale du symbolisme littéraire // Andrey Belyj. Pro et contra. Milano, 1986. P. 133.*

** См.: *Alexandrov Vladimir. Andrey Belyj. The Major Symbolist Fiction. Harvard, 1985. P. 3.*

Вернемся, впрочем, к эстетическому трактату «Формы искусства», который вызвал такое восхищение Блока и с которого начинается беловская разработка «системы символизма».

Большей частью он написан по следам эстетических разработок Шопенгауэра (второго тома «Мира как воли и представления»), хотя и не без влияния национальной эстетической традиции: откуда еще могли возникнуть формулировки типа «искусство опирается на действительность», «искусство не в состоянии передать полноту действительности», «сущность искусства заключается в его идейности»? Вслед за Шопенгауэром двадцатидвухлетний автор классифицирует различные формы искусства не просто по пространственным и временным признакам (это делал и Лессинг), но с опорой на категорию причинности («закона основания», по Шопенгауэру), выстраивая их в иерархической последовательности в зависимости от их «основности» или «безосновности», т. е. в зависимости или независимости от иллюзорной реальности материального мира. Низшее место в системе искусств отводится архитектуре — наиболее подверженной действию закона «земного притяжения», высшее — музыке (чисто романтический посыл, сохранившийся в символизме). Поэзия при этом оказывается в некоем промежуточном положении между искусствами пространственными и временными: она — «мост, перекинутый от пространства к времени», от несвободы — к свободе. Как и Шопенгауэр, Белый пока еще рассматривает искусство как разновидность познания, хотя и познания особого рода, нацеленного в идеале (в музыке!) на чистое созерцание мировой воли («идей», говоря на языке платонизма).

От представления об искусстве как познании Андрей Белый очень скоро отойдет, откажется он и от установки на созерцание как наиболее адекватной формы постижения сокровенной сути бытия. Познанию он противопоставил теперь творчество («Когда я утверждаю, что творчество прежде познания, я утверждаю творческий примат не только в его гносеологическом первенстве, но и в его генетической последовательности») («Магия слов»)*, созерцанию — деятельность, творческое деяние как этико-эстетический идеал. Шопенгауэрианство отныне станет для него опознавательной приметой пессимизма и отчаяния, иными словами, декаданса, которому он, еще недавно эпатажно именовавший себя декадентом, уже в 1903 году противопоставит символизм как трагико-героическое, активное отношение к действительности — сказались уроки Ницше! Эта переориентация ощутима и в «Символизме как миропонимании» (1904), хотя представление об искусстве как «роде познания» здесь еще сохраняется. Правда, с существенной коррекцией: искусство как «познание Платоновых идей» оказывается теперь только путем к наи-

* *Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 131.*

более существенному познанию — «познанию религиозному», которое с максимальной полнотой осуществляет главную отныне — и навсегда! — для Белого цель всякого познания: открывать во временном Вечное, обнаруживать в «событиях» — «символы иного».

Таким образом, уже в «Символизме как миропонимании» рождается одна из центральных идей всех литературно-эстетических сочинений Белого — представление об отсутствии у искусства собственной цели и собственного содержания, представление столь же органичное для национальной традиции, сколь и неприемлемое для эстетики западноевропейской (удивительно, как и когда мог сложиться миф о Белом-эстете и формалисте?). Опирая пока еще термином «познание», автор «Символизма как миропонимания» высказывает такую ключевую для него мысль: «Образы (в новом искусстве — в символизме. — С. П., В. П.) превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их прообразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно, принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно — знамение, предтеча»*.

Итак, символизм — а таковым с точки зрения Белого (об этом уже шла речь) является всякое истинное искусство, всякая творческая деятельность — нацелен отнюдь не на создание эстетически совершенных «произведений искусства», а на пересоздание самой жизни и самого человека, на приуготовление человечества к наступлению грядущей эры «сверхчеловека» (по Ницше) и «богочеловечества» (по Вл. Соловьеву).

«...Вдохновители литературной школы символизма... — писал Белый шесть лет спустя в статье «Проблема культуры» (1909), апеллируя к творческому опыту символизма и его провозвестников Р. Вагнера, С. Малларме и, в первую очередь, конечно же, Ф. Ницше, — провозглашали целью искусства пересоздание личности... творчество более совершенных форм жизни». И там же: «Последняя цель культуры — пересоздание человечества»**. Вновь и вновь, со стоической убежденностью и спокойствием, крупнейший прозаик русского символизма и один из самых ярких его поэтов выносит искусству смертный приговор: «Символизм подводит искусство к той роковой черте, за которой оно перестает быть искусством; оно становится новой жизнью и религией свободного человечества»***.

* *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 247—248.

** Там же. С. 22, 23.

*** *Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 260.

Установка на религиозность искусства, причем не только искусства будущего, когда оно и искусством-то быть перестанет, а любого искусства, — еще одна сквозная тема литературно-эстетических сочинений Белого. Нет, пожалуй, ни одной его статьи, где в той или иной форме не говорилось бы о том, что «смысл искусства (явно или скрыто) религиозен» («Смысл искусства», 1907). Фактически же мысли о символической природе искусства и о его религиозной природе у Белого синонимичны, поскольку сама религия определяется — еще в «Символизме как миропонимании» — как «система последовательно развертываемых смыслов».

Многочисленные утверждения Белого о том, что «смысл искусства — только религиозен»*, ни в коем случае не следует понимать как некое развитие столь любимой его современниками-«знаниевцами» концепции идейности и тенденциозности искусства, нацеленное на простую замену «идейности» и «тенденциозности» религиозным содержанием. Ведь религиозное содержание может быть заимствовано только из какой-либо реально существующей религии, из конкретно-исторического вероисповедания. Белый говорил о религиозности — а это далеко не случайно — не как о почве, но как о смысле и цели искусства. «Мы должны... преодолеть все формы религиозного, — твердо сказано в «Эмблематике смысла», — характер преодоления форм религиозной культуры есть религия *sui generis*; образное выражение этой религии в эсхатологии; религия Символа в этом смысле есть религия конца мира, конца земли, конца истории...»**.

Таким образом, символизм предстает в трудах Белого не как религиозное искусство и не просто как литературная школа или литературное направление, возникшее сначала в западноевропейской, а затем и в русской литературе (поэзии — прежде всего) во второй половине XIX века и имевшее перед собой вполне определенные художественные задачи, но как *эпохальная культурологическая утопия*. В этом особом качестве учение о символе и символизме Андрея Белого органически вписывается в утопический проект русской истории — проект пересоздания всего мироздания, осуществляя который, человек смог бы сравниться с самим Творцом, отменить законы и природы (например, смерть, как о том мечтал Н. Федоров), и истории, самочинно завершить последнюю, положить ей конец и... объявить о начале «нового неба» и «новой земли».

Эсхатологизм, с одной стороны, утопизм — с другой, — вот главные «составляющие» национальной мыслительной традиции, которую «с молодых ногтей» впитал Андрей Белый и которая столь наглядно была представлена для него в фигуре Владимира Соловьева.

* Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 120.

** Там же. С. 60.

А то, что за именем Соловьева стояла для Белого именно «фигура» (живой образ! личность!), а не простой философский текст, свидетельствует все написанное им о Соловьеве: обязательно с вкраплением мемуарного, личного, исповедального. «Стояла весна 1900 года. Темное крыло грядущего затенило дни, и в душе поднялись тревожные сновидения. Человечеству открылся единственный путь. Возник контур религии будущего. Пронеслось дыхание Вечной Жены.

Лекция Соловьева «О конце всемирной истории» поразила громом», — вспоминает Белый в статье «Апокалипсис в русской поэзии»*.

Лекция поразила и созвучностью настроений, которые владели Борисом Бугаевым (чудилось: всем человечеством!) в то время гнетущего ожидания всемирных катаклизмов — «войн и междоусобий», «мирового пожара», «всеобщей судороги». И вместе с тем то была «эпоха зари», поскольку в пророчествах Вл. Соловьева «открылся единственный путь» в будущее: преображение человечества. Эта устремленность в будущее, неведомое, скрытое пеленами и завесами, зашифрованное (иначе — «символизированное», ведь всякий символ — шифр), и воплощалась в «аргонавтическом» мифе, сюжетно оформленном в ряде текстов молодого Белого, в том числе в гимне «Золотая, Эфир просветится...», которым ликующе-радостно завершался «Символизм как миропонимание».

Искание «золотого руна» уподоблялось в глазах «аргонавтов» порыву к солнцу. Но как достичь этого желанного примирения «земного» и «небесного», как «пройти по воздуху» над разверзшейся бездной? Один из первых «символистов» (в понимании Белого) Вл. Соловьев призывал здесь на помощь искусство: «Совершенное искусство... должно... пресуществить нашу действительную жизнь»**. Пресуществить в данном случае означает преобразить путем свершения некоего таинства, но не церковного, а язычески-магического, прямо и непосредственно воздействующего на материально-природный мир. «...В соловьевском царстве одушевленных стихий и подобных им дочеловеческих деятелей, — читаем мы в предисловии Р. Гальцевой и И. Роднянской к тому статей Вл. Соловьева, — художнику как бы открывается простор для соучастия в этой натуральной драме на роли вождя. Такое, по сути магическое, призвание художника-творца Соловьев в «Философских началах цельного знания» и в ряде других сочинений именует «теургией», богодействием, человеческим продолжением божественной работы по совершенствованию мира».

«Приходится констатировать, — продолжают авторы предисловия, — что на дальнем горизонте мыслей Соловьева об искусстве проступает

* *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 408.

** *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 89.

грандиозная эстетическая утопия»*. Далее они пронизательно объясняют утопизм менталитета Соловьева (и того же Н. Федорова, и почти всех русских мыслителей, включая Белого, — добавили бы мы от себя) его «нечувствительностью» к той преграде грехопадения, которая отделяет «человеческие возможности от божественного всемогущества»: «Утопизм и есть непризнание границ, положенных воле человека высшей волей, — когда мечтается, что «невозможное возможно», стоит только пожелать»**. Именно здесь и открывается прямой путь к «человекобожию». Так что, возможно, молодой Белый и не слишком заблуждался, когда «парил» Соловьева с «теургом» Ницше, чья «философия жизни» была и остается наиболее полным воплощением «человекобожеского» бунтарства, что опять-таки Белый очень тонко почувствовал.

Следует, однако, обратить внимание на то, что в самом уподоблении Соловьева Ницше было заложено кардинальное расхождение Белого с автором «Философских начал цельного знания». По мнению Гальцевой и Роднянской, эстетика Соловьева — «последний бастион классической эстетики, существовавшей в европейском мире около двух с половиной тысячелетий и опиравшейся на онтологию Прекрасного», т. е. на представление об «идеальной благоустроенности бытия, на фоне чего всякая дисгармония воспринимается как отклонение»***. Этому идеалу красоты, представлению о «благой, доброй основе бытия» XX век противопоставил «теорию выразительности», знаменующую радикальный поворот «от веры во вселенную, имеющую смысл, к нейтрально-позитивистскому представлению о мире как вместилище наличных вещей, оформленных в соответствии со своими качествами и функциями...»****.

В эту стройную картину следовало бы внести, однако, некоторые коррективы. Во-первых, «уверенность в идеальной устройности бытия» была поставлена под сомнение не только в конце Нового времени, как считают Гальцева и Роднянская, но и в его начале (чем другим объяснить европейское барокко или романтический гротеск?). И даже значительно раньше Нового времени. И, во-вторых, позитивистское представление о мире вовсе не чуждо онтологическому понятию красоты и совсем не обязательно по расчисляется по правилам «теории выразительности».

Именно вера в то, что рухнули как классическая, так и позитивистская картина мира, а также попытка запечатлеть образ нового мира, делает Белого с самого начала сторонником «теории выразительности»:

* Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. С. 16.

** Там же. С. 18.

*** Там же. С. 8, 9.

**** Там же. С. 8.

«Оказалось бытие прозрачным. Глянула сквозь него черная тьма»* — интродукция статьи «Символизм как миропонимание» непосредственно представляет рассуждение Белого о том, что классическое искусство с его «гармонией формы» должно уступить место «вторжению бездны». «Задача нового искусства, — прокламирует Белый, — не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит... разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их...»**.

В более поздних и «уравновешенных» статьях Белый пытается доказать, что и «классик» Гёте, и романтики, и реалисты — в подлинно глубинном восприятии их творчества — были символистами, а сам символизм никогда не будет вести себя на манер декаданса, авангардистского искусства, неизменно выставляющего себя «не помнящим родства». Напротив, символизм будет утверждать себя как наследник всех исторически существовавших мировых культур: «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое...» («Эмблематика смысла»)***. Но это понимание символизма как наследника и продолжателя гармонизирующих систем оформления реальности будет потом, а пока — пока «новое искусство» только утверждает свое право на существование, и первые статьи Белого «кричат» о хаосе, обступившем человека и человечество.

Открытие хаоса как предмета эстетического осмысления, объекта художественного творчества — черта, резко отделяющая Белого от Соловьева и естественным образом сближающая его с Ницше, который — как культуролог и знаток античного искусства — доказал, что «теория выразительности» (вспомним Гальцеву и Роднянскую) возникла отнюдь не в конце Нового времени, а существовала испокон веков, до воцарения классической эстетики, в досократовские времена, да и в послесократовские тоже, но после Сократа и Платона уже оттесняемая на периферию культуры. Эту эстетику и лежащий в ее основе способ жизнечувствования автор «Рождения трагедии из духа музыки» назвал «дионисийством», противопоставив его классическому «аполлоновскому» искусству.

Но, утвердив право «нового искусства» на эстетическое воплощение мира хаоса, Белый на этом не останавливается. От Ницше он вновь возвращается к Соловьеву, к его учению о «теургии»: хаос нужно не только увидеть. Хаос нужно заклясть, преобразить в гармонию посредством теургического действия.

* *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. С. 244.

** Там же. С. 247.

*** Там же. С. 26.

Таким образом, в эстетике Белого наблюдается и процесс разрушения, и утопический по сути замысел восстановления того онтологического универсализма классической русской литературы XIX века, который сложился в ней под воздействием и в противостоянии критико-аналитическому универсализму классической культуры Германии*. Именно устремленность к восстановлению утраченного целого, Единого, тайна которого для символистов в лице Андрея Белого, Вяч. Иванова, А. Блока была заключена в символе, и является национальной особенностью русского символизма, с одной стороны, и отличительной чертой «младосимволистов» — с другой.

Вместе с тем осознание утопичности теургических чаяний время от времени толкало Белого в сторону поисков сугубо эстетических средств восстановления гармонического целого Бытия. Потому-то «теория выразительности» дополнена в эстетике самого Белого «теорией оформленности», — назовем так неизменную заботу писателя о словесной, ритмической, сюжетно-композиционной организованности произведений словесного искусства, о технике творчества** (вот откуда пошел миф о Белом-формалисте!). Сочетание этих двух эстетик в зрелых работах самого Белого выражалось достаточно сложной формулой о единстве формы и содержания.

В самом «темном» и самом знаменитом труде Белого «Эмблематика смысла» английский исследователь Дж. Элсворт не без оснований увидел соединение неокантианской эпистемологии и теософии***.

Трактат этот, написанный в период огромного эмоционального и интеллектуального подъема, — в период подготовки к изданию книги статей «Символизм» и специально для нее, — является попыткой свести воедино два уже не раз апробированных Белым пути, ведущих к постижению тайны возникновения Сущего, к прояснению «загадки нашего существования», — путь познания и путь творчества. Уже неоднократно Белый пытался осуществить такого рода синтез, прийти в своих ис-

* См. об этом: Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. М., 1989.

** «Здесь Белый, — как сказано у К. Мочульского, — поистине открыватель новых земель... Он вызвал к жизни «науку о стихе», изучение русской метрики, ритмики, звуковой оркестровки, эйдологии тематики, композиции. Русская «поэтика» — самая молодая из всех филологических наук — обязана ему своим рождением». См.: Мочульский К. Андрей Белый. УМСА — Press. Париж, 1955. С. 144.

*** См.: Elsworth Jonn. Bely's Theory of Symbolism // Forum for Modern Language Studies. Vol. XI, № 4. 1975. P. 326.

каниях до конца, до обрыва и повторить путь Ницше. В 1909 году, когда писалась «Эмблематика смысла», показалось, что рецепт хождения по воздуху наконец обретен...

И здесь следует прежде всего уяснить, какой же смысл (или смыслы) вкладывает Белый — каламбур неизбежен! — в само понятие «смысл». Думается, хотя Белый нигде данного (да и других) используемых им понятий не уточняет, смысл для него прежде всего — целесообразная связь явлений (ср. характерное замечание в «Эмблематике смысла»: «Мы хотим отыскать ее смысл; и наука разлагает ее на ряд объективно данных частичек»*), представлений, переживаний, телеологически сориентированная системность, упорядоченность бытия и всех форм человеческого в нем присутствия, противостояние распаду и деградации, т. е. энтропии. Осмысленность — организованность — всеобщность: отсюда в «Эмблематике смысла» чертежи, схемы, формулы, своего рода геометрия мысли. То есть понятия «смысл» и «символ» у Белого максимально сближены и могут быть соотнесены как «план содержания» и «план выражения» (символ — воплощенный смысл), а акт осмысления по сути тождествен акту символизации.

«Эмблематика смысла» — по замыслу автора — отнюдь не эстетический трактат, как то может показаться читателю и даже исследователю**, и тем более не «поэтика» зрелого символизма как литературного направления, т. е. нечто подобное «Поэтическому искусству» Буало, подытоживающему опыт классицизма XVII столетия. «Теория символизма», которую Белый пытается сформулировать в «Эмблематике смысла», станет не теорией вовсе, а новым религиозно-философским учением, предопределенным «всем ходом развития западноевропейской мысли», учением тем более существенным, что лишь на его базе могут быть сформулированы основные принципы символистской эстетики. *«Эстетика символической школы должна искать обоснования эстетики вне эстетики»**** (курсив самого Белого. — С. П., В. П.), что вполне согласуется с уже сформулированной нами исходной идеей Белого об отсутствии у искусства собственного смысла. Понятие о Символе (с большой буквы!), которое Белый пытается вывести в «Эмблематике смыс-

* *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. С. 41.

** Во многом так она прочитана в содержательной статье Стивена Кэсседи, предлагающего, однако, суженную, на наш взгляд, интерпретацию труда Белого как сочетания неокантианской гносеологии и светски переосмысленного православного учения об образе-иконе, что, конечно же, входит в «Эмблематику смысла», но не отделяет замысла работы в целом (см.: *Cassedy Steven.* Bely's Theory of Symbolism as Formal Iconics of Meaning // *Andrey Bely. Spirit of Symbolism.* Ithaca and London, 1987).

*** *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. С. 78.

ла» (на этом он настаивает особо), нельзя смешивать «с понятием о символе (с маленькой буквы. — С. П., В. П.) как об образе».

В каком же, однако, смысле «новое религиозно-философское учение» будет итогом развития западноевропейской мысли? В смысле отказа от своей «западноевропейскости» и обращении к религиозно-мистическому опыту Востока: место пока еще не существующей «теории символизма» — «среди существующих систем индусской философии».

Теософия — вот что явится, по мысли Белого, мостом, могущим соединить разошедшиеся в Европе (предельная точка разведения — Кант!) «критицизм» и «мистицизм», научное познание и творческое преображение, чистый разум и этическую норму, мир субъектов и действительность объектов, вот что поможет «снять дуализм между миром ноуменов и миром феноменальным». Правда, при этом Белый оговаривает, что имеется в виду вовсе не созданная усилиями Блаватской и ее последователей теософская школа последней трети XIX столетия, которая «еще не возвысилась до задач истинной теософии; в настоящую эпоху теософия есть лишь преддверие к серии воскресающих то новых, то старых, в современности еще не окрепших течений; оттого-то скрыт от нас ее страшный, душу леденящий смысл: увенчать в систему драму наших познаний без цены и страданий без смысла; еще она идет к своему царству — туда, где закрываются очи, опускаются руки, останавливается сердце...»*. Обретение «цельного мировоззрения» и завершение построения «теории символизма» получает в этом фрагменте «Эмблематики смысла» эсхатологическое значение. Ведь в системе мышления Белого всякое завершение, всякая остановка движения равнозначна смерти, а окончательное торжество теософии, соединившей разделенность в Одно, может означать (по законам индуистской космологии, проинтерпретированным Блаватской) лишь возвращение мироздания в то состояние «бытийного небытия»**, из которого оно некогда возникло в процессе эманаций-воплощений изначального Единства, лишь свертывание вселенной в ту точку, из которой она некогда развернулась: «...у познания нет уже никаких форм, чтобы выразить это единство; и от того-то единство наше — непознаваемый, нерукотворный символ; норма, единство, субъект суть символы этого символа в терминах метафизических; безусловное, бездна, парабраман (курсив Белого. — С. П., В. П.) суть символы этого символа в терминах мистических доктрин...»***.

* *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 44—45.

** Хотя человеческое мышление, по убеждению самих теософов, не содержит понятий, могущих описать это состояние, тем не менее Блаватская делает попытку определить его как «Не-Бытие», которое есть «Истинное бытие».

*** *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 45.

Приобщение к подобному Единству и составляет самую суть погружения в «Нирвану небытия» — перспектива, ледящая душу творца «Эмблематики смысла», который поэтому, быть может, и предпочел оставить «теорию символизма» недостроенной, ограничившись благими пожеланиями: «построение... гносеологической метафизики единства и теософии — еще впереди, как впереди нас и теургическое творчество; и потому-то теория символизма в настоящее время возможна лишь в проспекте»*. И хотя, по мысли Белого, «нисходя в область теософии, мы даем ей право устанавливать параллель между эмблемами метафизики и символами творчества»**, проблемы метафизики единства это не решает. Как не вполне ясно и то, что означает понятие «ценность», играющее важнейшую роль в построениях творца «Эмблематики смысла».

Понятие «ценность» и само учение о «ценностях» Белый заимствовал у фрейбургского философа-неокантианца Генриха Риккерта, «теория знания» которого была использована им для укрепления возводимого здания «теории символизма»: именно «трансцендентальная философия» Риккерта давала возможность автору «Эмблематики смысла» вернуться из «абсолютной пустыни» Небытия.

«Вот куда теперь переместилась искомая ценность, — ужасается Белый, установив посредством теософии «параллели» между эмблемами метафизики и символами творчества, — она оказалась вне бытия, вне познания, вне творчества»***. В чем же «истинная ценность», та самая, что помещена им над теософией? Она не в субъекте и не в объекте, отвечает Белый, она — в жизненном творчестве, в «да», которое говорит жизни творец, взойдя на вершину пирамиды познаний и «творчеств», говорит наперекор «здоровому смыслу» и бессмыслию бытия, поскольку, достигнув пределов, он обрел, наконец, полную свободу, которая дается только Символом: «Отношение к действительности как к действительности символической дает *maximum* свободы... понятие о Символе как некотором единстве произвольно связано с пониманием его как принципа всяческой автономии; вот почему эмблема должествования, отнесенная к ценности, становится эмблемой свободы»****.

Отождествление (в Символе) «я должен» и «я хочу» встраивает развиваемую в «Эмблематике смысла» «теорию символизма» в тот самый утопический контекст, внутри которого происходило становление мировоззрения Белого, внутри которого оно только и могло существовать как мировоззрение символистское. И далеко не случайно

* Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 47.

** Там же. С. 64.

*** Там же. С. 45.

**** Там же. С. 62—63.

сам акт обретения смысла бытия = свободы = долженствования описывается на страницах «Эмблематики смысла» в образах мистериального действия — как ритуал посвящения со всеми его атрибутами: смертью = возрождением посвящаемого, испытующими восхождениями и нисхождениями, противоборством с хаосом = смертью и т. п.: «Мы оказываемся в неизбежности броситься в хаос жизни, если не хотим замерзнуть на ледяных кручах познания; ценность теперь являет нам свой хаотический лик: таково первое наше испытание; если мы его одолеем, если бесстрашно бросимся в воронку крутящегося Мальстрема, мы увидим, что какая-то сила вновь будет нас поднимать: мы увидим, что хаос переживаний — не хаос вовсе: он — космос; музыкальная стихия мира звучит в реве хаотических жизненных волн; она — содержание какой-то силы, заставляющей нас творить прекрасные образы, тогда нам начинает казаться, будто некий образ посещает нас в глубине жизненного водоворота и зовет за собой; если мы последуем за зовущим образом — мы вне опасностей: искуc пройден; окончена первая ступень посвящения.

Так начинается восхождение наше в ряде творчества...»*.

Пафос победы человека — творца жизненных ценностей над «умственным сальто-мортале» теории знания разворачивает «Эмблематику смысла» к другим статьям Белого 1908—1909 годов и в особенности к «Проблеме культуры», расшифровывающей многое из того, что в «Эмблематике смысла» сформулировано крайне темно и тяжеловесно.

Конечно же, значение статьи «Проблема культуры» не сводимо к расшифровке «Эмблематики смысла». Многие ее положения, касающиеся непосредственно заявленной в названии статьи темы, вовсе новы и сохраняют актуальность по сей день: «...культура оказывается местом пересечения и встречи вчера еще отдельных течений мысли»,** — утверждает Белый, точно определяя ситуацию, возникшую в области гуманитарного знания сегодня, и в то же время как бы отвечая сложившимся в культурологии взглядам на культуру как систему установившихся социальных ценностей, норм, правил, обычаев, регулирующих жизнь общества («культурных кодов»), либо как на отражение массового сознания собственной эпохи («ментальности»). Насколько же современнее определение культуры, данное Белым и подчеркивающее ее творческо-преобразовательную функцию, равно как и личностный характер: «...культура определима как деятельность сохранения и роста жизненных сил личности и расы путем развития этих сил в творческом преобразовании действительности; начало культуры поэтому

* *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 63.

** Там же. С. 18.

коренится в росте индивидуальности; ее продолжение — в индивидуальном росте суммы личностей, объединенных расовыми особенностями; продукты культуры — многообразие религиозных, эстетических, познавательных и этических форм; связующее начало этих форм — творческая деятельность отдельных личностей, образующих расу; эта деятельность берется как самоцель, т. е. не поддается нормированию: ценность познания есть *prius*: норма познания — *post factum*; она определяется ценностью; ценность... ставит цели; цели же определяют норму. И потому-то не может существовать культура для государства; наоборот, государство должно быть одним из средств выявления культурных ценностей; в противном случае между культурой и государством возникает непримиримый антагонизм; в этом антагонизме разлагается и государство, и культура.

Культура поэтому возможна там, где наблюдается рост индивидуализма...»*.

Вместе с тем именно в освещении Белым «проблемы культуры» наиболее явно сказывается коренное противоречие символистского вероисповедания: с одной стороны, культура оказывается для него «чем-то самоценным», с другой — «последней целью культуры» объявлено «пересоздание человечества». Но в любом случае область культуры, как и область всякого творчества, для Белого — область свободы.

P.S. Настоящий том Собрания сочинений Андрея Белого был подготовлен к изданию еще при жизни В. М. Пискунова (1925—2005), но довольно долгое время по не зависящим ни от автора, ни от издательства причинам ждал своего выхода в свет. На последнем этапе работы над книгой мне пришлось принять ответственность за труд мужа на себя. Хочу высказать искреннюю благодарность сотрудникам «Мемориальной квартиры Андрея Белого на Арбате» (отдел Государственного музея А. С. Пушкина) Е. В. Наседкиной и И. В. Волковой, а также директору музея-квартиры М. Л. Спивак за оказанную мне помощь в подготовке «Символизма» к печати.

С. И. Пискунова, В. М. Пискунов

* *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 20—21.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В предлагаемой книге собраны некоторые из моих статей, расположенные в известном порядке; порядок и выбор статей обусловлен общим планом книги; ее задача — выдвинуть некоторые из вопросов, тесно связанные с искусством, в частности с искусством современным; первая часть является подготовительной; здесь в общих чертах намечается ход обоснования тех тезисов, которые, по моему убеждению, должны лечь в основу эстетики будущего: такая эстетика связана с теорией символизма как миропонимания; краткий очерк такого миропонимания предложен в статье моей «*Эмблематика смысла*»; здесь я не стараюсь строго обосновать символизм; обоснование — цель отдельной книги, которую я надеюсь предложить вниманию читателя в близком будущем; чтобы выяснить отношение теории символизма к проблемам культуры, научной психологии и догматизму, я предпослал «*Эмблематике смысла*» четыре подготовительных статьи, последовательно приближающих читателя к проблемам теории символизма, из них две («*Символизм и критицизм*» и «*О научном догматизме*») уже были напечатаны раньше; в настоящее время я не разделяю по существу некоторых тезисов печатаемых статей, — однако я разделяю их условно. Приближая к пониманию основной статьи этого отдела «*Эмблематика смысла*», предлагаемые статьи суть промежуточные звенья, соединяющие статью мою «*Проблема культуры*» с основными мыслями, высказанными в этом отделе.

В «*Эмблематике смысла*» я даю негативное обоснование доктрины символизма; положительное ее раскрытие я откладываю; считаю нужным здесь только сказать, что символизм для меня есть некоторое религиозное исповедание, имеющее свои догматы; все возражения методологическому догматизму, которые встретит читатель в моей книге, вовсе не касаются жизненных догматов; дисциплина и догмат, теория и догмат — несоизмеримы, потому что догмат есть Слово, ставшее плотью; но об этом лучше всего сказано в первой главе Евангелия от Иоанна.

Задача предлагаемой книги вовсе не изложение моего религиозного *credo*; эти несколько слов я считаю нужным сказать только для того, чтобы позицию, теоретически занимаемую мною, не смешивали с адогматизмом, иллюзионизмом и солипсизмом, столь модными в наши дни.

Во втором отделе книги я касаюсь главным образом задач и методов эстетики, ближайшим образом — той части ее, которая непосредственно ложится в основу науки о лирической поэзии.

Как в этом, так и в первом отделе книги статьи расположены по возможности так, чтобы они являлись отдельными главами одной книги; этим обуславливается и выбор самих статей; ряд статей, написанных в более импрессионистических тонах, я объединил в следующую книгу статей «Арабески»; другой ряд статей, касающихся русской литературы, я объединил в книгу «Луг зеленый»; обе книги появятся вскоре.

Ввиду того, что статьи, долженствующие служить главами предлагаемой книги, писались в разное время, они, как самостоятельное целое (за исключением статей о ритме), требуют развития и пополнения; я снабдил их примечаниями, в которых отчасти восполнил некоторые из пробелов или развитием того или иного положения, или ссылками на мнения тех или иных мыслителей, или указанием на некоторые литературные источники, могущие заинтересовать читателей; при составлении библиографии я руководствовался вовсе не тем, чтобы эта библиография была исчерпывающей, а тем, чтобы читатели при желании могли на первых порах ориентироваться в том или ином интересовавшем их вопросе.

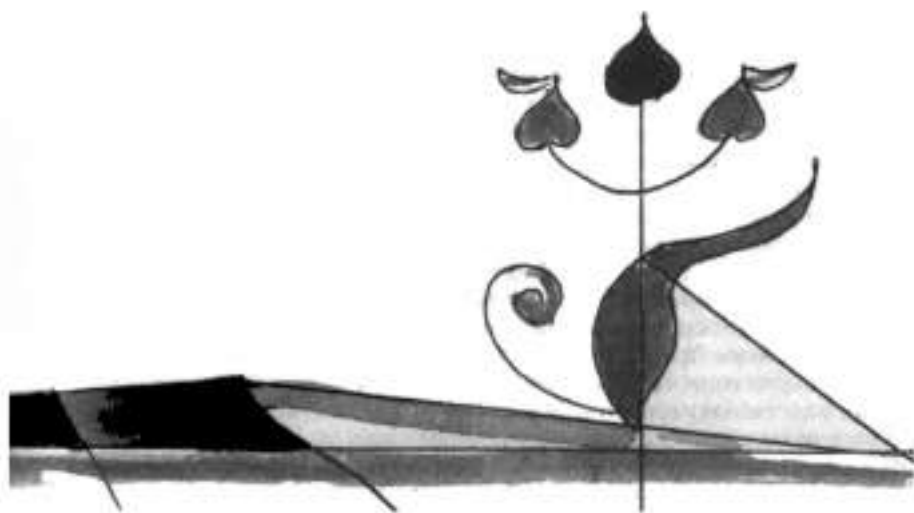
Андрей Белый

1910 года, апреля 5. Бобровка





ОТДЕЛ I



ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ

Вопрос о том, что такое культура, есть вопрос наших дней; не оспаривают значения культуры, оспаривают постановку тех или иных вопросов, связанных с культурой.

Еще в недавнее время понятием *«культура»* пользовались в обиходе как понятием общеизвестным; ссылками на культуру, как на нечто известное всем, пестрят не одни только публицистические статьи: ими пестрят и ученые трактаты; правда, многие мыслители уже указывали на чрезвычайную сложность самого понятия *«культура»*. В настоящее время в ряде течений теоретической мысли переносится центр тяжести на вопросы культуры; то же отчасти происходит в истории философии и в философии истории; то же мы можем наблюдать в области искусства; культура оказывается местом пересечения и встречи вчера еще отдельных течений мысли; эстетика здесь встречается с философией, история с этнографией, религия сталкивается с общественностью; вырастает потребность точнее определить, что такое культура; до настоящего времени, сталкиваясь с проблемой культуры в обиходе нашей мысли, мы сталкиваемся с чем-то самоочевидным, не поддающимся определению; более пристальный взгляд на вопросы культуры превратил самую культуру в вопрос; разрешение этого вопроса не может не внести переоценки в постановку вопросов философии, искусства, истории и религии.

Культура оказалась для нас чем-то самоценным.

И потому вопрос о ценности вообще в современной теоретической мысли опирается на вопросы культуры, как на вопросы, связанные с уяснением

практических задач бытия; некоторые умственные течения выдвигают с особенной резкостью вопрос о ценности; является ли здесь понятие о ценности приближающимся к понятию о творчестве, как у Бергсона, или приближающимся к понятию об этической норме, как в современном неокантианстве, — вопрос вторичный¹; в том и другом случае понятие о ценном сближается с понятием о должном и истинном; такой постановкой проблемы само теоретическое познание принуждены мы рассматривать с точки зрения практического его смысла: оно должно осуществлять свои цели, быть нужным... и в этом смысле ценным.

Что есть ценность познания?

Определяя эту ценность истинностью, мы еще не приблизимся к уяснению задач познания; в современной философии часто встречаемся мы с суждением *«истинное есть ценное»*², причем вовсе не определяется характер приведенного суждения: есть ли оно суждение синтетическое или аналитическое в кантовском смысле, т. е. вносится ли предикатом суждения нечто, не содержащееся в субъекте (истинное), или наоборот: понятие предиката относится к понятию субъекта как нечто, заключающееся в этом понятии; но прежде еще требуется определить в суждении *«истинное есть ценное»* подлинный субъект и подлинный предикат; ведь суждение это может быть прочитано наоборот: *«ценное есть истинное»*.

Одно из серьезнейших философских течений Германии, определяя истину как долженствование, видит в долженствовании единственную трансцендентную норму; но это же течение, определяя *истинное как ценное*, не решает вопроса о характере приведенного суждения; и трансцендентная норма повисает в иллюзионистической пустоте, либо с привнесением понятия о ценности превращается в метафизическую реальность, потому что ценность в последнем случае привносится из областей, лежащих за пределами гносеологического идеализма, т. е. из мистического реализма; теория знания здесь не только становится теорией ценностей, но самая эта теория неминуемо опирается на процесс оценивания как факт внутреннего опыта; так вторгается в эту область с другого конца изгнанный психологизм, возвращаясь в виде мистического реализма; тут понимаем по-новому мы слова Гефдингга: *«На разработку проблемы ценности роковое влияние имело то обстоятельство, что Иммануил Кант хотел вывести понятие цели и ценности из понятия нормы»*...

Возвращение к психологизму неминуемо ведет нас к учению о том, что понятие о ценности опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение которого преобразует нам окружающую действительность и в этом смысле ее творит; *«всякое знание, — говорит Риккерт, — есть уже вместе с тем и преобразование действительности»*; преобразование действительности вокруг нас, скажем мы, зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается перее познания.

В продуктах человеческого творчества нас интересует изучение всего индивидуального, неразложимого в них; неразложимая цельность индивидуальных памятников культуры есть отпечаток, во-первых, личного и, во-вторых, индивидуально-расового творчества; такая индивидуальная целостность

есть выражение внутренне-переживаемого опыта; внутренне-переживаемый опыт и есть ценность; внутренне-переживаемый опыт человечества отливается в религиозной и художественной символикe; вторая есть отпечаток личного творчества; первая — индивидуально-расового; недаром процесс религиозного и эстетического творчества объединяет Геффдинг в процессе сохранения и накопления психических ценностей; «вера в сохранение ценностей, — говорит он, — есть необходимое условие активного сохранения ценности в каждом данном случае»; и далее прибавляет: «здесь должны мы поучиться у старых мистиков»³.

Теоретический взгляд на ценность зависит от умения пережить нечто ценное: «кто хочет практически узнать ценность, тот должен ее пережить» — так приблизительно высказывается Риккерт, заканчивая трактат «О предмете познания», и мы видим тонкую улыбку мудрости из-под маски отвлеченных рассуждений фрейбургского мыслителя; скажем открыто: умение пережить — это почти уже магия, почти йога; теория здесь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященного в глубину живой жизни: то, что советует Риккерт, практически исполняли законодатели религий, творцы культур, греческие философы досократовского периода, как исполнил позднее этот завет Гёте, а в наши дни — Ницше.

Наряду с необходимой задачей верно поставить проблему ценности, наряду с попытками по-новому воскресить проблемы Шеллинга, Фихте и Гегеля, наряду с все более философией проникающей мыслью о творческом характере самих познавательных актов возникает стремление по-новому обосновать и проблемы культуры. Что есть культура? Заключается ли она в знании, в познании, в прогрессе, в творчестве? Наконец: что есть культурная ценность?

«Понятие о культуре в высшей степени сложно», — говорит в своей «Этике» Вильгельм Вундт; он перечисляет условия культуры, как-то: упорядочение имущественных отношений, изобретение орудий производства, средства сообщения и, наконец, данные духовного развития; культура, как это видно по Вундту, является продуктом весьма сложных взаимодействий; по отношению к знанию понятие о ней есть понятие выводное, не основное; понятие *знание* должно быть составлено прежде, нежели понятие *культура*; но генетическая зависимость понятия о культуре от понятия о *знании* еще вовсе не предрешает ни логической зависимости этого понятия, ни зависимости реальной. Процесс образования понятий таков, что основные гносеологические понятия при их логическом *prius'e* в процессе генетического развития являются *post factum*.

Наоборот, по Троицкому⁴, наука, народная мудрость и художественная символика являются факторами культуры; стало быть культура возникает там, где еще нет в нашем смысле ни науки, ни художественной символикe.

Нельзя отождествлять культуру со знанием; знание есть упорядочение представлений действительности; знание определяет Спенсер как предвидение; научное знание, по его мнению, отличается от просто знания лишь количественно, сложностью процессов. Знание переходит в сознание; сознание определимо как знание чего-либо в связи с чем-либо, где связь коренит-

ся в нашей познавательной деятельности; познание же есть знание о знании; упорядочение этого знания образует теорию знания; переходя в теорию ценностей, эта последняя опирается на внутренне-переживаемый опыт; культура, образуя в истории сумму практических ценностей, творит самые объекты знания, но она не знание.

Культура, по Геффдингу, ставит задачи самой человеческой воле, т. е. основе всякой психической деятельности; знание есть продукт этой деятельности; знание — не культура.

Еще менее определима культура прогрессом; в понятии прогресса лежит понятие о механическом развитии; прогрессирует и здоровье; но прогрессирует и болезнь; правильно, пожалуй, поступает Спенсер, формально определяя прогресс как переход от однородного к разнородному, от единства к многообразию, и напрасно за это упрекает его Ренувье в «*Esquisse d'une classification systématique*»; механика, безразличие — в основе прогресса; прогресс, определяемый как переход от однородного к разнородному, может сопутствовать и росту личности; тогда сохраняется ее единство в многообразии проявлений; но прогресс может сопутствовать и разложению личности; тогда утрачивается ее единство, а многообразие проявлений, наоборот, увеличивается.

Скорее культура определима как деятельность сохранения и роста жизненных сил личности и расы путем развития этих сил в творческом преобразовании действительности; начало культуры поэтому коренится в росте индивидуальности; ее продолжение — в индивидуальном росте суммы личностей, объединенных расовыми особенностями; продукты культуры — многообразие религиозных, эстетических, познавательных и этических форм; связующее начало этих форм — творческая деятельность отдельных личностей, образующих расу; эта деятельность берется как самоцель, т. е. не поддается нормированию; ценность познания есть *grius*; норма познания — *post factum*; она определяется ценностью; ценность, по Геффдингу, ставит цели; цели же определяют норму. И потому-то не может существовать культура для государства; наоборот, государство должно быть одним из средств выявления культурных ценностей; в противном случае между культурой и государством возникает непримиримый антагонизм; в этом антагонизме разлагается и государство, и культура.

Культура поэтому возможна там, где наблюдается рост индивидуализма; недаром указывает Виндельбанд, что культура Возрождения началась в индивидуализме⁵; индивидуальное творчество ценностей может стать впоследствии индивидуально-коллективным, но никогда оно не превратится в норму; наоборот, индивидуальные и индивидуально-коллективные ценности породят многие нормы.

Так история культур становится историей проявленных ценностей⁶; она опирается на описание и систематизацию продуктов творчества по эпохам, расам и орудиям производства; такие орудия суть: орудия научного, философского, религиозного и эстетического творчества⁷; но принципы изучения и систематизации многообразны; принципы научной и философской систематики не должны играть решающей роли в оценке продуктов культуры; следует помнить, что и наука, и философия только одни из форм символизации человеческого

творчества; орудия научного и философского творчества суть прежде всего орудия творчества; такими же орудиями творчества являются и искусство, и религия; мировая история предстает нам еще и как эстетический феномен; так предстала Ницше культура Греции; так пытался он осветить при помощи Греции сущность и задачи европейской культуры; эстетическое освещение памятников греческой культуры непроизвольно перешло в религиозное ее освещение; оно же впоследствии оказалось вполне научным; Ницше, будучи сам филологом, показал нам наглядно, что наука еще не культура; последняя руководит наукой и творит объекты научного исследования; первая же без этих объектов разлагается в ряд пустых методов; Макс Мюллер и Дейссен оба солидные ориентологи; никто не станет претендовать, что им не хватает знаний; их разделяет только степень культурности; соединение научного знания с умением подслушать внутренний ритм описываемых памятников Востока характеризует Дейссена⁸; это умение воссоздать в себе дух философии Востока предполагает и творчество; культура в этом смысле есть соединение творчества со знанием; но так как творчество жизненных ценностей прежде знания, то культура в ранних периодах и есть творчество ценностей; впоследствии она выражается, между прочим, и в знании; на более поздних стадиях развития она — то и другое вместе; в нашем смысле культура есть особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой; конечно, наше определение культуры еще условно; но в настоящее время всякое определение культуры будет условным; наша задача — участвовать в великой, только еще назревающей работе: внести отчетливость в понятие о культуре, показать многообразие и ценность культурных памятников настоящего и прошлого и этим приблизиться к чисто религиозной проблеме: к телеологии культуры, к ее конечным целям.

Особенного внимания заслуживает связь между культурой и художественным творчеством; перед нами огромная задача: найти теоретический смысл движений в искусстве последних десятилетий, подвести им итог, найти связь между новым и вечным, беспристрастно пересмотреть как догматы прошлого, связанные с искусством, так и догматы, выдвинутые в недавнее время; опыт показывает нам, что смысл новых движений в искусстве — столько же в выработке оригинальных приемов творчества, сколько в освещении и в углублении понимания всего прошлого в искусстве. По-новому вырастает смысл историко-литературных работ, историко-эстетических концепций.

Принципы современного искусства кристаллизовались в символической школе последних десятилетий; Ницше, Ибсен, Бодлер, позднее у нас Мережковский, В. Иванов и Брюсов выработали платформы художественного *credo*⁹; в основе этого *credo* лежат индивидуальные заявления гениев прошлого о значении художественного творчества; символизм лишь суммирует и систематизирует эти заявления; символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преобразать образы действительности; в этом смысле символизм подчеркивает значение формы художественных произведений, в которой уже сам по себе отображается пафос творчества; символизм поэтому подчеркивает культурный смысл в изучении стиля, ритма, словесной инструментовки памятников по-

эзии и литературы; признает принципиальное значение разработки вопросов техники в музыке и живописи. Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу.

И потому-то символическое течение современности, если оно желает развития и углубления, не может остаться замкнутой школой искусства; оно должно связать себя с более общими проблемами культуры; переоценка эстетических ценностей есть лишь частный случай более общей работы, переоценки философских, этических, религиозных ценностей европейской культуры; назревающий интерес к проблемам культуры по-новому, сравнительно с недавним прошлым, выдвигает смысл красоты, и обратно — теоретик искусства, даже художник, необходимо включает в поле своих интересов проблемы культуры; а это включение неожиданно связывает интересы искусства с философией, религией, этической проблемой, даже с наукой¹⁰.

Основатели так называемого символизма не раз сознавали свою связь с философией (в лице Ницше, Малларме*, Вагнера), символизм никогда по существу не выбрасывал девиза «искусство для искусства»; в то же время символисты не переставали бороться с утрированной тенденциозностью. Гётевский девиз «*все преходящее есть только подобие*» нашел в символизме свое оправдание; весь грех позднейшего символизма заключался в желании выйти из замкнутой литературной школы, а также в утрированном желании отвернуться от этических, религиозных и общекультурных проблем; между тем вдохновители литературной школы символизма как раз с особенной резкостью выдвигали эти проблемы; они провозглашали целью искусства пересоздание личности; и далее, они провозглашали творчество более совершенных форм жизни; перенося вопрос о смысле искусства к более коренному вопросу, а именно — к вопросу о ценности культуры, мы видим, что заявления эти носят зерно правды; именно в творчестве, а не в продуктах его, как-то науке, философии, создаются практические ценности бытия; с другой стороны, вопросы познания все более и более подводят нас к тому роковому рубежу, где эти вопросы становятся загадочнее, неразрешимее, если мы не включим значение художественного и религиозного творчества в дело практического решения основных проблем бытия; прав Геффдинг, указывая на загадочность познания по мере роста культуры; и отчасти прав Гёте, утверждая: «Красота есть манифестация тайных знаков природы, которые без этих проявлений оставались бы от нас навсегда сокрытыми»... И далее, «тот, кому природа начинает открывать свои тайны, чувствует neodолжимое влечение к наиболее достойному толкователю — к искусству»... Действительность, будучи объектом научного и философского анализа, есть еще и фантастическая сказка; и потому-то прав Дж. Ст. Милль, не сомневаясь в чисто реальном смысле художественной фантастики: «тут (т. е. в фантастике), — говорит он, — укрепляются наши стремления, наши силы в борьбе»... Такое заявление станет понятным: вспомним — венец греческой куль-

* который, как известно, пытался обосновать символизм на Гегеле.

туры, по Ницше, — трагедия — извне только форма искусства; изнутри же она выражает стремление к преобразению человеческой личности; это преобразование — в борьбе с роком.

Проповедники символизма видят в художнике законодателя жизни; они и правы, и не правы: не правы они постольку, поскольку хотят видеть смысл красоты в пределах эстетических форм; формы эти — лишь эманация человеческого творчества; идеал красоты — идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преобразению личности; Заратустра, Будда, Христос столько же художники жизни, сколько и ее законодатели; этика у них переходит в эстетику, и обратно. Кантовский императив в груди и звездное небо над головою тут нераздельны¹¹.

Идея, по Канту, есть понятие разума; идеал же есть «представление существа, адекватного этой идее». Красота, по Канту, только форма целесообразности без представления цели, но ее идеал — внутренне-реальная цель (цель в себе): таким идеалом является человек, приблизившийся к совершенству; символическим представлением этого совершенства является богоподобный образ человека (Богочеловек, сверхчеловек).

Поэтому правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни; недосказанным лозунгом этого утверждения является лозунг: искусство — не только искусство; в искусстве скрыта произвольно религиозная сущность.

Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество кует ценность.

Такое внутреннее освещение человеческого прогресса (его переоценка), придавая ему органическую целостность, превращает самое понятие о прогрессе в понятие о культуре.

1909

О НАУЧНОМ ДОГМАТИЗМЕ

У древних философия охватывала весь кругозор, доступный человеческому знанию; объектом ее была вся действительность; нельзя было говорить о русле ее: кто станет говорить о русле моря? Мысль, как отважный челн, бороздила поверхность моря здесь и там; береговой гранит не сжимал простора; истина, как и ложь, не разбивалась о несокрушимые стены определенных методов. Вот почему в изречениях древних философов произвол сочетается с прозрением. Вот почему за произвольным построением, как за прозрачным стеклом, выросал его реальный смысл. Среди наиболее достоверных для нас истин вряд ли можно найти такую, которая не была бы формулирована в греческой философии. Развитие наших знаний имеет глубокую связь с умозрениями древних греков; в значительной мере оно ими

определяется. Вспомним атомизм Демокрита; вспомним связь Аристотеля с позднейшими натурфилософами. В первоначальных, априористических истинах древних греков, как бы они ни казались наивными, мы узнаем наши формулы, объективно установленные. И обратно, наши эмпирические формулы, при попытках истолковать их логически, приведут нас к созданию совершенно произвольных гипотез. Гипотезы эти приняты, однако, под высокое покровительство науки. Но в древности за произвольным умозрением сквозил его реальный смысл: самая мысль, облеченная в форму умозрения, оттого-то двоилась. Так же и в настоящее время в твердо установленные наукой формулы начинает врываться здесь и там туман метафизических исканий. Дюбуа-реймоновский возглас «ignoramus et semper ignorabimus» — как тревожный сигнальный рожок, возвестил, что человеческая мысль опять приблизилась к бездне. И, однако, человечество, в лице его лучших представителей, может быть, именно после сигнала тревоги с какой-то сладостной поспешностью устремилось на опасные кручи, утопая в горном тумане. В результате — та же двойственность в постановке вопроса об истинном знании, усугубляемая разговорами о научно-философских синтезах, возводящих неотчетливость мысли в обязательный принцип.

Тысячелетняя работа мысли привела нас к упорядочению того, что мы и прежде знали в общем виде. Человечество трудилось над возведением гранитных берегов мысли. Теперь воздвигнуты эти граниты здесь и там. Движение мысли сковано. Во всех случаях развитие мысли свободно лишь в одном направлении. Положим, достигнуто все это. Но вот изобретены аэростаты: поднявшись на известную высоту, не стесняемые гранитами, опять купаемся мы в голубом море произвола¹. Для установления вечных пределов познания невозможно ограничиваться вопросами о том, априорно ли наше умозрение или покоится на данных опыта. Для этого нужно переродить самый корень познания, а этого не в состоянии исполнить мы при помощи так называемых точных методов, приводящих к числу и мере лишь поверхность нашего мышления.

Действительность многогранна. Мы можем переменять положение на гранях действительности, но не самые грани. Открывается картина все тех же граней, но только в различных соотношениях. Приводя в порядок элементы познания, мы эти элементы не в состоянии изменить. От нас зависит установить характер соотношений. Мы в состоянии перегруппировать элементы А, В, С, D в ACDB, ADBC, BACD, DACB и т. д., но мы не в состоянии «А» приравнять «М». Возникает вопрос об отношении без относящихся.

В настоящую минуту мы стоим не на тех гранях познания, на каких стояла греческая мысль. Но мы не можем не видеть того же, что и мыслители древности. Легкомысленно спорить о самых объектах познания. Важно уяснить целесообразность в порядке познания все тех же объектов.

Философия нашего времени, если она желает вступить на более правильный путь, должна предоставить объекты познания циклу соответствующих наук. Наоборот, выработке наиболее рационального порядка соотношений, различно преломляющих грани познания, должен быть посвящен весь труд философа. Такая задача выдвигает на первый план вопрос о методе. В вопросе о находке-

нии объединяющего метода, дающего относительную свободу догматизму различных научных дисциплин, сказывается единственно в этой форме доступное нам стремление к синтезу — построение великой мировой башни к небу. Такое стремление полагает за самый синтез первоначальное установление порядка и границы между различными дисциплинами духа. Раз установлены эти границы, выдвигается вопрос о преодолении их всех указанием на догматизм отдельной дисциплины. Где у нас единая наука, от лица которой говорили Конт и Спенсер? Перед нами бесконечность несвязуемых «логий». Далее: выдвигается вопрос о самоограничении духа до полного отрицания всех дисциплин, кроме одной, если она принята как основная. Первое решение грозит привести нас к полной бессодержательности в уяснении явлений мира. Второе грозит навеки заключить нас в тюрьму. Следует решить вопрос таким образом, чтобы не раздробить навеки душу многогранной призмой различных методов, не впасть ни в ограниченность, ни в бессодержательность.

Но раз душа раздроблена и нет выхода к новому единству, вопрос о синтезе необходимо кончается *смещением языков*, т. е. хаосом и безумием, как при построении Вавилонской башни.

Европейская культура приступила к циклопическим постройкам (Эйфелева башня, статуя Свободы, тридцатизэтажные дома и т. д.). Дай Бог, чтобы эти постройки были доведены до конца. Иначе заложившие основания этих построек титаны будут низвержены в Тартар. Мы должны оправдать их начинания; *а то иные постройки будут возводиться на фундаментах критцизма и психологии—всесветные казармы духа с одиночными заключениями, лишеными света и воздуха...*

История развития любой науки рисует нам картину последовательного выпадения из философии. Такое выпадение происходит по мере нарастания опытного материала, относящегося к соответствующей сфере знаний. Стремление объединить разрозненные элементы знания выдвигает вопросы, решение которых зависит от применения к ним специальных методов. Пока данные вопросы в данной сфере знания рассматриваются с общефилософской точки зрения, этим методам нет места. Отделение от философии известной дисциплины знаменует выработку специальных методов. Совершается постепенный переход от философии к науке. Круг вопросов, рассматриваемых с общей точки зрения, разбивается на отдельные сферы. Эти сферы разрастаются; они существуют как самостоятельное целое. Окраска их зависит от применений к ним специальных методов. В этот период развития человеческих знаний философия должна терпеть ряд фиаско. Она оказывается всякий раз выбитой из своих позиций. Науки вторгаются со всех сторон в сферу ее деятельности. Круг этой деятельности бесконечно суживается. В точке соприкосновения философии с любыми научными методами возникает ряд конфликтов. Научная индукция каждый раз твердо и уверенно вонзается в расплывчатые границы философского априоризма.

Для философии наступает роковой момент. Она оказывается без объектов исследования. Все, что когда-либо ей принадлежало, отходит к науке. То, что недавно казалось ледяной вершиной знания, оказывается белым облачком, повисшим над горой. Тихо снимается сияющее облачко; тая,

расплывается оно в лазури. Сформировав несокрушимую гору знаний, сама философия оказывается в положении бездомного скитальца. Вот покидает она скалу знаний; но знания, не повитые дымкой, не восхищают нашей души.

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана.
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;
Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит; задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне.

Душа, иссушенная знанием, глубоко тоскует о потерянном рае — о детской легкости, *о порхающем мышлении.*

Осажденная войсками различных национальностей, крепость взята. Со всех сторон по горным тропинкам шествуют победоносные отряды; каждый отряд самостоятельно завоевал себе путь к вершине. На вершине они сталкиваются. Солидарность не нарушалась, пока существовал общий враг. Раз крепость взята, возникает вопрос, кто же взял ее? Каждая часть желает водрузить свой флаг на крепости. Невольные союзники оказываются врагами.

При взаимном соприкосновении методов различных наук выступает рельефнее их разнородность. Каждая наука, ограниченная со всех сторон науками смежными, не рисует первоначально отчетливой границы. Наоборот, на соседние науки она стремится распространить свой метод. Возникает тогда убеждение, что данные различных дисциплин возможно сочетать в согласном аккорде. В любой науке поэтому наблюдается стремление перевести эти данные в свои термины. Такой перевод всегда возможен, если пренебречь неточностью. Неточность возникает неизбежно, раз термины науки переводятся в термины смежных наук; максимальная точность результатов исследования падает: ведь она выделяла любую науку из общей философии в приложении к данному кругу явлений; так достигалась эта точность. Да и кроме того: раз мы допустим в принципе возможность истолкования одного цикла явлений в терминах другого, то мы можем распространить метод любой науки на все другие, располагая их в зависимости от близости разнообразных методов к методу данной науки, т. е. к основному. Но специалист любой науки отчетливее видит достоинство своих методов. Его наука представляется ему фокусом, к которому сходятся лучи знаний. Тогда существует столько фокусов знаний, сколько существует наук. Наблюдая развитие каждой науки, нам приходится считаться с ее дифференциацией. Любая ветвь науки способна распасться на множество самостоятельных отраслей. Из любой отрасли перед нами открывается необъятность. С увеличением горизонтов известного в арифметической прогрессии увеличиваются и горизонты неизвестного в прогрессии геометрической. Наше знание определяется отношением к нашему незнанию; прогресс углубляет бездну незнания. Получается впечатление, что с прогрессом мы пятимся, как раки, назад, ибо

прогресс определяется геометрическим отношением: увеличивая числитель отношения вдвое, а знаменатель вчетверо, мы уменьшаем дробь отношения вдвое. Дифференциация науки ведет нас к полному хаосу. Хаос этот обнаруживается двумя противоположными путями — безмерным приближением мрака неизвестности к поверхностям сознания: изменяя геометрическое отношение между известным и неизвестным все в одном направлении, видимость известного и сознательного уменьшается бесконечно. Хаос обнаруживается и бесконечной дифференциацией наук: может существовать столько же научных миропониманий, носящих характер выдержанности, сколько существует дисциплин; может существовать бесконечное количество миропониманий. Допустив это, мы должны будем признать, что научное миропонимание будущего должно бесконечно приблизиться к полной беспринципности, к упадочничеству. Ученые будущего рисуются нам декадентами.

Оставаясь на чисто научной точке зрения, мы никогда не получим объективных соотношений между различными научными методами; установить такое соотношение было бы под силу специалисту всех наук, но невозможно быть таким специалистом. С приведением же различных методов к одному получается аберрация этих методов, зависящая от степени близости наук к науке, принятой за основную. Пользование системой таких приведенных к основному методов не давало бы истинной картины явлений; оно лишало бы даже явления их относительной правильности. Всюду истинная картина соотношения явлений отличалась бы от картины их, возникающей в приведенной к единству системе наук, как отличается лицо от изображения его в выпуклом или вогнутом зеркале.

Но, может быть, возможно, преодолев аберрацию методов, последовательно рассматривая мир сквозь множество научных систем, в которых все науки приводятся к различным знаменателям, быть может, мы получили бы представление об истинной картине мира. Тогда работа мысли об организации истинного миропонимания отличалась бы от работы научного истолкования явлений мира при помощи специальных методов; обнаружился бы методологический догматизм отдельных научных дисциплин, и вопрос был бы перенесен на почву критики научных методов.

Как бы то ни было, наука как система знаний не в состоянии нам дать общего принципа. Между тем отсутствие объединяющего начала навсегда лишает нас права иметь какое-либо мировоззрение. Наличием же тех или иных принципов осмысливается жизнь. Следовательно, мы обречены или на *бессмысленное* существование, или должны надеть *методологические шоры*, и при этом сознательно. Во втором случае мы или близоруки, или неискренни. В первом случае нам грозит отчаяние или глупость. Кроме того: говоря, что жизнь бессмысленна, мы становимся в оппозицию самим себе, ибо мы *живем*. Мы должны погибнуть, истребить себя, чтобы нарушить противоречие. Смысл жизни в таком случае определяется нашей гибелью.

Глядя на жизнь со специальной, методологической точки зрения, мы подчиняем живое содержание конкретных явлений методу, т. е. чему-то само-

му для себя не существующему. То, что оформливает *ничто*, имея служебное значение, возводится тогда в самое *ничто*. И поскольку возводится *ничто не существующее*, т. е. пустота, постольку жизнь превращается в организацию смерти.

Итак, научное изъяснение явлений жизни, если расширяется его служебное, подчиненное значение до общего, принципиального, ведет неминуемо к исчезновению самой жизни. Тут обнаруживается нигилистический характер самой науки. Не существует науки как миропонимания. Существует ряд методов, приуроченных к исследованию соотношений между феноменами действительности. Устанавливается функциональная зависимость здесь и там. Любопытно сближать различные методы друг с другом. Следует помнить, что эти сближения не имеют решающего значения ни в развитии сближаемых методов, ни в уяснении мировых процессов. Трезвое отношение к науке переносит мысль о сходстве методов к мысли о их различии. Расширение любой науки стоит в связи с углублением ее методов; эти методы тогда становятся все более и более ей, и только ей, свойственными. Каждая наука очерчивает отчетливо свои границы. Все науки являются нам резко обособленными и способными в то же время подойти к любому явлению жизни со своей специальной точки зрения. Математик способен приложить теорию вероятностей к социальным явлениям; психолог волен строить социальную психологию. Все это не лишает права социолога искать независимых социальных законов. И решающий голос должен остаться за ним.

При такой постановке вопроса метод, первоначально для нас слитый с явлением, все более и более отстает от него. Перед нами *ничто*, по существу необъяснимое, и ряд методов, разнообразно преломляющих это *ничто*. Мы получаем при этом относительную объективность результатов. Но если существует столько относительно объективных и, следовательно, научных уяснений явления, сколько существует методов, следует отказаться от *всяческого* толкования явлений мира или освободить явление от *многосмысленных* толкований его. *В результате опять-таки критика методов.*

Но вопрос о правильности метода подчиняет научное толкование мировых феноменов теории познания. Философия, изгнанная из низших догматических сфер мысли, где она сложила оружие перед наукой, является теперь перед нами в совершенно новой роли. Не претендуя на содержательность, но оставаясь на формальной точке зрения, она наносит совершенно непоправимые удары науке, пытающейся сочетать форму с содержанием. И поскольку форма данного ряда явлений, определяемая этим рядом, возникла путем индуктивным, постольку эта форма является абсолютно истинной лишь для данного цикла явлений. С расширением области ее применения обнаруживается вся недостаточность этой формы.

Теоретическая философия, оперируя исключительно с различными формами мысли, легко обнаруживает дефекты различных методов².

КРИТИЦИЗМ И СИМВОЛИЗМ*

12 февраля 1804 года умер Кант. Он подвел философию к тому рубежу, за которым начинается ее быстрое и плодотворное перерождение. Если в настоящую минуту возможно говорить об освобождении духа от вековых кошмаров, то, конечно, этим мы обязаны Канту. Установлен рубеж между бесконечными проявлениями догматизма и символизмом. Открыта дорога к золотому горизонту счастья. Века бы мы еще плутали во тьме, если бы не было Канта: и по сию пору смутные грезы туманили бы отчетливость мысли, и по сию пору свободное озарение духом необходимо парализовалось бы известным логическим выражением. Критицизм — рубеж между догматизмом и символизмом, этим внешним выражением всякого серьезного мистицизма. Критицизм — меч, разрешающий мысль от чувства. Окрыляется мысль. Окрыляется чувство. Без окрыленности нет духа, ибо *«дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит»* (Иоанн).

Критицизм устанавливает перспективу между ступенями сознания. Критицизм — призма, разбивающая свет души на радужные краски. Символизм — обратно поставленная призма, опять собирающая эти радужные краски. Символизм без критицизма и критицизм без символизма охватывали бы мир однобоко: пройдя сквозь призмы символизма и критицизма, мы станем мудрыми, как змеи, и незлобивыми, как голуби. Без критицизма лучшие из нас задохнулись бы в холодных подвалах мира. Критицизм — это ключ, которым отпирается множество дверей. Разум пересекает бесконечные коридоры мысли, ища выхода здесь и там. Здесь выход еще не дается: дается лишь свобода искания. В догматизме нет даже этой свободы, и душа надолго заключается в броню, ею же самую случайно скованную.

Кант создал философский критицизм. Догматическая философия погибла до Канта, но Кант прошел через все стадии ее развития, стараясь дополнить прежних философов (напр., согласуя Декарта и Лейбница в сочинении *«Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte»*). Кант пережил и период влияния скептицизма Юма. В кантовском критицизме мы уже имеем дело не с одной и той же бесконечно развивающейся мыслительной способностью. Точка зрения на мир переносится как бы в иную плоскость: действительность и оперирующая над нею мысль становятся объектами наблюдения для чего-то третьего. Вот почему только после «Критики чистого разума» возможна речь о ступенях сознания, рисующих целую шкалу в нашей душе.

Куно Фишер указывает на то, что *«правильное и основательное уразумение критической философии зависит, главным образом, от одной точки: от правильного понимания учения о пространстве и времени»*. Трансцендентальная эстетика есть важнейшая и, быть может, единственная колонна, на которой прочно держится кантовская философия; это — главная батарея против несметных проявлений философского догматизма, снова и снова врывающегося в очищенную атмосферу критицизма. Вот почему, прини-

* С обоснованием символизма автор статьи в настоящее время не согласен; статья писалась пять лет тому назад, когда автор видел в Шопенгауэре путь к символизму; тем не менее автор считает возможным поместить статью в предлагаемом сборнике как образец условного, психологически любопытного пути обоснования.

мая эту часть «Критики чистого разума», мы ставим себя в неразрывную связь с кантианством. Вот почему, сколько бы ни нападали на трансцендентальную аналитику, мы — символисты — считаем себя через Шопенгауэра и Ницше законными детьми великого кенигсбергского философа.

*

В русском языке для расчленения познавательной способности употребляются понятия: рассудок, ум, разум, мудрость. Эти понятия характеризуют различные стороны нашего познания. Остановимся прежде всего на двух первых.

Рассудок есть познавательная способность; единственная функция его — вывод. Наибольшей силы и утонченности рассудок достигает там, где устанавливается связь конкретного явления с основным принципом (например, когда подводим движение неправильного тела к трем принципам Ньютона). Рассудок ручается только за правильность выведенного, а не за действительность его. Это — способность формальная. Разрозненные выводы напоминают грудку кирпичей, не сложенных в здание.

Способность, соединяющая выводы в одно целое, есть *ум*. Выбор материала для построения единого целого предполагает контроль над материалом, а этот последний зависит от личного почина. Влиянием личности окрашивается то или иное умствование. Положение ума соединяет множество рассудочных положений, располагая их в систему, контролирующую способностью ума. Умственной деятельности мы обязаны всевозможными научными и философскими теориями. Эти теории объединены в том отношении, что они носят характер догматизма.

Ложные умозаключения неправильны по форме. Но существуют умозаключения, имеющие трансцендентальные основания неправильности. Борьба с такими умозаключениями не в силах догматизм. Теория познания — только она способна обнаружить призрачность подобных умозаключений. Злоупотребление отвлеченными понятиями *a priori* — неизбежно в философском догматизме, если не обращать внимания на способ возникновения и употребления их. Это неизбежно подчиняет догматизм критической философии.

Отношения точной науки к теории познания неравноправны. В позитивизме, как системе наук, и в ограничении компетенции науки между движением и сознанием, открывается характер научного миропонимания как миропонимания догматического. Приведением в систему данных науки не исчерпываются вопросы бытия. Наука оказывается фундаментом, извне утверждающим или отрицающим то или иное философское построение, изнутри независимое. Те или иные ценности в науке являются следствием правильного приложения к предмету опыта научных методов. Критическая философия рассматривает трансцендентальные основания этих методов. Критика основоположений науки ставит науку в отношения, подчиненные к теории познания. Синтез между наукой и философией не существует, а формален. Это есть временно наводимый мост между данными внешнего и внутреннего опыта для уяснения границ. Основная положительная сторона всякого синтеза и *заключается в уяснении границ*. Соединение науки и философии в нечто однородно смешанное — только словесно. От такого синтеза получается «ни то ни се». Наука теряет строгую опреде-

ленность. Мысль стесняется научными рамками. Все подсекается в корне. Уяснение границ между наукой и теорией познания важно еще в том отношении, что здесь проводится параллель между выражением данных внешнего опыта в формах внутреннего, и обратно. Отчетливее уясняется тогда научный догматизм. Мы переживаем подобную эпоху.

Материализм неизбежно переходит в динамизм; атом — в центр пересечения сил. Последующее развитие физики вырабатывает наиболее общее выражение для мировой субстанции. Это выражение — энергия или работа. Энергия расстояния (произведение силы на пройденный путь) уничтожает время и пространство; она объединяет эти понятия включением в свою формулу. Современные энергетика пытаются даже формы познания вывести из энергетических принципов. Оствальд характеризует закон причинности как эквивалентное превращение одной или нескольких форм энергии, без которого ничто не может совершиться. С другой стороны, Шопенгауэр определяет сущность материи как взаимное ограничение времени и пространства, рождающее причинность; причинность же есть только форма познания, в которой воспринимается воля, выступающая в видимость. Здесь безусловная связь между конечными выводами физики (энергией) и основным принципом шопенгауэровской метафизики (волей). Вот пример ярко выступающего параллелизма между данными науки и метафизики. Однако соединение этих данных в одно целое (энергия есть воля) невозможно. Причинность, которая является промежуточным звеном между волей и энергией, есть только форма познания; и потому-то она — непреодолимая граница между принципом и миром видимости. В определении причинности, как энергии, Оствальд совершает логический скачок от предмета (энергии) к формальному условию его восприятия (причинности). Такая логическая ошибка неизбежна при попытках науки перейти черту, отделяющую ее от теории познания, вместо того чтобы предоставить последней критику научных основоположений.

Умственный догматизм, в связи с возможностью ошибок при выводе или при недостаточном основании доказательств, выдвигает влияние личности на характер умственной деятельности. Указанием на постепенное приближение к истине, путем взаимного ограничения ошибок, не достигается ничего. Такое указание основано на софизме, предполагающем ход мышления по закону диалектического развития доказанным. Да и помимо шаткости доказательств интенсивность выводов влияет на место синтеза двух противопоставленных друг другу заключений, так что это место может оказаться на стороне наиболее обоснованной ошибки. При повторении подобного случая несколько раз кряду мы имели бы последовательное удаление от истины, даже при законе диалектического развития. Кроме того, умственному синтезу можно противопоставить синтез чувственности, влияние которой на рассудок создает, по Канту, ряд заблуждений. Следует уничтожить источник заблуждений — раскол между рассудком и чувством. Ум, высшим выражением которого является догматизм, не способен ни отрешиться от чувственности, ни преодолеть, ни соединиться с ней. Все это — задача следующих ступеней познания, характеризующихся критicismом и символизмом.

Кант сознался в абсолютной невозможности познания мира в его сущности. Кантианство впервые провело беспощадную грань между обманчивой видимостью и непостижимой сущностью (вещью в себе и для себя). Пространство является, по Канту, формой, систематизирующей представления о внешних переживаниях, а время — формой, систематизирующей представление о нас самих. Внутреннее чувство, являясь перед нами как представление во времени, не говорит нам о нас самих ничего существенного. Если внутренним чувством мы не способны, по Канту, проникать в сущность вещей, то тем менее на это способно мышление. Рассудок, образующий категории, посредством которых мыслится предмет, может казаться переступающим границы чувственности: ноумен есть предмет сверхчувственного восприятия. Ноумен, по Канту, должно понимать только в отрицательном смысле, как нечто, ограничивающее чувственность и непостижимое посредством категорий, т. е. как нечто, абсолютно неизвестное. Но тут отрицающее мышление Канта уподобляется человеку, попавшему в болото, который, едва успев вытащить правую ногу, завязает левой. Одни лишь бароны Мюнхгаузены философии способны вытащить себя за косичку из этих болот. Между призрачными феноменами и не сущими ноуменами, — этой Сциллой и Харибдой кантовской философии, — расплющивается всякая действительность. Если вещь в себе — вне времени, пространства, причинности, то вполне законен вопрос, который поднимает Лопатин в «Положительных задачах философии»: «Как может копия, производимая действием своего оригинала, изображать абсолютное его отрицание во всех отношениях? Кант ни разу не поставил вопроса в его настоящей серьезности».

В познании, по Канту, мыслится отношение между чистым понятием рассудка (категорией) и наглядным представлением в силу того, что рассудок «не может принять внутрь себя наглядного чувственного представления». По Канту, отношение это есть отношение подчинения, и синтез, выражающий познание, является *«единством, независимым от чувственности»*. Относительность не преодолевается подобным синтезом, а только сглаживается. С таким механическим синтезом никакого сходства не носит тот синтез, который обнаруживает *свойства* иных порядков сравнительно со свойствами синтезируемых понятий (как, например: яд хлор, соединенный с ядом натрия, образует хлористый натрий, поваренную соль, безвредность которой не может быть мыслима в синтезируемых понятиях о хлоре и натрии). Отсюда внутреннее чувство, определяемое отношением к нему рассудка, должно казаться не предметом, но явлением. Если познание есть отношение, приходится неизбежно не только становиться на точку зрения кантовского рассудка, но противопоставлять рассудку волю, подстилающую внутреннее чувство, чтобы противопоставляемые члены отношения носили характер равноправности. «Все, что в нашем познании относится к наглядному представлению, за исключением чувства удовольствия и неудовольствия воли, конечно, не может быть названо познаниями», — говорит Кант. Это «конечно» никак не оправдывается строго философским мышлением. При взаимо-

действию, существующем между рассудком и деятельностями воли — чувствами, — познание, *как отношение*, может включать и волю.

С другой стороны, если пространство — форма внешнего чувства, а время — внутреннего, то при такой систематике априорных форм имеет место новый вопрос: каково формальное начало, объединяющее и пространство, и время? Такой вопрос неизбежен. Забвение его с нашей стороны только показатель, до какой степени основание подобного вопроса предшествует всякому опыту. Эта норма, объединяющая, по Шопенгауэру, все классы представлений, является нам как распадение на субъект и объект. Кант не заметил его, а между тем та философия, которая имеет дело со способом познания предметов а priori, не может не поставить эту форму, объединяющую формы закона основания, — краеугольным камнем философии. Помимо своей логической неизбежности, это начало не только объединяет, но и соединяет рассудок и чувственность как нечто, одинаково подчиненное закону основания, так что противоречие, существующее между рассудком и чувственностью у Канта, падает само собой. Время и пространство объединены формой, которой Шопенгауэр дает наименование закона основания бытия и которая *«есть во времени последовательность его моментов, а в пространстве — положение его взаимоопределяющихся частей»*. Закон основания, объединяющий различные классы представлений, в свою очередь подчинен наиболее общей форме познания — существованию субъекта для объекта. Познание, по Шопенгауэру, *предшествует закону основания*, а по Канту — *подчинено всецело*. Вот почему под словом *«Verstand»* (рассудок) разумеется некая более обширная способность, нежели способность образовывать понятия; эта способность объединяет кантовскую чувственность с рассудком.

Из кантовского критицизма, отрицающего существенность познания, выход или в позитивизм, полагающий своей задачей систематическое исследование относительности явлений, или к Гегелю, отождествившему действительность с понятием, или шаг к Шопенгауэру, стоящему на рубеже между критицизмом и символизмом¹. Но обращение к догматизму после того, как именно невозможность им удовлетвориться привела к теории познания, не может считаться движением вперед.

*

«В бесконечном пространстве, — говорит Шопенгауэр, — бесконечное количество самосветящихся шаров; вокруг каждого из них кружится дюжина меньших, раскаленных внутри, но покрытых оболочкой; на внешней стороне этой оболочки слой плесени, которая производит живых познающих существ; вот эмпирическая истина, реальность, мир»... «Но философия нового времени, благодаря трудам Берклея и Канта, додумалась до того, что весь этот мир прежде всего только мозговой феномен»... «Дело собственно не в нашем недостаточном знакомстве с предметом, но в самой сущности познания»... «Путем объективного познания нельзя выйти за пределы представления, т. е. явления. Таким образом, мы всегда будем стоять перед внешнею стороною предметов»... «Но в противовес этой истине выдвигается

другая — именно та, что мы не только познающие субъекты, но вместе с тем и сами принадлежим к познаваемым существам, — что мы и сами вещь в себе... Для нас открыта дорога изнутри — как какой-то подземный ход, как какое-то таинственное сообщение, которое — почти путем измены — сразу вводит нас в крепость — ту крепость, захватить которую путем внешнего нападения было невозможно»... «В силу этого мы должны стараться понять природу из себя самих, а не себя самих из природы... Наша воля — единственно нам непосредственно известное, а не что-либо данное нам только в представлении»... «Учение Канта о непознаваемости вещи в себе видоизменяется таким образом, что она непознаваема безусловно и до конца, но что в самом непосредственном ее обнаружении — она открывается, как воля»... «Во всех явлениях внутреннее существо, открывающееся нам, — одно и то же... То, что создает маскарад без конца и начала — одно и то же существо, которое прячется за всеми масками, загроможденное»...

Постепенное, связанное рядом ступеней выступление в видимость одной из главнейших черт внутренней сущности Шопенгауэр называет объективацией воли. Она выливается в определенных, вечных ступенях — идеях. Идея — познанное бытие объекта для субъекта. Эта форма познания предшествует закону основания. Здесь сущность ограничена представлением, но еще не законом основания. Такое познание подстилает всякое разумное познание. Оно служит фоном, на котором возможна деятельность разума. Возможность путем интуиции сбрасывать посредствующие формы познания есть отличительная способность гениального познания. Гениальное познание есть познание идей — ступеней сущности, возникшей перед нами в представлении. Дальнейшее ограничение идеи временем, пространством, причинностью дробит ее на преходящие индивидуумы. Здесь, по выражению Шопенгауэра, уясняется общность Платоновой идеи и вещи в себе и для себя, разнящихся только по определению, а не по существу. *Переход от так называемого разумного познания к безумному заключается не в противоречии или устранении форм познания, а лишь в расширении их*; такое расширение необходимо предполагает сознание границ различных ступеней познания, взаимную иерархию их. Безумие в тесном, клиническом смысле отличается от безумия в общем смысле неумением справиться с оценкой явлений на нескольких языках души.

Познание идей открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл. Это познание соединяет рассудок и чувство в нечто отличное от того и от другого, их покрывающее. Вот почему в познании идей мы имеем дело с познанием интуитивным. Происходящее от греческого слова συνβάλλω (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания. Подчеркнуть в образе идею значит претворить этот образ в символ и с этой точки зрения весь мир — «лес, полный символов», по выражению Бодлера. Истинный символизм начинается только за вратами критицизма. Символизм, рожденный критицизмом, в противоположность последнему, становится жизненным методом, одинаково отличаясь и от догматического эмпиризма, и от отвлеченного критицизма преодолением того и другого. В этом и заключается переживаемый перевал в сознании.

Философские системы возможны на стадии догматизма и критицизма, где ум и разум выступают на первый план среди лестницы наших познавательных способностей. Способность нашего познания изнутри как бы творчески освещать жизнь есть *мудрость*, и символизм — область ее применения. Рассудочное положение доказательно; мудрое — непосредственно убедительно. В нем потенциально включено множество рассудочных положений; эти положения, соединяясь друг с другом, образуют положения ума; эти в свою очередь соединяются в положения разума, которые, сливаясь с чувством, становятся символами, т. е. окнами в Вечность. Вот где кроется причина могущества простых, но бездонных евангельских слов. Изречения мудрости вследствие извращения культуры или пересадки ее на неподготовленную почву требуют комментариев, что является уже разложением мудрости. Наступает время, когда изречения мудрости поступают на суд рассудка, и рассудок *всегда* отвертывается от них, потому что в нем нет данных для уразумения мудрости: ведь она рождается из преодоления всех ступеней мысли и чувства. Здесь мысли и чувства всеобщие. Для всеобщности необходима свобода. Холоство мысли ее убивает. Нужно быть многострунным, чтобы заиграть на гусях Вечности. Только в свободе — многострунность.

Горные путешественники, поднявшись по одной только тропинке на вершину, могут созерцать с вышины все пути восхождения. Мало того: они могут, опускаясь в низины, выбирать любой путь. Эта свобода выбора — завоевание культуры. Она принадлежит нам, пришедшим к символизму — этому кряжу сознания — сквозь туманные дебри мысли. Мы, «декаденты», уверены, что являемся конечным звеном непрерывного ряда переживаний, — той центральной станцией, откуда начинаются иные пути. Мы на перекрестке дорог. Для окончательного суждения об этих дорогах следует самому побывать на них. Нельзя обвинять, стоя на перевале между двумя долинами, что жители одной долины не видят происходящего в другой. Но и обратно: бессмысленно обвинять стоящих на перевале в силу их положения.

Нам нет дела, если другие не подошли к поворотному пункту европейской культуры, не подготовлены к нашим вопросам. Во имя других, во имя себя мы должны идти вперед, независимо от того, пойдут ли за нами. Если язык наш несовершенен, это несовершенство не может застилать от нас ослепительную нежность рассвета. Мы идем к нему со сложенными руками. И когда вокруг нас раздается восклицание «*декаденты*», точно из другого мира оно к нам доходит. Нам забрезжившее сияние, пронизывая серую тучу жизненной пыли, нашедшей на спящих, окрашивает эту пыль зловещим заревом пожара, и мы в их глазах являемся поджигателями. Но это — оптический обман. Мы — «*декаденты*», потому что отделились от мертвой цивилизации. «*И потому выйдите из среды их и отделитесь*», — говорит Господь. Что бы ни было, мы идем к нашей радости, к нашему счастью, к нашей любви, твердо веря, что любовь «*зла не мыслит*» и «*все покрывает*».

О ГРАНИЦАХ ПСИХОЛОГИИ

1. Субстанция в психологии

В настоящее время понятия причины и субстанции¹ отнесены к познавательным категориям. Такое отнесение стоит в связи с перевалом сознания к детерминизму и критицизму.

Субстанциальное понимание причины сменилось механическим в психологии.

Такой переход совершался постепенно.

У Гербарта² мы видим разложение взгляда на душу, как на единую субстанцию под влиянием оценки механических факторов. Психический процесс у него — соотношение многих субстанций.

Выяснилась роль *закона отношений* в психологии. Актуальность данного состояния сознания обусловлена отношением его к предыдущему. Рост сознания выводит Геффдинг³ из контраста в ощущениях.

Субстанциональность причинности поняли как причинность всякой субстанции. Таким подведением души под форму психология изгнала из своей сферы спиритуализм и мистицизм. Кант показал невозможность рациональной психологии. Психологии досталась сфера опыта. Тогда и установилась тождественность в понимании причины естествознанием и психологией.

Риль⁴ определил причинность как вид энергетического процесса. Такое понимание причинности разделялось и другими учеными (Майер, Гельмгольц⁵, Максвелл, Оствальд⁶ и др.).

Но, по Вундту⁷, ближайшие определения причины не переносимы на психический процесс. Энергетика не покрывает психологию, а только иллюстрирует ее понятными механическими моделями. В этом согласны и Вундт, и Геффдинг. К ним отчасти присоединяется сам Риль, когда говорит, что химический процесс в мозге и психическая деятельность идут рядом, не превращаясь друг в друга.

Единство психической деятельности, осознаваемое как «я», эмпирическая психология превращает в бесконечно разложимое разнообразие. Анализ самосознания устанавливает вместо единой субстанции сложное взаимодействие сил. Понятие о нашем «я» как о чем-то действительно разбивается. Оно оказывается мнимым. Само выражение «*психический*», по Авенариусу, условно.

Так вырастает значение физиологической психологии.

2. Бессознательное

Наиболее общее определение физиологии сводится к указанию на нее как на науку, исследующую проявления жизни, лежащие за порогом сознания. Тут нас встречает сфера бессознательной деятельности нашего «я». Сознание, с ее точки зрения, есть, по Геффдингу, вывод естественных отклонений организма.

Но, оперируя с понятием о бессознательном, мы встречаемся с новой сложностью. Вырастает необходимость очертить понятие о бессознательном. В психологии мы встречаемся с разнообразными определениями понятия о бессознательном.

Бессознательное, по Лейбницу⁸, равнозначно затемненному сознанию.

По Фихте, понятие о бессознательном соответствует первичная самодеятельность духа⁹.

Гегель приравнивает понятие о бессознательном к погружению идеи в бытие вне себя.

Бессознательное Шопенгауэра есть воля¹⁰.

Гартман¹¹, наоборот, в представлении об абсолютно бессознательном мыслит и волю, и представление. Самая воля, по его мнению, только проявление бессознательного.

Фехнер видит в бессознательном механизацию сознательной функции души¹².

Гартман указывает на то, что был момент, когда бессознательную деятельность организма вполне отождествляли с физиологическими отправлениями.

Бенеке давал спиритуалистическое толкование понятию о бессознательном.

Фортлаге¹³ стоял на границе между спиритуалистическим и физиологическим пониманием.

Фехнер указывает на то, что раздражения, лежащие ниже порога сознания, хотя и не имеют соотносительных ощущений, но могут определяться условно и отрицательно.

Гартман отказывается допустить такие ощущения. По его мнению, возможны лишь ступени сознательности.

Понятие о бессознательном в таком освещении есть понятие предельное. Оно говорит нам о том, что элементы сознания, слагающие нам картину действительности, здесь пересекаются. Следовательно и сама она исчезает.

Бессознательное есть чистое ничто. К этому предельному отрицательному понятию мы неизбежно подходим в физиологической психологии. Все психофизиологические формулы, рисующие нам картину бессознательной деятельности жизни, суть условные знаки, не имеющие никакого положительного смысла за пределами известного цикла методов. С другой стороны, чистый субъект познания в свете современных гносеологических взглядов оказывается предельным отрицательным понятием. Содержание сознания оказывается в таком понимании между Сциллой бессознательного и Харибдой чистого сознания. Про сознание, определяемое одними знаками минус, как и про бессознательное, можно сказать, что они равны нулю в психологии или составляют какие-то постулируемые единства. Но области постулатов лежат за пределами *психологии*. В одном направлении такой областью будет механика. В противоположном направлении — теория познания. Между этими областями суждено развиваться эмпирической психологии, под угрозой раствориться то в механике, то в теории познания.

Выясняется одно: оперируя в психологии с понятиями о сознательном и бессознательном, мы оперируем лишь с понятиями соотносительными; является сомнение в правильном употреблении этих понятий.

3. Методы психологии

Сознательное и бессознательное суть лишь проекции некоторого неразложимого единства. Безраздельная целостность должна характеризовать такое единство. Она должна подстилать все наши единичные переживания. Она же — условие, сплавливающее переживания отдельных лиц в коллективное переживание.

Безраздельная целостность переживания возвращает нас к вопросу о субстанции. Безраздельная целостность переживания есть субстанция нашего «я». Легко видеть, что субстанция в таком освещении уже не есть для нас неизменная основа явлений, но она и не материя; еще менее ее возможно отождествлять с причинностью. Она есть *живая связь* протекающих в нас психических процессов. Но чтобы она не осталась в области статических определений, мы склонны видеть в безраздельной цельности нашего «я» творческое начало психики. Различные формы душевной деятельности (ум, чувство, воля) как бы вытекают из *живой связи* их в переживаемом единстве сознания.

По мнению американского психолога Джемса¹⁴, не выдерживает критики теория, предполагающая, что сознание складывается из бессознательных элементов. Никогда не удастся показать, по его мнению, переход к такой сумме от слагаемых, элементы которых не даны в этой сумме. Приблизительно подобного же взгляда держится и Альфред Фулье¹⁵. Знаменитый девиз Дьюбуа-Реймона¹⁶ в сущности о том же.

Так же на дело смотрит Генрих Риккерт в своем капитальном исследовании о границах естественно-научного образования понятий.

Мюнстерберг¹⁷ прямо заявляет, что психический феномен есть то, чем он кажется нашему сознанию.

На этом основании прав Дильтей, ограничивая область естественно-научной психологии.

Между предметами исследования природы и истории Зигварт¹⁸ видит коренную разницу. Область природы — часть естествознания. Область истории, по Риккерт, есть действительность в ее конкретных формах. Такова наша психическая жизнь.

Но раз психическая жизнь есть то, чем она является нашему сознанию, то индивидуальные понятия, отвлекаемые от переживаемых состояний сознания, распространяемы на всю психологию. Вся метафизика в таком освещении вытекает из психологии, но сама психология попадает уже в область мистического реализма. Она оказывается не наукой.

На связи метафизики с психологией настаивают Целлер, Вундт и др.

Липпе¹⁹ решительно указывает на то, что всякая философия может быть только психологией.

Крайний вывод из этого положения — необходим соллипсизм. Это высказывает Шуппе²⁰.

Таковы два ряда методов, имеющих самостоятельное значение в психологии: метод отнесения психических факторов к физиологическим константам и метод индивидуализации этих факторов, независимо от коррелятивных им констант.

4. Параллелизм

Кюльпе²¹ считает нужным указать на отсталость взгляда о разделности и самостоятельности душевных способностей. «Представления, — говорит он, — не в меньшей степени, чем чувствования и волевые акты, сплавляются в нашем сознании в нераздельные, цельные процессы»²².

Переживание наше не определяется ни совокупностью душевных деятельностей, входящих в него порознь, ни одной из них, принятой за основную, хотя бы мы имели основание предполагать определяющее значение его для остальных элементов.

В том и другом случае мы не получили бы безраздельной цельности переживания. В том и другом случае психическая деятельность должна характеризоваться некоторым неразложимым элементом.

Таким элементом является индивидуальность.

Индивидуализм психической жизни вытекает уже из возражений, которые делает теория апперцепции ассоциативной психологии.

Но, по мнению Джемса, ассоциативная психология в процессах сознательной деятельности пренебрегала *вниманием*. Этот последний элемент нарушает выдержанность ассоциативной психологии.

Индивидуализм психики, по Геффдингу, имеет свое физическое выражение «в сумме энергии, которой располагает организм в состоянии зародыша и во время развития, а также в органической форме, в которой обнаруживается эта энергия». Такова эмпирическая формула взаимодействия души и тела.

Вместе с Вундтом мы должны признать, что эта сумма физического обнаружения индивидуальности *менее* психического результата этих обнаружений, открывающегося нам в представлении о нем как о нашем «я».

Допуская метод количественного определения психофизических элементов нашего «я», мы должны помнить, что наводим временный мост между двумя несоизмеримыми рядами. По Вундту, такое допущение только «*эмпирическая вспомогательная гипотеза, которая оказывается несостоятельной при познавательном-теоретическом исследовании*».

Понятие о душе носит субъективный характер. Психология не должна рассматривать это понятие как эмпирически данное. Иначе начинается путаница, порождающая конфликт между идеями свободы и необходимости в области духовных процессов жизни.

Геффдинг вместе с другими рассматривает четыре возможных способа взаимодействия между сознанием и мозгом.

- 1) Сознание и мозг действуют друг на друга как субстанции (Спиноза).
- 2) Сознание — функция мозга (теория ассоциации, Юм, Милль и др.).
- 3) Мозг — функция сознания (Беркли, Шопенгауэр).
- 4) Сознание и мозг — различные проявления той же сущности (психофизический параллелизм, Вундт, Геффдинг, в некотором отношении Лейбниц).

«Дух и материя, — говорит Геффдинг, — являются нам, как несводимая к единству двоица»²³.

Американский психолог Лэдд²⁴, признавая права физиологической психологии как метода, оговаривает эти права необходимостью метафизического рассмотрения природы и души.

К этому взгляду присоединяется Джемс, а у нас Челпанов.

Таким образом, в результате эволюции психологических взглядов мы получили двойственное выражение переживаемого *единства*, являющегося нам то во внешних, то во внутренних терминах.

Причинная связь явлений в психологии или получает индивидуальную мотивацию, или же объясняется их функциональной зависимостью.

Вундт то формально объединяет эти ряды, то эмпирически смешивает их²⁵. Параллелистическую доктрину разделил бы Лейбниц, но во всяком случае трудно конкретно связать «предустановленную гармонию» с параллелизмом. Ясно одно, что *монада* его касалась обоих рядов параллелизма.

Несравненно интереснее попытки построить эволюционную монадологию, какие мы встречаем у некоторых новейших мыслителей, преимущественно у французов*. Оствальд недаром считает психофизический параллелизм, лежащим в основе этих концепций.

Психофизический параллелизм непроизвольно переходит в монизм. Иллюстрируем при помощи формулы сущность этого перехода.

Если a — внутреннее истолкование известного факта, b — внешнее, то формула постулируемого единства есть $(a, b)_x$, где указатель X есть иррациональное условие соизмеримости двух рационально несоизмеримых рядов. Это условие постоянно для a_1, a_2, a_3 , как и для b_1, b_2, b_3 . Формула $(a, b)_x$ эквивалентна формуле $X(a, b)$, где X постоянное условие всякой соизмеримости, a и b — величины соизмеряемые и переменные

$$(a, b)_x \stackrel{\sim}{=} X_{(a, b)}.$$

5. Ходячие нападки на параллелизм

Параллелистическая доктрина в психологии есть наиболее трезвая доктрина.

Почти все возражения против нее направлены, скорей, против узкого понимания ее.

* У нас математик Н. В. Бугаев в сжатых тезисах, напоминающих Лейбница, дал очерк интересно и глубоко задуманной монадологической концепции.

Совершенно справедливо указывают возражатели, что из параллельности духовных процессов процессам физическим вытекает параллельность любого звена физического ряда соответствующему ему звену ряда психического. Но когда из невозможности провести наглядно параллелизм заключают о ложности параллелистической доктрины, в таком заключении кроется фальшь. Ведь прежде, нежели устанавливать связь между данным явлением физического ряда и его психическим коррелятом, следует уяснить себе, какие процессы мы объединяем собственно как процессы психические и какова точная граница, окружающая эти процессы.

Но этот вопрос есть вопрос о внутреннем ряде параллелизма. Не решив этого вопроса в том или ином определенном смысле, мы не имеем возможности упрекать параллелистов в неумении привести для каждого данного звена параллели ему соответствующего звена в другой параллели.

Понятие о непрерывности звеньев физического ряда само требует некоторых предпосылок, понятие о которых не может образоваться в пределах естественно-научного образования понятий. Внутренний ряд есть и постулат внешнего ряда, и его необходимая предпосылка. Мысль о самостоятельной связи духовных процессов независимо от их физического выражения есть только вывод из постулируемого единства процессов душевной жизни. А мысль о параллельности рядов есть вывод этого вывода.

Объективное отношение к рассматриваемой доктрине не требует наличности всех соответствий между параллелями для защиты этой доктрины.

Если же нам возразят, что в данной нам действительности акты сознания всецело связаны с физиологическими процессами мозговой деятельности и потому параллелистическая доктрина должна нарисовать ряд пар психофизических взаимодействий между сознанием и мозгом, то мы легко можем подвергнуть сомнению такое назначение доктрины. Ведь установление связи между сознанием и мозгом не отличается от установления связи между отдельными актами мозговой деятельности. Найденная связь физических процессов становится в таком случае моделью, которую мы представляем вместо ненайденного соотношения между сознанием и мозгом. Условной моделью перекидываем мы мост от непрерывно связанных звеньев физического ряда к некоторым (прерывным) членам психического ряда, относительно которых можно только сказать, с точки зрения научной психологии, что они *как-то* связаны между собой. Существование связей есть следствие предполагаемой необходимости существования внутреннего ряда, но характер связей неизвестен.

А если характер связей неизвестен, отыскание параллелизма между рядами вышеупомянутым способом есть фикция. Внутренний ряд подменяем мы тут условными моделями. Элементы для построения моделей берутся из внешнего ряда. Внутренний ряд понимается нами как внешний или внешний как внутренний. Параллелизм превращается в единство рядов. Естественные физические процессы, понятия в точном смысле, соответствуют самим себе, но только понятным в смысле переносном. И обратно.

Вот в каком извращенном виде некоторые толкуют параллелистическую доктрину, чтобы удобнее обрушиться на нее. Но они тут не имеют дела с

параллелизмом. Опровержение ходячих представлений в параллелизме сохраняет нам доктрину нетронутой.

Наука принимает параллелизм лишь в самом общем смысле, как руководящую нить исследований, но не как теорию, определившуюся в деталях.

Сторонники спиритуалистической психологии, желая превратить параллельность рядов в их одностороннюю зависимость или по крайней мере в преобладание одного ряда над другим, опрокинув доктрину в неправильном ее истолковании, возвращаются к метафизическим парениям разума, которые они выдают за свои психологические изыскания. Но стоит точной науке их опрокинуть, как они же, потеряв все свое достоинство, хватаются за параллелизм как за последнее убежище.

Защитники независимости души, воюющие с естественнонаучным детерминизмом, в свете параллелистической доктрины, являются Дон Кихотами, сражающимися с ветряными мельницами. Освободив душу — Дульцинею — от физических воздействий, они все же остаются в постоянной опасности быть проглоченными всегда встающей для них Химерой гносеологических исследований, пока не уяснят отчетливо, что собственно должны мы разуметь под *психизмом*. Умаление важности гносеологических проблем из страха перед этими проблемами неминуемо ставит кавалеров Дульцинеи в странное положение, ибо гносеология тогда моментально превращает Прекрасную Даму, только что освобожденную от грубых поползновений естествознания, в краснощекую скотницу объединением естествознания и психологии в понятие об имманентном бытии. Вместо того чтобы бороться с гносеологией, выковыливающей для них оружие борьбы, и подвергаться порезам от неумения обращаться с этим оружием, мы посоветуем примириться рыцарям Печального Образа с необходимостью видеть Дульцинею на скотном дворе, потому что в противном случае они все-таки останутся там, но в дурном обществе.

В столь критическом положении параллелистическая доктрина поможет размежеваться между душой и овцами, отведя Дульцинее особое помещение на скотном дворе. Это особое помещение есть постулируемый внутренний ряд параллелизма.

Проблема для спиритуалистов одна: или параллелизм и душа, или скотный двор и овцы.

Бедные психологи-спиритуалисты!

6. Описательная психология

В переживаемых процессах мышления, чувствования или волеия наше «я» является нам как связь этих процессов. Процессы же эти являются нам как модели механических взаимодействий. Или же наоборот: эти взаимодействия — модели психических деятельностей.

Там, где граница устанавливается физическим соответствием психофизической параллели, там внутренний ряд определим лишь предельно и отрицательно. Внутренний ряд здесь — граница методов, с которыми нам придется иметь дело.

Можно рассматривать наше «я» в непосредственно нам данных переживаемых душевных процессах при помощи описания переживаемых процессов.

Тогда возникает вопрос, какие методы должны лежать в основе описательной психологии.

Физическое выражение душевной деятельности в таком случае является уяснением взаимодействия процессов, протекающих как непрерывность.

Психическое выражение этой деятельности изображает самые процессы, т. е. описывает их.

Но описать душевное движение я могу или при помощи средств художественной изобразительности, или при помощи понятий, приводя многообразие элементов психической деятельности к некоторым общим элементам, дающим представление о форме процессов.

Описание, понятое в таком смысле, нуждается в известном порядке, планомерно располагающем описываемые элементы.

Душевная деятельность, описанная в известном порядке, нуждается в классификации. Но дать известную классификацию понятий, отвлеченных от психологического материала сознания, т. е. содержания, возможно лишь при помощи общей логики. Общая логика нуждается в подведении ее понятий под категории.

Так психология попадает в зависимость от теории познания, выводящей необходимость образования категорий, под которыми мыслится понятие.

Внутренний ряд параллелизма оказывается здесь тождественным или с данными художественного синтеза, или начинает зависеть от данных теории познания.

Зависимость описательной психологии от данных теории познания есть в сущности частный случай более общей зависимости.

Эмпирическая психология вообще ограничена сферой гносеологического анализа, но гносеологический анализ не зависит от психологических данных.

«Описание, — говорит Риккерт, — есть дело естествознания. Нельзя устанавливать принципиального различия между описанием и объяснением... Объяснением может становиться уже всякое подведение под какое-нибудь понятие на первой или на второй стадии».

Научная выработка классификации описательных понятий есть дело эмпирической психологии. Сведение описательных процессов душевной деятельности к некоторым общим основным понятиям и выражается в идее о непрерывности процессов, обсужденных в понятиях. *«Мышление»*, по Рилу, *«есть обсуждение опыта»*.

Научно обсужденный опыт выражается в классификации естественных наук.

При таком единственно возможном способе понимать описательную психологию она всецело становится психофизиологией.

Но область психофизиологии есть область внешнего ряда параллелизма. Описательная психология, если мы хотим в представлении о ней сохранить научный смысл, есть область внешнего ряда.

Внутренний ряд — граница описательной психологии.

Вопрос о психофизических соответствиях остается открытым.

Проводя данное соответствие в одном направлении, мы разлагаем взятый психический момент в психофизиологических терминах. Термины эти потом расширяются и обрабатываются физиологией, химией, динамикой и механикой.

Последовательно подводя под известное звено психофизического ряда новые и новые фундаменты, мы получаем, по Риккерт, в основе его лежащее физическое (Оствальд) или механическое (Герц) понятие.

Исходя из найденного понятия, мы описываем многообразие душевных процессов при помощи немногих первоначальных элементов познания. Эти элементы предопределяют все многообразие опыта.

Тут обнаруживается предел для дальнейшего проведения психологических понятий сквозь строй естественнонаучных понятий, его осмысливающих.

Предельные механические и динамические понятия оказываются в зависимости от данных гносеологического анализа.

Если же мы пойдем в другом направлении и механически понятия элементы душевной деятельности будем приводить в соприкосновение с более и более сложными комплексами психических факторов, все трудней и трудней тогда расположить эти комплексы относительно механически понятых элементов психизма.

Понятие о «я» как неразложимой связи процессов явится границей физического ряда и в то же время постулатом внутреннего ряда.

Для определения границ внутреннего ряда остается единственная область — область образования понятий о деятельности нашего «я», независимо от областей естественнонаучного образования понятий.

С этой точки зрения область всей действительности отождествляется с содержанием сознания. Естественно-научное понятие является, по Риккерт, методологической обработкой этого содержания, основы же построения методов обработки — произвольны. Тут мы вступаем в опасную область: смесь метафизики и произвольных фантазий повергает нас неизбежно в солипсизм.

Чтобы дать внутреннему ряду параллелизма законное место и спасти область его от произвола субъективных фантазий, приходится пока отождествлять его с областью объективных норм.

Но эта область есть область теории познания, не имеющая никакой прямой или явной связи с проблемами эмпирической психологии.

Внутренний ряд остается только постулатом эмпирической психологии. Раскрытие же этого постулата лежит далеко за пределами психологии.

7. Пределы психологии

Внутренний ряд неопределим психологией.

Ее границы совпадают с границами внешнего ряда. Эти границы суть, во-первых, предельные механические понятия и, во-вторых, познавательные формы.

Но если возможен переход от предельных механических понятий к познавательным формам, то область психологии, как и вообще естествознания, со всех сторон обведена теорией познания.

Переход от механических понятий к теоретико-познавательным возможен.

Еще Кант в начале своей «Критики» ставит задачей чистого разума вопрос о том, как возможны синтетические суждения a priori²⁶.

И затем вопрос этот формулируется так: как возможна чистая математика и как возможно чистое естествоведение?

Переход от основных понятий динамики и механики к понятиям гносеологическим стоит в связи с расширением каузальной проблемы. Первоначальное материалистическое понимание причинности двояко расширяется: во-первых, в понимание причинности логическое (закон основания есть общая форма разнообразным причинным связям), во-вторых, в понимание причинности как функциональной зависимости.

Во втором случае суждение о динамической зависимости явлений (причина количественно равна следствию) дает основание заключать о возможной обратимости причинных процессов.

Причина в таком случае становится и целью. Возникает принцип целепричинности, которым, по Вундту, мы пользуемся в механике. Здесь телеология и причинность совпадают. Машина есть и причина, и цель действия.

Телеологическое рассмотрение причинных процессов стоит в связи с рассмотрением этих процессов в единообразной форме.

Вопрос же о единообразной форме есть основной вопрос теории познания.

Там, где телеология очищается от всякой примеси эмпирических, метафизических и мистических элементов, она есть показатель гносеологического взгляда на характер рассматриваемых связей.

Телеологический взгляд на процессы причинные указывает на соприкосновение науки с областью теоретической философии.

И действительно.

Уравнивание причинности и телеологии в механике переходит в неравенство этих принципов, как скоро мы останавливаемся на необходимых предпосылках механики. С понятием об этих предпосылках связана мысль о целесообразном пользовании формами научного познания. Целесообразность есть общая норма связи познавательных форм.

Принцип целесообразности располагает познавательные формы в известном порядке. Порядок возможен только один: необходимое формальное условие его — быть в состоянии всецело очертить познавательные формы, т. е. представить эти формы как расчленение общей нормы познания.

Телеология, предопределяя причинность, наиболее коренная форма познания. Мысль же ощупывает ее только тогда, когда всецело отрывается от методологического многообразия предстоящих научных форм, как и от предстоящего многообразия действительности.

Телеология проводит резкую границу между областями научного и в частности психологического исследования и областью гносеологических изысканий.

Так совершается переход от психологии к теории познания, если мы пойдем в рассмотрении физического ряда параллелизма от более сложных комплексов причинных взаимодействий элементов нашего «я» к более простым.

Обратный взгляд на психологический ряд оканчивается горизонтом, заслоненным тучами механических понятий, сквозь которые блещит нам заря теории познания.

Если же мы пойдем в обратном направлении от механических элементов нашего «я» к нашему «я» как некоторой пребывающей цельности, причем на пути у нас будут лежать все более и более сложные комплексы элементов психических деятельностей, нас опять-таки встретит граница, непереступаемая для психологии.

Естественнонаучный метод, захватывая все более и более сложные комплексы ощущений и разлагая их на основные динамические и механические элементы, наконец, отнимет у нашего «я» все содержание его сознания. Это содержание отождествится тогда с миром объективной действительности.

Причинное рассмотрение душевных процессов отождествит их содержание с содержанием всяких действительностей как представляемых, так и переживаемых.

Форма же самих действительностей, являющихся содержанием нашего сознания, явится чистым субъектом познания, не данным нам ни в чувствах, ни в волнениях, а только в познавательных категориях.

Форма чистого субъекта познания, как предела физического ряда, в прогрессивном рассмотрении противопологается содержанию, которым является для нас имманентное бытие, т. е. объект.

Вопрос об отношении субъекта к объекту теперь совершенно отделяется от вопроса об отношении «я» к «не я». Это вопрос теории знания.

Старинный спор о *душе и бессмертии*, не решенный психологией, передается теперь иным дисциплинам, не имеющим ничего общего с психологией. Но предварительно он видоизменяет окончательно свою форму в строгой переработке теории познания.

Внешний ряд психофизического параллелизма, отождествленный с эмпирической психологией, теперь является нам ограниченной теорией познания с двух противоположных сторон. Прогрессивное и регрессивное рассмотрение его одинаково приводит к гносеологическим исследованиям. Идем ли мы от механических сил природы к нашему «я» как к результату их деятельности или обратно — от нашего «я» к механическим силам природы, мы приходим к одной необходимости. Все основные проблемы о цели жизни, о бессмертии нашего «я», о душе, столь соблазнительно возникающие в психологии, столь же решительно выносятся из ее области, чтобы предстать нам в иных сферах познания, более холодных и объективных.

8. Эпилог

Эмпирическая психология сперва разбивает наше первоначальное представление о душе как о чем-то, возвышающем нас над действительностью в мире несказанных чувств и образов. Падают идеалистические потоки. Темный хаос первичных чувств и бессознательности ревушим потоком заливают все. Одно время кажется, что это — хаос безбрежный и психологическая пучина навсегда закружит челн нашего сознания среди искони ему чуждых, стихийных волн. Тщетно пытаемся мы управлять рулем против разбушевавшейся стихии, она нас уносит. Но только что мы отдадимся этому течению, навсегда отказавшись встретить сушу, как вдали перед нами зажигается маяк, к которому мчится наш челн.

Этот маяк есть мысль о неразложимом единстве душевных процессов, под условием которого они возможны. Эта мысль освещает нам путь. Мы начинаем верить, что приближается цель нашего плавания. Мы приветствуем сушу.

Пучина, по которой мы мчимся, уже не пучина, а только покров над бездной духа. И вновь нам кажется, что стихии не несут нас, а мы сами управляем челном.

Миг — и рассеивается фантазмагория. Туманы поднимаются. Маяк, гостеприимно нас звавший к суше, оказывается далеким месяцем, плывущим в высях. И снова руль падает из наших рук, и снова на хрупком челне сознания несемся мы по необозримому океану бессознательных сил природы.

Тщетно тогда простираем мы руки к свету.

Этот свет, далекий и всемирный, есть свет всеобщего, бессодержательного сознания. Холод наполняет равнодушные пространства.

Вот он оковывает психологическую пучину блеском, и блеском, как металлическим обручем окованная, уже бессильно пучина бьется в горизонты. В зеркале вод, теперь успокоенных, отражается месяц вместе с небом, где он замерз. Глядя на отражения, нам кажется, что опять исчезла грозящая пучина и челн личного сознания, озаренный всеобщим сознанием, плавно проносится между двумя небесами. Эти небеса — верхнее и нижнее — познавательные нормы, сверху и снизу объемлющие свое содержание. Буря бессознательности, нас охватившая, оказывается... бурей в стакане воды. Так по крайней мере нам снится.

Психология, опрокинувшая все устои нашего представления о нас самих, оказалась Химерой, на миг смутившей наш сон. Челн сознания, едва не затопленный Хаосом, едва не зачерпнувший мутную волну безумия, теперь — только птица — лебедь, распластанный в небе.

Белый лебедь личного сознания, омытый эфиром вселенной, нежно млеет и тает в голубом — в голубом небе вселенского сознания.

Вольно и плавно мчит он нас к последней цели, теперь склоненной над нами таким ясным, таким холодным месяцем.

ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА

Предпосылки к теории символизма

§ 1

В чем смысл эстетики символизма? В чем ее идеологическое оправдание?

Символическое искусство последних десятилетий, взятое со стороны формы, ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства; в одном случае в новых течениях встречаемся мы с возвратом к забытым формам немецкого романтизма; в другом случае воскресает пред нами восток; в третьем случае перед нами видимое возникновение новых приемов; эти приемы при более внимательном рассмотрении оказываются лишь своеобразным сочетанием старых приемов или их большей детализацией.

Символическое искусство, взятое со стороны идейного содержания, не является для нас в большинстве случаев новым; так, например, своеобразная идеология метерлинковских драм, веяние в них неуловимого, является результатом изучения старых мистиков; вспомним влияние Рюисбрёка на Метерлинка; или — своеобразная прелесть гамсуновского пантеизма есть в сущности перенесение некоторых черт *таосизма* в реалистическое мирозерцание.

Там же, где начинается в современном искусстве проповедь новых форм человеческих отношений, мы соприкасаемся с религиозной идеологией, вряд ли новой, или, как у Ницше, нас встречают попытки практически применить древнюю мудрость к текущему историческому периоду; учение о новом человеке, о грядущей судьбе арийской культуры, призыв к созиданию личности и отказ от выверенных форм морали, — все это встречает уже нас в древних, как мир, философских и религиозных течениях Индии.

В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний — вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи; я не знаю, прав ли Ницше, окончательно осудивший александрийский период античной культуры; ведь этот период, перекрещивающий различные пути мысли и созерцаний, является для нас и донныне опорной базой, когда мы устремляемся в глубину времен; смешав александризм с сократизмом в одну болезнь, в одну дегенерацию, Ницше обрек собственный путь развития на суровый, ницшеанский суд; то, что создало Ницше таким, каким мы его любим, — не что иное, как александризм; не будь он в душе александрийцем, не сказал бы он таких вещей слов о Гераклите, мистериях, Вагнере; и, более того, он не создал бы «*Заратустры*». Созидая новое, он возвращал к старому.

То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Ин-

дия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма.

И потому-то литературная платформа символизма пытается лишь суммировать индивидуальные заявления художников о их творчестве.

И потому-то идеологией символизма должна быть широкая идеология; принципы символизма должны нарисовать нам прочную философскую систему; символизм как мирозерцание возможен.

Каковы же пролегомены к такому мирозерцанию? В чем его творческий смысл?

§ 2

Основую наших положительных сведений о действительности мы считаем точную науку. В процессе генетического развития точная наука развилась из неточных. Философия породила естествоведение; каббалистика и магия — математику; из астрологии выросла астрономия; химия возникла из алхимии. Если считать знанием только точное знание, то генезис этого знания явит нам картину его рождения из незнания; незнание породило знание.

Как произошло из незнания знание?

Оно произошло путем ограничения объекта знания; прежде таким объектом была вселенная; потом — вселенная, изучаемая с какой-либо определенной точки зрения; точка зрения породила науку; точка зрения развилась в метод.

Впоследствии с раздроблением науки каждая отдельная отрасль разрослась в самостоятельную науку; научный метод исследования превратился в многие методы; принципы отдельной науки впоследствии развились в самостоятельную область; они стали руководить развитием отдельной науки; так возникла методология; так возникли частные логики наук.

Еще недавно мы знали, что такое научное мировоззрение; научное мировоззрение являлось синтезом из многих положительных знаний; одно время казалось, что таким мировоззрением является материализм; но оказалось, что материи как таковой не существует; частная наука, физика, опрокинула научное мировоззрение своего времени; некоторое время научным мировоззрением считалась система наук; О. Конт предложил одну из таких систем; эта система сходила за научную. Но частные науки развивались независимо от научных систем и мировоззрений; и система распадалась за системой. Позднее пытались в центре научного мировоззрения поставить выводы какой-либо одной из частных наук (химии, физики, механики); но тогда-то и оказалось, что выводы любой науки не касаются вовсе мировоззрения.

Так, например, говорили о том, будто энергия или работа является сущностью всякого жизненного процесса; мы имеем до сих пор убежденных энер-

гетистов-философов; философия в их представлении — энергетика. Но такого рода попытки научно обосновать наше мировоззрение терпят фиаско; понятие об энергии — определено лишь в той области, где с этим понятием связано понятие о механической работе; в термодинамике не обойтись нам без определенного понятия об энергии; но это же понятие, вынесенное за пределы частной науки, становится понятием многосмысленным и совершенно неясным; термодинамика строит понятия об энергии при помощи ряда формул и механических эмблем, раздвигающих горизонты одной из наук, но вовсе не уясняющих нам проблемы нашего сознания; да и сам энергетический принцип определим только формулой $K + P = Const$, т. е. с увеличением «К» уменьшается «Р» в замкнутой системе сил. Если бы даже мы и признали за энергией роль *субстанции*, замкнутую систему сил отождествили бы со вселенной, то понятием «энергия»¹ только подменили бы мы понятие «субстанции», вовсе не уясняя его² представлением о вселенной как о замкнутой системе сил; не уяснили бы мы ни «вселенной», ни «силы». А принимая «субстанцию» за «энергию», мы, в сущности, наделяем динамический принцип всеми атрибутами схоластической философии, на смену которой будто бы явилось научное мировоззрение наших дней.

Научного мировоззрения в смысле мировоззрения, выведенного из системы точных наук, не может существовать в наши дни; развитие любой науки ведет к централизации ее в определенном методе; принципы метода образуют частную логику любой науки; язык этой логики таков, что он способен истолковывать все явления действительности на языке частной науки; но частных наук много; истолкований действительности столько же, сколько и методов. Научное мировоззрение в сущности есть мировоззрение, в котором мир истолкован специальным образом. Так философию как специальную науку превращали в разное время в историю философии, социологию, психологию и даже термодинамику; это происходило потому, что в разное время разные методы частных наук давали ответы на вопросы о смысле жизни. И, конечно, ответы были только ответами методическими; каждый ответ имел смысл, если рассматривать его в свете определенного метода. Но суммы ответов были противоречивы. Одни говорили: «Нет мысли без фосфора» и были по-своему правы, как были по-своему правы и говорившие противоположное: «Нет фосфора без мысли». Это были условные, эмблематические ответы, где самая жизнь подменялась либо эмблемой, либо «понятием о жизни», между тем самые ответы принимались жизненно; неудивительно, что все это вело от кризиса мировоззрения к кризису. Перед нами взлетали фантастические чертоги «научных мировоззрений» и рушились; из обломков материализма взлетел льдистый кряж «синтетической философии» Спенсера — и рассыпался.

Дело в том, что наука и мировоззрение несоизмеримы; мировоззрение не может отныне лежать ни в основе частной науки, ни в ее выводе; мировоззрение не может лежать также и в основе системы точных наук; мировоззрение такого рода ныне может быть построено только на сумме погрешностей. И вот почему.

Соединяя выводы научного знания, я вовсе не проверяю путей исследования, приводящих меня к этим выводам; каждая научная дисциплина ру-

ководится собственными путями; пользуясь, например, физиологическим методом в психологии, я не могу прийти к выводу о субстанциональности души вовсе не потому, что души и нет вовсе, а потому, что в принципах физиологического исследования самые термины душевных процессов подменяются терминами процессов физических; энергия в динамическом понимании мира так же является субстанцией, как и душа в понимании анимистическом; следовательно, вопрос переносится к вопросу о субстанции; следует проследить генетическое происхождение основных понятий той или иной частной науки; и далее, следует критически разобрать самую сущность генетического метода, как объединяющего известную группу наук. И только тогда энергетическое и анимистическое истолкование процессов душевной деятельности предстанет в более правильном свете.

Частные логики наук требуют общелогического обоснования. Но такого рода обоснование повергает нас в область теории знания. Теория же знания есть введение ко всякого рода мировоззрению.

Но слишком часто задачи теории знания понимались лишь в свете частной логики наук; психология, социология, естествознание ставили теорию знания в подчиненное отношение к своей собственной логике; логика одной из наук не раз в истории философии стремилась занять место логики самой науки; логика науки не может отождествляться с отдельными логиками.

Подчиняя логику науки одной из метод, мы неминуемо получаем односторонний взгляд на любой предмет знания; соединяя результаты многих методических путей и называя это соединение «*научным мировоззрением*», мы получаем глубококомысленный, правдоподобный «*винегрет*» понятий. В основу подлинного мировоззрения должна лечь классификация наук по методам, а не по методическим результатам; но основой классификации должен служить самый принцип выведения этих метод как метод необходимых и общеобязательных.

Так вопрос о научном мировоззрении сводится к выведению науки о науках; такой самостоятельной наукой может быть гносеология; но поскольку ее задача в отыскании всеобщих и необходимых рассудочных форм, постольку мировоззрение, основанное на идеях и связи их, не входит в ближайшую ее задачу.

Ведь мировоззрение это было бы всеобщей и необходимой метафизикой; в настоящее время такой метафизики не выработала теория знания вовсе; и потому-то цельное мировоззрение — вне пределов ее компетенции. Ниже мы постараемся доказать, что самый взгляд на мировоззрение приобретает в наши дни неожиданную форму.

И если теория знания неспособна нам дать цельного мировоззрения, то, конечно, не в науке или в системе наук мы это мировоззрение обретем; и потому-то догматы научных мировоззрений в лучшем случае суть утопические фантазии в стиле романов Уэллса и Фламариона; они намекают или говорят чувству; но они не говорят никогда ясным языком. Точность науки в группах связей; каждая группа может продолжаться до бесконечности, но между ней и смежными группами — бездна; все группы вытянуты в одном направлении, образуя как бы ряд параллельных непересекающихся линий; но все линии ле-

жат в одной плоскости; эта плоскость — причинность; и потому смешны научно-догматические решения проблемы причинности путем подстановки под понятие причины понятий вроде энергии, силы, атома, воли и тому подобных понятий; ведь тут мы имеем дело с объяснением общего целого той или иной его частью; сказать, что причина есть сила, сказать, будто единица равна своей трети. «Винегрет» из предельных методических понятий, называемый научным мировоззрением, ведет к гетерономности каждого из этих предельных понятий; рассматривая самые эти предельные понятия в процессе их исторического образования, мы, с одной стороны, постоянно подстраиваем к ним все новые и новые понятия; вчерашний предел перестает быть пределом; предельным понятием становится запредельное и в науке, и в метафизике; примеры: молекула — атом — ион; вес — сила — работа; «вещь в себе» — «я» — единое — воля и т. д. Рассматривая же эти понятия как понятия выводные из рассудочных суждений (предпосылок опыта), мы подчиняем теории знания точную науку.

В другом отношении встречается нас та же безысходность; самая плоскость научного образования понятий не пересекает ни разу вопроса о смысле этого образования; смысл жизни постоянно нас побуждает к словообразованию; само же образование научных терминов удаляет все более и более наше стремление к тому, чтобы понятия эти служили к утешению нас и к прояснению нам загадки нашего существования.

А именно в этом цель всякого жизненного мировоззрения.

Вот почему наука и мировоззрение не соприкасаются друг с другом нигде; насильственное присоединение к науке какого бы то ни было мировоззрения оскорбляет науку; но и обратно: оскорбляет наше сокровеннейшее стремление иметь мировоззрение, которое было бы нам и дорого, и ценно.

Есть ли знание математических, динамических и других эмблем — знание? Заключается ли оно лишь в умении применить их на деле?

Я не знаю, называть ли мне вообще науку знанием; исторически смысл знания менялся; характер этого изменения заключался в том, что смысл знания приводился к умению установить и использовать функциональную зависимость; но можно ли говорить о смысле самой зависимости? Было бы странно теперь рассуждать о смысле функций, дифференциалов и интегралов; «*дифференциал есть дифференциал*»: вот приблизительно как отвечает наука; наука изгоняет вопрос о жизненном смысле явлений; она взвешивает и связывает; говорят, будто наука в предвидении явлений; но в предвидении еще не заключен смысл жизни.

Если знание есть еще и знание смысла жизни, то наука еще не знание.

Наука идет от незнания к незнанию, наука есть систематика всяческого незнания.

§ 3

Критическая философия имеет дело с основными проблемами познания; она определяет основные познавательные формы, без которых невозможно мышление; тут еще не исчерпываются задачи критической философии; требуется установить связь между отдельными познавательными

формами, установить их теоретическое место друг относительно друга. Систематическое описание этих форм предполагает норму познания; некоторые гносеологи, например Зиммель, удовлетворяются описанием познания; другие же, например Риккерт, видят в теории знания телеологическую связь в расположении познавательных форм; норма познания систематизирует категории мышления; связь познавательных форм, рассмотренных как продукт расчленения, предполагает теорию расчленения; такую теорией и является теория познания. Определяя себя как теория познания, критическая философия занимает независимое место в ряду прочих наук; не стесняя свободы развития любой науки, она указывает разуму на то, чего можем мы ожидать от любой из этих наук; она ставит незыблемые границы для того или иного научного метода; всякая иная наука, бесконечно приближаясь к этим границам, не переступит их никогда; тут отношение ряда величин переменных к их константе; теория познания есть константа всякого знания; любая наука определена как систематическое изложение знания о любом знании. Для теории познания само знание становится предметом.

Познание не есть просто знание, оно есть, так сказать, знание о знании; науке принадлежит знание в первоначальном смысле этого слова; не против точного смысла научного знания направлено жало критической философии; оно направлено против иных способов расширения знания. Как знание о знании, познание является относительно знания чем-то запредельным; познание в этом смысле есть, скорей, «*после-знание*»; в установлении окончательных границ знания одна из коренных задач познания; теория знания в этом смысле как бы заключает группы наук в пределы одной окружности; отношение между ней и наукой есть отношение эксцентрической сферы к концентрическому; нам простят парадокс: эксцентричные для здравого смысла выводы критической философии эксцентричны в буквальном и переносном смысле: область этого смысла попадает между концентрическим кругом наук и эксцентрической окружностью познания; обычный здравый смысл концентрируется в науке и становится эксцентричным в теоретической философии: у здравого смысла нет своего «*Standpunct'a*»; теория знания есть молот, занесенный над здравым смыслом; напрасно сосредоточивается здравый смысл на науке: наука оказывается наковальной; молот *познания* ударяет *по знанию*; и здравого смысла не оказывается вовсе.

Знание со всех сторон охватывается познавательными формами; причинность — одна из таких форм; ее приложение в науках всеобщее; существенная черта науки в установлении причинной связи; область причинности в бытии охватывает самое бытие; действительность, отождествляясь с бытием, становится причинной действительностью; части действительности определяют ее со стороны содержания: перед нами — непрерывные ряды всяческих содержаний; всякое знание оказывается подведением частей действительности под ее общую форму; форма же эта неподводима под бытие; в этом смысле она оказывается замкнутой сферой, окружность которой — форма познания; эта форма оказывается вне бытия; вне действительности; с действительностью у нас связано понятие об истинности; или истина не действительна, или действительность не бытие.

Познавательная форма подлежит двоякого рода описанию. Можно описывать форму предметов, подводимых под познавательный принцип. Эти предметы и являются содержанием; таким предметом являлась действительность, понятая как непосредственно данное бытие.

Можно определять познавательную форму по отношению к другим познавательным формам (пространству, времени). Требуется установить связь между содержаниями этих форм; прилагая форму к содержаниям, мы видим, что области приложения форм могут смешиваться или даже друг друга покрывать; подчинение, противоположение форм устанавливается таким образом; открывается связь познавательных категорий.

Теория познания может быть дисциплиной, выводящей понятия, под которые подводится материал содержаний; связь между принципами в таком случае устанавливается со стороны их оформленного содержания; таковы, например, законы трансцендентальной логики, устанавливающей способ отношения между формами и элементами, подлежащими оформлению; если отождествить познавательную форму с независимым от опыта понятием рассудка, а содержание с миром опыта, то задачи теории знания сводимы к задачам трансцендентальной логики; по Канту, такая логика делится на *аналитику*, рассматривающую необходимые способы мышления, и *диалектику*, задачи которой определяются Кантом отрицательно, как раскрытие относительности трансцендентальных суждений. Отрицательное определение задач познания как ограничения деятельности разума не исчерпывает предмета гносеологического исследования. Теория познания может рассматривать формы познания не со стороны только объектов, но и со стороны самих этих форм, независимо от их опытного содержания; такое рассмотрение предполагает порядок между категориями познания как особого рода норму.

Различные содержания опыта определяют формы познания в процессе развития гносеологических представлений; но генетический *«post factum»* превращает теория знания в логический *«prius»*; переход от опыта к его логической предпосылке — вот первый период в развитии гносеологических представлений; в этом периоде лишь отчетливо ставится, но не решается вовсе познавательная проблема; тут еще мы имеем дело с диалектическим приближением к истинным границам теории знания; нельзя направлением этого приближения превращать в исходный пункт теоретических построений; данная познавательная форма, рассматриваемая то как постулат опытного ряда, то как его предпосылка, явится непереступаемой границей между оформленным материалом познания и познавательной нормой. Трансцендентальная проблема распадается так на две области исследования.

Одна область исследования охватывает предпосылки опыта; тут ход исследования может идти от опыта к его предпосылке или обратно, от предпосылки к опыту.

Другая область исследования стремится привести в систему предпосылки опытного исследования, т. е. найти единообразие познавательных категорий; только в этой области гносеологическая проблема превращается в подлинную теорию знания. Такая теория знания отсутствует, например, у Канта; в то же время наличие ее мы признаем у Риккерта.

Пробегая по извилистым тропам разнообразных содержаний частных наук, мы приближаемся от знания к познанию; познание в таком виде является постулатом знания, т. е. чем-то обусловленным содержанием; форма познания здесь настолько же обусловлена содержанием, насколько содержание обусловлено формой. В результате — дуализм: с одной стороны — бесформенный материал познания, лишь относительно систематизированный наукой; с другой стороны — необходима предопределяющая этот материал форма. Разнообразные пути методического исследования, нуждаясь в определении их как истинных, *сами определяют свое собственное определение*; и потому-то они в такой постановке вопроса несводимы друг к другу.

В одном направлении перед нами ряд несводимых форм, относительно которых нельзя сказать, что они опознаны; с другой стороны — непознаваемый материал научного знания, условно приведенный в систему. Так поставлена проблема познания Кантом.

Исходя из границ знания, Кант пришел к необходимости теории знания; но теория его — только проблема. Познание у Канта условно предопределяет знание; теории знания как науки у него нет, да и быть не может. Кант не искал познавательной нормы, выводящей необходимость им указанных познавательных форм; наоборот, от данных форм он искал определяющей их нормы; гносеологическая проблема возникает из дуализма: от данности опытного материала и данности самой познавательной деятельности; лишь преодолевая дуализм, гносеологическая проблема переходит в теорию; определяя норму формой, а форму содержанием, мы приходим неминуемо к системам всяческого реализма (наивного или мистического); выводя из нормы познания его форму, и далее, выводя из формы самое содержание, мы неминуемо приходим к системе гносеологического идеализма; первый путь обоснование нормы отрезан для теории знания; второй путь (обоснование данного содержания) и есть путь теории знания; в таком виде как выведение содержания, так и обоснование этого содержания формой — независимы от методических форм научного знания; эти формы приводят нас к гносеологической проблеме, которая завершается в теории знания; и далее: отношение познавательных форм к материалу познания устанавливается так, как будто не существовали формы знания, недостаточность которых и породила гносеологическую проблему; иначе говоря: всякая наука переживает две стадии развития; методы ее сначала развиваются в зависимости от ее материала; потом этот материал выводится из логики науки; логика любой науки — параграф наукоучения.

Теория знания возможна лишь в том случае, если она, во-первых, есть восхождение от путей знания к формам, предопределяющим эти пути, во-вторых, есть норма или связь познавательных форм, в-третьих, есть отношение между познавательной формой и ее содержаниями, независимое от путей, внеопытной предпосылкой которых явилась данная форма. По отношению к такой теории теория знания Канта только загаданная проблема, а не решение.

Сознание дуализма, лежащего в основе проблемы Канта, привело к разнообразным попыткам преодолеть дуализм; к тому обязывала теория знания; но преодолеть кантовскую проблему не могла последующая философия; был

слишком велик переворот, совершенный Кантом; докантовский догматизм, на короткое время сраженный, присоединился к критике «Критик»; с беспристрастным видом научных исследователей вольфианцы закапывали Канта. Существует убеждение, что по зубу найденного животного палеонтолог восстановит само животное; впоследствии книги Канта оказались ископаемым мамонтовым зубом; по зубу требовалось определить мамонта, по «Критикам» определить философию Канта; последующие философии, желая окрылить гигантский остов кантианства, зачастую лишь трепетно бились вокруг этого остова; но философии эти одушевляло живое стремление найти истинный познавательный принцип; попытка преодолеть Канта пошла в двух направлениях; одно направление, преодолевая дуализм, получило свое догматическое развитие у Фихте, Шеллинга, Гегеля; другое определилось в Шопенгауэре и Гартмане. И тут, и там подставляли единство; но это единство оказывалось единством метафизическим; нужно было найти гносеологическое единство или по крайней мере гносеологически разобрать методы образования всевозможных метафизических единств, как бы мы их ни называли («Я», «Дух», «Бессознательное»). Фихте подменил кантовский дуализм телеологическим принципом; Шопенгауэр тщетно пытался найти единообразие в волюнтаризме; формой же этого единства оказывалась двойственность: распадение на субъект и объект; субъект оказался для Фихте телеологической нормой, послужив темой для шеллинго-гегелевских вариаций; субъект же, предоставив миру объекта четыре формы закона основания, проваливается у Шопенгауэра в пучину метафизической воли, отчего гносеологический дуализм Канта превращается просто в метафизическую трещину; с волей же у Шопенгауэра происходит просто скандал; она попадает в свое противоположное, оказываясь в мире представлений под формой закона мотивации. В смешении объекта с объективной действительностью кроется одна из неудач шопенгауэровской метафизики.

Единый принцип допустим в теории знания в том случае только тогда, когда самые формы познания рассматривает он как нисхождение к опыту; степени нисхождения образуют как познавательные категории, так и трансцендентальные формы; всяческое содержание в таком случае выводимо из форм. У Шопенгауэра доля истины заключалась в том признании, которое у него получил мир представляемых объектов; ошибки же вытекали из недостаточного определения субъекта как в отношении к воле, так и в отношении к представлению.

Наоборот, в метафизике Фихте мы усматриваем не самое решение кантовской проблемы, но программу решения.

§ 4

Причинность, в кантовском смысле, есть познавательный принцип (форма). Связь между этим принципом и иными познавательными принципами нормативна.

Нас озабочивает вопрос, является ли признание познавательной нормы необходимой метафизической предпосылкой теории знания или же она есть трансцендентальное единство; проще говоря, трансцендентна ли нор-

ма? В последнем случае всякая попытка гносеологически преодолеть кантовский дуализм была бы попыткой метафизической; уже в *«Критике способности суждения»* мы угадываем у Канта попытку завершить теорию знания метафизикой; ныне мы отчетливо видим, что гносеологическая проблема есть преддверие к новой метафизике; метафизичность самой теории знания заключается в том, что предпосылкой всяческого познания является чисто практический императив; познание должно осуществлять свои цели: оно — целесообразно; в чем же цель познавательной деятельности, направленной к уразумению самой себя? Цель ее заключается в том, чтобы познание представало нам не как случайный комплекс форм деятельности, а как стройный сам в себе замкнутый мир, где норма познания является как единство, а познавательные формы — как средства, определяющие единство познавательной деятельности; существующие отношения между нормой и формами познания практический разум обращает в метафизическую форму целесообразности; этот момент вмешательства практического разума в самую деятельность разума теоретического и является предпосылкой теоретического разума; тут неизбежна гетерономия познавательной деятельности, пока мы стоим у преддверия гносеологической проблемы; но как только мы сознаем, что эта проблема — тщетная проблема, пока она не завершится теорией, т. е. систематикой познавательных форм, мы уже понимаем, что систематизирующая норма есть норма практического разума; в этом смысле она уже не предельная форма познания, а запредельная — не трансцендентальная, а трансцендентная; категорический императив познания есть неизбежная предпосылка познания; а этот императив самому познанию предписывает быть познанием целесообразным; долженствование в этом смысле, по Риккерту, есть трансцендентная норма; целесообразность есть метафизическое условие в самой теории знания.

Отсюда ясно, что превращение гносеологии в метафизику совершается в то роковое для нее мгновение, когда мы осознаем, что привносим в самое познание этический момент.

Фихте был прав, выдвинув телеологию; оттого-то его гносеология есть в сущности метафизика; он не показал с достаточной ясностью, что превращение гносеологии в метафизику коренится в сущности гносеологической проблемы, что самая эта проблема есть проблема этическая; возникновение ее как критики методов обусловлено практическим разумом; практический разум вмешивается здесь в науку: не ограничивая свободы развития любой науки, он ограничивает пределы истолкования результатов методического знания; он указывает на то, что без самоограничения смысл человеческой деятельности подменяется бессмыслицей; в процессе ограничения методических познаний практический разум выдвигает критическую философию, в которой он, ограничивая себя, является как разум теоретический.

Смысл такой деятельности практического разума стал ясен после изумительных работ современного философа Генриха Риккерта, в свете которых еще раз по-новому освещается и Кант, и Фихте.

После Риккерта в новом свете предстают нам основные проблемы познания.

Чем должно быть познание?

В зависимости от решения этого вопроса находится вопрос о ценности познания.

Но прежде всего, что есть познание?

В ответ перед нами вырастает существующее познание в ряде методических серий, не сведенных друг к другу.

Существующее познание открывается перед нами в рядах знаний.

Существующего познания в этом смысле и вовсе не существует. Нет познания — есть знания; но знания не познания; если бы они и были познаниями, то из отдельных познаний познание не сложится вовсе. Сумма познаний еще не познание в нашем смысле.

Существующее познание (или знание) есть познание не должное; оно определяется характером механических функций, выполняемых методами существующих знаний.

Должное познание определяется императивами практического разума; оно должно быть в этом смысле и ценным; вопрос о ценности познания должно выдвинуть независимо от того, осуществляется ли эта ценность в данных рядах знания.

Ценность познания определяет нормы истинного познания. Истинное познание, определяющее и осуществляющее свои цели, не может дробиться методическими рядами; эти ряды при посредстве трансцендентальных нормируемых принципов должны стать в подчиненное отношение к познавательным ценностям; ценным является нам все то, что диктует нам практический разум.

Совокупность должных норм, целесообразно расположенных, всецело очерчивает предмет истинного познания.

Истинное познание, по Риккерт, есть познание должного и ценного.

Существует ли истинное познание?

Существующее познание определяется методическими рядами; эти ряды оформливают материал познания. Совершенство методического ряда определяется его объективностью, т. е. независимостью от чувственных влияний и волевых импульсов нашей природы. Материал, подлежащий введению в методический ряд, и является объектом методического познания. Объекты предполагаются данными независимо от нашей познавательной способности, которая сама есть данность в данностях; между тем законы ее диктуют нам определенные способы отношений к действительности.

Прежде чем отождествлять законы познавательной деятельности с нормами истинного познания, следует решить, должно ли делать такое отождествление. И поскольку направление нормативного познания определяется его ценностью, постольку ценность познания не может отождествляться с его объектом; и постольку объектом познания является познавательная деятельность, постольку ценность познания не в познавательной деятельности; что-то иное определяет эту ценность; это иное, будучи ценностью для познания, само по себе за пределом познания. Суждение Риккерта *«истинное есть ценное»* есть в таком смысле или суждение синтетическое, или *«ценное»* яв-

ляется субъектом суждения; «истинность» в том смысле лишь предикат ценности. Ценность не может отождествляться и с кантовской «*вещью в себе*»; «*вещь в себе*» еще не есть предмет истинного познания.

Объективная эмпирическая действительность возникает благодаря способу введения предполагаемого материала в методический ряд. Так возникают объекты познания (вещи в себе); но они не могут определять нормы познания. А ведь эти-то нормы и очерчивают область трансцендентной ценности; эта ценность неопределима познанием; наоборот: она-то познание и определяет; само образование понятия о ценности невозможно; ведь познавательная деятельность образовала бы это понятие; между тем ценность образует познание; никакое гносеологическое понятие не определит ценность никак; между тем гносеологические понятия суть пределы образования понятий психологических; понятия, образованные из действительности, изсквозь психологичны; самый класс гносеологических понятий получается из употребления этих понятий в некотором ином, в действительности невообразимом смысле; психологические понятия становятся эмблемами некоторых иных, невообразимых понятий; конечно, понятие о ценности не может стать понятием психологическим в обычно принятом смысле; но оно и не понятие гносеологическое; оно как бы эмблема эмблемы; или обратно: долженствование есть эмблема ценности; класс понятий о ценном, не будучи ни гносеологическим, ни психологическим, относится к классу символических понятий. В таком же смысле можем мы понимать символическое понятие «ценность» в пределах познавательных терминов? Как абсолютный предел построения гносеологических и метафизических понятий. Всякое иное предельное понятие (вещь в себе, я, дух, воля, гносеологический субъект познания) теоретически сводимо к понятию о ценности; самое же это понятие ни к какому понятию несводимо; между тем мы образуем это понятие, подчиняясь велению практического разума. И если мы образуем суждение «ценность есть символ», мы этим хотим сказать, что 1) символ в этом смысле есть последнее предельное понятие, 2) символ есть всегда символ чего-нибудь; это «что-нибудь» может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к познанию (еще менее к знанию); символ в этом смысле есть *соединение* чего-либо с чем-либо, т. е. соединение целей познания с чем-то, находящимся за пределом познания; мы называем это соединение *символом*, а не синтезом; и вот почему: существительное слово «символ» происходит от глагола «συνβάλλω» (вместе бросаю, соединяю); символ есть результат соединения; существительное «синтез» производимо от глагола «συντίθημι» (вместе полагаю); когда я полагаю разнородное вместе, то еще не предreshено, соединяю ли я вместе положенное; слово «синтез» предполагает, скорей, механический конгломерат вместо положенного; слово же «символ» указывает более на результат органического соединения чего-либо с чем-либо; пользуясь выражением «*органическое соединение*», я не забываю, что пользуюсь им в фигуральном смысле: но образность выражения — удел символических понятий; символизм выражений характеризует низины познания; но и на вершинах познания мы прибегаем к понятию образному; определяя истинность познания его ценностью, мы пользуемся представле-

нием о ценности, как о чем-то нам ведомом изнутри; между тем данные нашего переживаемого опыта уже не поддаются психологическому анализу, потому что к ним мы обращаемся, давно оставив за собой психологический метод; там, где имеют силу символические понятия, ни психология как наука, ни теория знания не имеют силы; та и другая дисциплины упираются в класс символических понятий как в тупик.

Выше мы указываем на то, что самый взгляд на мировоззрение приобретает в наши дни неожиданную форму; теперь станет понятным, если мы выскажемся в том смысле, что теоретического мировоззрения и не может существовать; выше видели мы, что наука его не дает; теоретическая философия вопрос о мировоззрении подменяет вопросом о формах и нормах познавательной деятельности; она ответит, пожалуй, на вопрос, как нам строить мировоззрение; но в этом вопросе самый смысл мировоззрения пропадает, — тем более, что способы построения различных мировоззрений теоретический разум отделит от догматов мировоззрения; мировоззрение в таком виде является нам не живым импульсом к деятельности, но мертвым принципом; на вопрос о том, как мне понимать смысл моего существования, теоретическая философия ответит: если *понимать смысл* так-то и так-то (всегда условно), то возможны такие-то методы построений. Алчущему смысла вместо хлеба теоретическая философия подает камень.

Но если смысл определить ценностью, то падают твердыни теоретической философии; мировоззрение становится творчеством; философские системы приобретают символический смысл; в познавательных терминах символизируют они представление о ценности и смысле жизни; нечего в них искать теоретической значимости; теоретическая значимость остается только за гносеологией; сама же теория знания в своей метафизической форме есть ликвидация твердынь чистого разума; в результате такой ликвидации мировоззрение как теория переходит в творчество.

§ 6

Критическому отношению к проблеме ценности и объектам познания обыкновенно предшествует догматическое принятие понятия познания; оно часто не в состоянии быть основой классификации норм и форм; самоуверенная узость в установлении границ познания — следствие такого догматизма: агностицизм, релятивизм, скептицизм, гостеприимно принимаемые наукой (так сказать, с черного хода), проникают в парадные чертоги познания; некоторые талантливые ученые тогда прибегают к уловке; они указывают на существование познаний, не совпадающих друг с другом ни в одном пункте; так, например, Харальд Геффдинг указывает на характерное различие статического познания (научные формы) от динамического (религиозные символы переживаний), в зависимости от того, подводим ли мы содержание знания к условным понятиям науки или условным образам (символам) переживания; почему бы не назвать *динамическое познание* Геффдинга «непознаваем»? Называя «непознавание» познанием, мы воскрешаем лишь учение о двойной истине. К чему такой схоластический ритуфель?

Основная проблема познания в строгом разграничении познавательной ценности от объекта; объективное познание ведет к признанию некоторого материала познания (вещи в себе), независимого от воспринимающей способности; материал познания уже рассматривался в истории философии как объект; если это так, то познавательная способность, не могущая всецело ввести в поле своего зрения данного ей материала (в противном случае объект не был бы *«вещью в себе»*), сама становится в зависимость от материала познания; она есть вывод из этого материала, его продукт; так возникает серия метафизических воззрений, удобно сплетающая свои посылки с посылками *«научных мировоззрений»*: в зависимости от расположения материала возникает материализм, эмпиризм, позитивизм, скептицизм.

С другой стороны, объективное познание отделяется от объекта; познавательная способность признается данной, с одной стороны, объект познания — с другой; всякая зависимость между познанием и объектом признается преждевременной; так возникает критическая проблема у некоторых кантианцев; но выведение опыта из его предпосылок лишает объект познания всякой предметной значимости: содержание выводится из формы; и подобно тому как научный детерминизм лишает познание всякой самостоятельности, выводя его из простых, объективно-данных движений, трансцендентализм лишает объект всяких признаков, оставляя за ним право быть непознаваемой *«вещью в себе»*, отрицательно мыслимой как предельное понятие. Еще шаг в критической философии — и объект познания, вещь в себе, оказывается только мыслимым понятием; так улетучивается в пустоту объективно данный материал познания; изучение законов образования понятий является в то же время изучением законов объективного бытия; бытие становится формой мысли; обоснование этого положения в современной теоретической мысли принадлежит Риккерт. Бытие, по Риккерт, есть форма экзистенциального суждения; истина суждения вовсе не в его бытии, не в совпадении его с предметом; истина суждения есть норма практического разума, предопределяющая и строящая мир объекта; объект есть продукт познавательного творчества; этот вывод делаем мы, и мы не можем его не сделать, иначе стройное построение Риккерта обрушивается в пустоту. Познавательная ценность не может становиться продуктом познавательного процесса; наоборот, познавательный процесс исходит из этой ценности; познавательная ценность не заключается в процессе познания, так же как ценность познания не заключается в его объекте. Познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов, опознание которых образует самую объективную действительность; познавательная ценность — в творческом процессе символизации.

Вот тут-то обнаруживается связь между крайним выводом теоретической мысли и лозунгами современных новаторов-символистов, выставивших на своем знамени примат творчества над познанием; вот тут-то и открывается плодотворная почва для обоснования символизма. Художник и философ, встретившись завтра, одинаково спросят друг друга: «Куда мы идем? Какие ослепительные горизонты нам светят? Как измерить глубину бездны, развернувшейся под ногами?» И оба согласятся, что пути их отныне — вместе.

Отныне художник не может не сознавать, какая провиденциальная тайна заключена в его творчестве; в творческом служении он подчиняется велениям не им созданного долга; он не может не знать, каково обоснование этого творчества в теоретической философии; теоретическая философия через метафизику все более и более переходит в теорию творчества; искомая нашей эпохой теория творчества была бы в сущности теорией символизма.

Художник и философ, встретившись в поступательном пути своего развития, уже завтра не разойдутся вовсе; оба знают, что им не идти обратно. Куда возвратятся они? В мир эмпирической действительности? Но такого мира не существует ныне; существуют многие методы знания, выводящие мир из неделимых частиц, сил, ионов и т. д. Но все эти частицы, силы и ионы с необходимостью предстают нам как продукты познавательной деятельности; сама же деятельность — продукт ценности. А в чем ценность? Она не в субъекте, и она не в объекте; она — в жизненном творчестве. Но вместе с тем нам открывается, что единая символическая жизнь (мир ценного) не разгадана вовсе, являясь нам во всей простоте, прелести и многообразии, будучи альфой и омегой всякой теории; она — символ некоей тайны; приближение к этой тайне есть все возрастающее, кипящее творческое стремление, которое несет нас, как бы восставших из пепла фениксов, над космической пылью пространств и времен; все теории обрываются под ногами; вся действительность пролетает, как сон; и только в творчестве остается реальность, ценность и смысл жизни.

Тут возвращаемся мы к деятельности, к этому символическому, т. е. познанию не раскрываемому единству; от объективного данного нам бытия мы взлетаем на края познания, где бытие лишь познанию снится, и оттуда опять взлетаем мы к символическому единству; тогда мы начинаем понимать, что и познание — сон этого единства; во сне просыпаемся мы ко сну; сон за сном срывается с наших глаз; смысл сменяется смыслом; и все-таки — мы во сне; и мы не знаем бодрствующих, пока не сознаем, что самый процесс пробуждения от сна к сну и есть деятельность, но деятельность творческая; что-то в нас творит свои сны; и потом их преодолевает; *то*, что творит наши сны, называем мы ценностью; но эта ценность — символ; то, что творится в снах, называем мы действительностями; все действительности эти и красочны, и богаты; но законы действительностей — одни; действительности, воспринятые в законах, являют нам образ объективной действительности; но это так, пока мы вне деятельности; деятельность (понятая как творчество) в мире данном воздвигает лестницу действительностей; и по этой лестнице мы идем; каждая новая ступень есть символизация ценности; если мы ниже этой ступени, она — зов и стремление к дальнему, если мы достигли ее, она — действительность; если мы ее превзошли, она кажется мертвой природой.

Возвращаясь к деятельности, мы узнаем ту самую действительность, от которой уплыли когда-то по морю познания; теперь мы опять к ней вернулись — вернулись на родину; на родине отныне мы пребываем вовеки, потому что все ступени действительностей — только неисчерпаемое богатство родины нашей, цветы и плоды древа жизни; родина наша — когда-то потерянный и возвращенный рай; небо познания, как и земля жизни, отныне —

твердь, в которой земля и небо смешиваются в единстве; и потому-то прав Ницше, призывая нас оставаться верными земле; земля здесь — символическая земля Адама Кадмона; герметическая мудрость недаром определяет символический состав этой земли: в нее входит Луна, Солнце, Венера, Юпитер³; ее образует Зодиак; сам человек оказывается Адамом Кадмоном; деятельность недаром заставляет нас видеть мистерию в жизни, где странствование за исканием смысла уподобляется искусам неопита, подвергаемого опасностям смерти в земле, в воде и в огне⁴; смысл — в деятельности; деятельность неразложима, цельна, свободна и всемогуща; чистое познание, прикасаясь к деятельности, наделяет ее терминологической значимостью; термины чистого знания и познания — только символы деятельности; но когда в терминах этих мы подходим к деятельности, мы можем говорить о ней лишь в символических образах; она сама — живой образ, неразложимый в термине; но мы мыслим в терминах; и потому-то наши слова о деятельности — только символ.

Сама трагедия нашего познания есть искус и преддверие к мистерии жизни; сначала ищем мы смысла жизни в терминах знания; и этот смысл от нас ускользает; потом ищем мы этого смысла познанием; и его не оказывается вовсе; тогда вопрошаем мы познание, в чем смысл этого познания. И смысл открывается вне познания; само познание оказывается одной из сторон деятельности; и смысл, и ценность деятельности этой в деятельности; если бы мы применили к деятельности условную форму метафизического мышления и спросили: «что есть объект деятельности?» — деятельность наша ответила бы нам: «он — это ты»; если бы мы спросили, что есть субъект этой деятельности, то единство нашей деятельности, открывающееся в нас, нам ответило бы: «я — это ты»; мы идем от себя как ничтожной песчинки бытия к себе как Адаму Кадмону, как к вселенной, где *я, ты, он* — одно, где отец, мать и сын — одно, по слову священной книги «Дзиан»: *«потому что отец, мать и сын стали опять одним»* (1-й станс). И это одно — символ открывающейся тайны⁵.

Преодоление тайны — в деятельном пути; на пути просвечивает завеса тайны семицветным светом.

И потому-то близки теперь нам древние слова мудрости: *«Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге... Достигнуть пути нельзя одной только праведностью, или одним религиозным созерцанием, или горячим стремлением вперед... Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности»*.

§ 7

Современная теория знания претерпевает кризис; она уже осознала себя метафизикой; более того: современная теория знания должна исчезнуть или стать теорией творчества.

В свете этого кризиса, в свете искания новых путей философского мышления художники, философы и ученые одинаково озабочены пересмотром

отношений, существующих между знанием, верой, познанием, творчеством; всех одинаково кровно касаются эти вопросы.

Связь, устанавливающая и нормирующая эти отношения, не может соподчинение религии, науки и искусства превратить в подчинение; между тем наивное мышление именно так и поступало, и поступает; в результате — ряд естественных заблуждений; заблуждения эти кристаллизованы в многообразных религиозных и философских концепциях; но мы видим теперь всю глубину оснований, на которых эти заблуждения возникали.

Необходимость целесообразности в расположении познавательных принципов друг относительно друга наивное мышление подменяет и биологической, и метафизической телеологией; тут одинаково грешат и Аристотель, и Фихте; целесообразность переносится в действительность; так норма познания становится объектом; и возникает учение об идеях как объективных сущностях, независимых от принципа нашего восприятия действительности; еще шаг, и наивное сознание наделяет эти сущности индивидуальными свойствами нашей природы; или сущности эти становятся носителями физических сил; так образуется мир богов; так телеология превращается в онтологию и космологию.

Искони предмет познания символизировался живым, вечно сущим началом — божеством; а продуктом познания оказывался мир, покрывалом своим занавешивающий бога; предмет познания становился причиной, продукт — действием этой причины; оборачивая причинность, приходили к телеологии: мир становился средством вернуться к божеству.

Но поскольку откровение божества совершается в нас и для нас, постольку условием возвращения к божеству признавалось углубление и очищение личности; отсюда необходим нравственный оттенок последующих религий; мифологический момент в религии все более и более заменяется мистическим; так «*Веды*», в классификации Дейссена, переходят в «*Веданты*», завершаясь «*Упанишадами*», т. е. собранием правил жизни пустынножителя; еще шаг, и божество отождествляется с нами; Бог — это я, освобожденный от покрывала Майи; здесь адепт становился «*Анупадакой*», т. е. безначальным (оторванным от рабства), безмирным; в этом пункте обоснованием мистицизма является метафизика; метафизика Шопенгауэра, например, является теоретическим преддверием к «*Веданте*»; отношение между «я» и «не я» многократно обсуждается в метафизике; «я» частью отождествляется с субъектом, «не я» — с объектом.

Греческая философия многократно обсуждала в наивных терминах противоположение между ценностью и миром бытия в школе элейцев — Платона и неоплатоников; у Парменида и Зенона этой ценностью является божественное единство бытия⁶; и здесь телеология подменяется онтологией у элейцев и космологией у физиков.

Зависимость познавательной способности от объекта преломляется разнообразно то в религиозно-мистических учениях милетцев, то в текучем вихре Гераклита, то в механике Эмпедокла⁷, Анаксагора⁸ и Демокрита⁹; объект становится первоначалом и бытия, и познания: огонь, воздух, вода являются

этим первоначалом; физика тут соединяется с мистикой в теософию и натур-философию, воскресая позднее даже у Шеллинга; магия, астрология, алхимия предполагают единство познания и бытия. В «беспредельном» Анаксимандра еще неразрывно сливается метафизика познания с космологическим освещением его как *первоначала*; первоначало здесь не столько принцип логический, сколько образ хаоса, породившего богов и людей; и как ни странно, в наши дни философия *беспредельного* воскресает по-новому в Гартмане, как воскресает в Ницше — Гераклит.

Противоположение между вечной сменой явлений (миром бытия) и неподвижной сущностью (предметом познания) совмещается в пифагорейском числе, которое одновременно и мера вещей, и мера гармонии мира; противоположение продукта познания его предмету — философский нерв всей религии Греции: оно — и в ее исторической эволюции (в борьбе хтонических божеств с олимпийскими), и в примирении этой борьбы трагедий-мистерий.

С другой стороны, названное противоположение отразилось в понимании ценности как этической нормы, а бытия как природного закона; в подчинении бытия норме суть сократовского учения; целесообразное приведение познавательных форм к познавательной норме наделило формы самостоятельным бытием (Платон); мир бытия, поддерживаемый идеями, вот живой образ платонизма; бытие идей, отделяя их от познающего, замыкается в непознаваемом мире объекта (вещь в себе) или отождествляется с объективной действительностью; первое решение платоновского вопроса подчиняет этот вопрос вопросу религиозному; второе решение выдвигает значение эмпирических знаний: Платон воскресает в Аристотеле.

В настоящее время мы видим всю красоту и всю прелесть этих высоких заблуждений; сила их не в решении познавательных проблем, а в творческом созидании; все эти системы для нас — способы символизировать мир ценного. И потому-то мы свободно читаем символический жаргон этих философов; и потому-то мы свободно свертываем во все закоулки познания, не боясь потеряться. Ведь с нами слова мудрости: «*Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу*». Мы ищем в этих системах деятельного эзотеризма и помним, что внешность философов, ее объективная значимость есть только видимый ее покров, обоснование — в умении *приоткрыть, показать*; всякий же вывод, преподносимый нам в виде догмата, пустая сама по себе оболочка ценного; мы должны смотреть не на вывод, а *мимо вывода, сквозь вывод*; чем формальнее он, тем драгоценнее; содержательность вывода в теоретической философии является нам как его нечистота: сквозь запачканное стекло ничего не увидим; мы должны протереть стекло, через которое смотрим; и потому-то в теории знания, где выводы формальны, а потому и чисты, мы убеждаемся в полноте и богатстве того, что открывается за теорией; не давит теория знания — освобождает от философии; после нее — только творчество, только путь, только свобода.

Знаменательны итоги наших исканий чистого смысла на путях знания; отыскивая смысл, мы проходим определенные зоны познаний, как бы ряд плоскостей, расположенных одна над другою; каждая плоскость разворачивает перед нами путь бесконечных исканий, пока не осознаем мы, что в ней не открывается смысл; мы как бы выдавливаем смысл из каждой плоскости, перенося его на следующую; но и там его не находим; такими зонами восхождений в настоящее время перед нами являются следующие дисциплины: естествознание, психология, теория знания, метафизика, этика; пять ступеней проходим мы снизу вверх; и едва мы вступаем на каждую из ступеней, смысл наших исканий переносится на следующую; пять основных методических групп оказываются пустыми. Вот перед нами картина природы, влияющая на нас. Мы хотим отыскать ее смысл; и наука разлагает ее на ряд объективно данных частичек; далее эти частицы дробятся на атомы, ионы; далее, и картина природы уже для нас эфирное марево; далее это силы; далее картина природы — продукт работы (шула шарира)¹⁰; и мы останавливаемся; и смысл окончательно нас покидает; внутренние чувства (линга шарира)¹¹ остаются для нас критерием наших суждений о том, что мы видим: тогда сознаем, что уже стоим на следующей ступени; а когда мы узнаем, что и внутренние чувства подчинены формальным условиям времени, мы поймем, что содержание нас пленившей картины — результат известным образом сложившихся познавательных форм; безличное рассуждающее сознание по всеобщим и необходимым законам предопределило условия опыта так, что в результате получили мы представление о картине природы. Мы сознаем, что уже опять перед нами новая плоскость; но и отсюда выдавливается смысл; рассуждающее сознание предопределено долженствованием (прана)¹²; долженствование есть и норма теоретического, и норма практического разумов (манас)¹³; когда же познаем мы, что ценность познания вне познания и что самая эта ценность есть символ, осуществляющийся в деятельности, образ которой в свою очередь символичен, мы начинаем понимать, что в соединении познания с чем-то вся сила; древняя мудрость нас учит, что любовь есть символ этого соединения¹⁴; древняя мудрость называет эту зону пути особым термином (buddhi*). Чистый смысл выдавливается из познавательного ряда, создав пирамиду из методов, трансцендентальных форм, категории и нормы; пирамида познаний, основание которой есть мир, оказывается или висящей в пустоте, или соединенной в вершине своей символическим, запредельным единством; и только в раскрытии этого единства мы приближаемся к смыслу; это единство — не норма познания; символическое единство (ценность) есть как бы норма самой нормы; единая норма оказывается еще глубже, чем то мы видим в метафизике теории знания; но ее раскрытие — в творческой деятельности.

* *Buddhi* в «Тайной Доктрине» есть оболочка Атмы, а *Buddha* — увенчанный этим знанием; *Bôdha* — внутреннее понимание этого знания. *Bôdhi* — название трансa, во время которого мы достигаем высшего понимания.

Так невольно в теории знания совершается перелом; она должна стать теорией ценностей; для этого она должна описать и систематизировать проявленные ценности; так невольно приходим мы к изучению творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи. Но и тут встречается нас лестница восхождений; останавливаясь на искусстве, мы видим, что все в нем — одна форма; смысл искусства точно так же выдавливается из собственной сферы; он оказывается смыслом религиозным*.

Рассматривая искусства с точки зрения материала, его образующего, мы устанавливаем в творческом процессе лишь закон сохранения энергии и закон сопротивления материала; мир искусств явится перед нами как продукт энергетического процесса, где творчество — столкновение потенциальных энергий (художника и грубого вещества), переходящих в энергии кинетические.

Рассматривая искусства с точки зрения чувств, возбуждаемых нами, классифицируя образы искусств, мы не найдем никаких подлинных принципов классификации, кроме элементов пространственности и временности. Мы узнаем, что образы искусств стремятся к гармонии, а гармония есть музыкальный принцип, подчиненный мелодии; далее узнаем мы, что музыка, искусство чистого движения, подчинена времени, а время — форма внутренних интуиций**;

мы ничего не узнаем на этом пути. Систематика форм подчинит искусство гносеологическим принципам; но и эти принципы предопределены метафизикой; и мы обратимся к образам, возникающим в искусствах, с точки зрения проявления в них единства; и вершины художественного творчества явят нам совершенные образы человечества, повлекут нас к вершинам долга.

Но самая метафизика переходит в теорию ценностей; ценность символизируется живой, индивидуальной деятельностью; и эмблемами ценности в искусстве окажутся образы сверхчеловеков и богов. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходит здесь в мифологию и религию; в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т. е. Лик.

Классификация Ликов венчала бы систематику искусств; но тут встречается нас новый вопрос: что есть Лик? Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы. Эстетика здесь является нам как бы этикой; мы встречаемся с гетерономией творчества, точно так же, как лестница познаний привела нас к признанию гетерономии познания; определяя ценность познания, мы принуждены основополагать его в творчестве; определяя ценность творчества, мы основополагаем его в познании; формальная этика оказывается непереступаемой границей между познанием и творчеством; нам понятна обусловленность познания этической нормой; нам понятна такая же обусловленность творчества. Нам непонятно только одно: как совмещается в этической норме и норма познания, и надындивидуальный предмет эстетического познания; пирамида познаний, как и пирамида творчества, разделяется этикой; норма этических принципов есть трансцендентальная норма; содержание этих принципов — наша жизнь; если мы не превратим норму в идеал, т. е. в

* Подробно этот вопрос разобран в статье *«Смысл искусства»*.

** См. статью мою *«Формы искусства»*.

трансцендентное существо, адекватное норме, этическая жизнь окажется целесообразностью без цели. Превращение же нормы в существо и явит нам символический Лик этой нормы; при таком превращении быстро соскальзываемы в религию и эстетику; между тем предел религиозно-эстетического творчества совершенно обратным путем заставляет нас основополагать самый Лик в норме; основополагая так, мы соскальзываем в этику, т. е. в ту же целесообразность без цели; отыскивая далее «*Standpunkt*», мы видим, что решение этой проблемы невозможно без критики самой проблемы познанием; и этическая норма ставится в зависимость от познавательных норм; мы соскальзываем обратно в познание; словом, мы в новом цикле противоречий.

И на этот раз противоречие, по-видимому, безысходно; сущность познания, как и сущность творчества, в их смысле; смысл же отсутствует и тут, и там; или же отыскание смысла и ценности жизни подкидываются: со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в познание; познание и творчество вытаскивают друг друга из одной бездны, в которую тем не менее оба они погружены.

Познание оказывается мертвым познанием; творчество оказывается мертвым творчеством; вселенная становится катакомбой, в которой заключены мы — мумии; и потому-то все выходы в запредельное (со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в религию) суть фиктивные выходы: наше стремление показывает ряд фокусов, основанных на переперелках, чтобы оправдать себя как стремление живое; тем не менее оно — мертво. Тут вторично и, по-видимому, окончательно оправдывается скептицизм подлинной гносеологии при попытках решить проблемы познания трансцендентной реальностью, оправдывается и нежелание подлинного художника признать за творчеством религиозный примат; художник и гносеолог как будто противятся желанию их обморочить грезами о запредельном; и в этом сказывается здоровый инстинкт.

Так ли?

Попытки монистического решения познавательной проблемы увенчивают кантовский дуализм; попытки монистического решения проблемы творчества увенчивают эстетику ее религиозными предпосылками; на обоих путях нас встречают два цельные мирозозерцания; но, сталкиваясь уже над преодолеваемым дуализмом, мирозозерцания эти приводят нас к новому дуализму, который этика примиряет лишь тем, что усаживается между двумя несоизмеримыми безднами, в сущности, этика не соединяет, а разделяет.

В глубине познавательной бездны встречает нас ряд метафизических единств; в глубине другой бездны ряд универсальных, надындивидуальных Ликов.

Единственно, что остается нам, это параллельно расположить Единства и Лики без всякой возможности их соединить; этой-то параллелью занимались тайные доктрины всех веков; в настоящее время это — области теософии; расположению метафизических единств по степени их запредельности должно соответствовать в теософии расположение центральных символов религии, тоже по степени их запредельности; соответствие часто принимается за синтез; но синтез и здесь оказывается лишь параллелью; если не вы-

держивается здесь честный дуализм, и, соскальзывая в монизм, мы начинаем серию предельных творческих символов выводить из предельных метафизических понятий, то мы впадаем в отжившую ересь религиозного гностицизма; обратно: соскальзывая в монизм, мы самые эти понятия рассматриваем как продукт действенных, сущих символов; тут мы впадаем в ересь магии и теургии; мы говорим в том и другом случае, что такие соскальзывания с пути суть ереси; говоря так, мы вовсе не умаляем значения гностики, магии и теургии; наоборот, современное человечество лишь вступает в период, когда проблемы гностицизма, магии и теургии вырастают во всем их значении; мы говорим, что это ереси, лишь потому, что в обоих случаях свертываем мы с прямого пути решения основной проблемы ценности; теософия должна возноситься над гностикой, магией и теургией; но теософия как таковая не решает проблемы: у нее нет средств ее решить; честно, открыто должна она смотреть в оба ряда пределов, создаваясь, что нет объединяющего эти пределы единства и что она глядит в пустоту.

Высочайшие исторические религии, поднимаясь к вершинам теософии, принимают либо форму гностицизма, переходящего в мистический критицизм, либо форму теургии, граничащей с магией; в первом случае они имеют мужество, отрицая примат творчества, разлагать его орудием ими отрицаемого познания; во втором случае религиозным творчеством пропитывают они (как магия) познание или пытаются разрушить его (как теургия) при помощи тайнодействий. Характерно, что буддизм слишком часто принимал оттенок мистического критицизма, а христианство — теургическую форму мистерий в учении о таинствах.

Теософия есть систематика систематик; она — как бы внемирный взгляд на мир и природу человека; она ничего не преобразует, не преодолевает, ее смысл в завершении; она завершает бессмыслицу: систематизирует сумму бессмысленно возникших образов, форм и норм. Существующая теософия является нам то в виде гностических синтезов, то в виде отпрысков когда-то бывших магий, теургий и религиозных систем; действительность ее лишь в том, что она еще не возвысилась до задач истинной теософии; в настоящую эпоху теософия есть лишь преддверие к серии воскресающих то новых, то старых, в современности еще не окрепших течений; оттого-то скрыт от нас ее страшный, душу леденящий смысл: увенчать в систему драму наших познаний без цены и страданий без смысла; еще она идет к своему царству — туда, где закрываются очи, опускаются руки, останавливается сердце...

Поднявшись по лестнице познаний, мы видим, что лестница эта полна глубочайшей ценности хотя бы уже потому, что она определяет искание этой ценности в *другом*; но, основополагая ценность в *другом*, мы ничего не видим, кроме творчества, основополагаясь же на вершинах этого творчества, мы быстро соскальзываем по лестнице творчества вниз. И обратно: поднявшись по этой лестнице, мы видим, что она полна глубочайшей ценности хотя бы уже потому, что определяет искание ценности в *другом*; отыскивая это *другое*, мы приходим к познанию и в свою очередь оказываемся без ценности, подменяя проблемы познания, т. е. идя в обратном порядке от познания к знанию; так вертимся мы в роковом колесе: обе лестницы сохраняют свою силу и цен-

ность лишь в том случае, если они — продукты ценности; какая-то ценность должна их объединить; но в условиях познания нет начала, объединяющего оба ряда, как и в условиях творчества не оказывается такого начала; это начало — постулат, объединяющий *то* и *это*; здесь, на высотах, где и познания, и творчества оказываются под нами, мы остаемся в полном уединении и покинутости; от нас зависит принять последнюю эту бессмыслицу как смерть или как последний искус; но, помня ряд снов, которые с нас спадали, пока поднимались мы на высоты в деятельности познания и творчества, мы не можем не думать, что тут — искус; самая свобода нашего решения отсутствием каких бы то ни было критериев истинности, долга, ценности заключается в подчинении себя ценности, самый гнозис служит нам гарантией того, что постулируемое единство действительно; но у познания нет уже никаких форм, чтобы выразить это единство; и оттого-то единство наше — непознаваемый, нерукотворный символ; норма, единство, субъект суть символы этого символа в терминах метафизических; *безусловное, бездна, парабраман* суть символы этого символа в терминах мистических доктрин; самое творчество, поднимая нас по лестнице творчеств к высотам теургии, должно было нас зажечь тройственным огнем любви, надежды и веры, чтобы ждать в пустынях бессмыслия действенного нисхождения непознаваемого единства; магия экстаза должна соединиться со льдом гнозиса, чтобы постулируемое единство свободным утверждением превратить в самое условие познания и творчества; мы должны принять символ как воплощение; если познание наше еще не замерзло, как лед, творческий экстаз не превратил нас в пламя, а мы уже поднялись к вершинам последнего искусства, живая вода познания затопит тлеющий в нас творческий уголь, а этот уголь превратит воду в пар; в парах и в золе пропадет для нас смысл существования, и единственный ответ, который получим мы здесь, будет таков: «*Горе, горе на земле живущим*»... Здесь, в последних пустынях бессмыслия, совершается в нас над миром и нами воистину Страшный Суд.

Вот куда теперь переместилась искомая ценность; она оказалась вне бытия, вне познания, вне творчества; но это потому, что все, что мы знаем о бытии, еще не ценность; все, что узнаем мы при помощи познания, не ценность вовсе; все, чего добиваемся мы в творчестве, само по себе не имеет ни смысла, ни ценности. Обыденная наша жизнь? Но ее распыляет наука. Пылинки жизни? Но они игра нашего познания. Познание? Но оно — в долге. Долг? Но долг в творчестве. Творческая форма? Но ее ценность — в понимании процесса созидания. Созидание форм? Но оно в созидании себя. Созидание себя? Но оно в превращении себя в образ и подобие богов. Боги? Но они — эмблемы иного. В чем же это *иное*?

Тут слетают с нас все снившиеся нам сны: бытие, наука, познание, искусство, религия, этика, теософия — пролетает все; все ценно лишь постольку, поскольку нам намекает; мы остаемся в абсолютной пустыне, погружаемся в Нирвану небытия; и по мере нашего погружения безмолвие посылает нам голос: «*Это — я*».

Единство жизни в процессе нашего в нее погружения; только по мере того, как пересекаем мы зоны познаний и творчеств, несказанная глубина нашей жизни наполняется звуками, красками, образами.

Перевал, переживаемый человечеством, заключается в том, что бьют ныне часы жизни — познанием, творчеством, бытием — великий свой полдень, когда глубина небосвода освещена солнцем. Солнце взошло: оно давно уже нас ослепляет; познание, творчество, бытие образуют в глазах наших темные свои пятна; ныне познание перед глазами нашими разрывает темные свои пятна; оно говорит нам на своем языке: «Меня и нет вовсе». Творчество ныне перед глазами нашими разрывает темные свои пятна; оно говорит: «Меня и нет вовсе». Обыденная наша жизнь перед глазами нашими разрывает темные свои пятна; она говорит: «Меня и нет вовсе».

От нас зависит решить, есть ли что-либо из того, что есть.

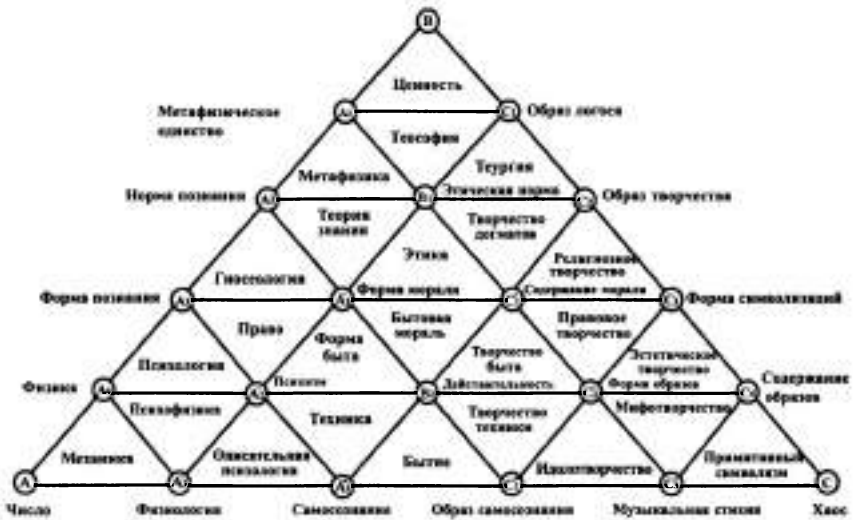
В нашей воле сказать: «Нет ничего». Но мы — не слепые: мы слышим музыку солнца, стоящего ныне посреди нашей души, видим отражение его в зеркале небосвода; и мы говорим: «Ты — еси».

§ 9

На высотах познания (A_3), как и на высотах творчества (C_3), мы принуждены постулировать некоторым единством (B), символами которого являются и метафизические единства (A_3), и единства образов творчества (C_3); единство метафизическое не может определяться ни нормой познания, ни познавательной формой, ни формами научных методологий; оно само их определяет; единство творческих форм в свою очередь неопределимо образом Музы, формами символизаций, формами образов и их содержания; но оно выражается «В»; «В» — это символ, определяемый со стороны познания и творчества; наоборот, определяясь посредством «В», познание и творчество — символы этого символа; символ «В» поэтому называем мы воплощением; в более широком смысле символ графически изобразим как треугольник, образованный вершинами познания, творчества и их постулатом (A_3BC_3); в центре этого триединства — ценность и смысл жизни; насколько лежит этот символический треугольник смысла и ценности бытия глубже, нежели принято его полагать, показывает приводимый графический чертеж (I). Разберем же в этом чертеже.

Треугольник A_1BC_1 лежит четырьмя этажами выше науки и двумя этажами выше теории знания; это значит, что символ ценности является предпосылкой предпосылки теории знания. Символическое триединство (A_1BC_1) венчает собой другой треугольник (A_3BC_3), в углах оснований которого находятся гносеология и религиозное творчество; это значит, что ценность деятельности соединяет огонь религиозного творчества и лед гносеологических исследований: теория знания, этика, теология, метафизика, теософия и теургия составляют промежуточные звенья, приводящие нас к теории символизма; из этих промежуточных этапов, ведущих к символу, в настоящее время теория знания, этика и теология наиболее разработаны; построение же гносеологической метафизики единства и теософии — еще впереди, как впереди нас и теургическое творчество; и потому-то теория символизма в настоящее время возможна лишь в проспекте; важно определить теоретическое место метафизики, теософии и теургии относительно теории знания,

Символ воплощенный



Черт. I

этики и теологии; только тогда определим мы графическое место ценности относительно упомянутых теорий; теории ценности при помощи наукоучения, этики и теологии построить нельзя; теория ценности предопределяет эти дисциплины.

Треугольник A_3BC_3 символизируется тремя треугольниками: A_1BC_1 , $A_3A_2A_1$, $C_3C_2C_1$; каждый из последних двух треугольников символизируется в свою очередь двумя треугольниками: $A_3A_2A_1$ символизируется AA_4A_3 (механика) и $A_1''B_2C_1''$ (бытие); $C_3C_2C_1$ символизируется $A_1''B_2C_1''$ (бытие) и $C_3C_4C_3$ (примитивное символическое творчество).

Для первого треугольника это значит, что гносеология посредством форм познания и морали предопределяет и бытие, и знание, и познание; между гносеологией и бытием возникает ряд познавательных групп: психофизика, описательная психология, общая психология, право, формы бытия, техника; это значит, что все эти группы познаний входят в ее компетенцию.

Треугольник религиозного творчества предопределяет как бытие, так и примитивное символическое творчество; промежуточными звеньями являются здесь различные творчества: мифотворчество, идолотворчество, творчества техники, быта, права и форм искусства.

Символическое единство предстает нам сначала как триединство, потом как три триединства: после три триединства повторяются три раза, образуя пирамиду треугольников (триад), выводимых из символического единства.

Линия высоты, пересекая пирамиду до середины верхнего треугольника, графически указывает, на какой ступени деятельности кончается дуализм между познанием и творчеством; теория символизма должна отправ-

латься от единой цельности, а для этого ей необходимо отыскать теоретически место этой цельности, чтобы отсюда уже дедуцировать деятельности, изображенные в виде системы подчиненных и соподчиненных треугольников. Всякий треугольник, изображенный на чертеже и находящийся в вершине, господствует над нижними треугольниками; так: эстетическое творчество господствует над примитивным творчеством символов, мифотворчеством и идолотворчеством; религиозное творчество господствует над всеми этими творчествами, а кроме того, еще над творчествами техники, быта, права, и далее — над бытием. Теургическое творчество имеет силу преобразжать не только все эти деятельности вместе с религией, но оно еще изменяет психологию, технику, бытовую мораль, теологию, этику; чтобы узнать, на какие деятельности простирается власть метафизики, достаточно перечислить деятельности, находящиеся под ней; так из деятельностей, подчиненных теургии, у метафизики отнимется примитивный символизм, мифотворчество, эстетическое, правовое и религиозное творчества; но к ней прибавится теория знания, гносеология, психология и т. д.; этика, например, видоизменяется в зависимости и от метафизики, и от теургии; потому-то, пока Символ не увенчает пирамиды деятельностей, мы обречены в этике на дуализм; этот дуализм отразится в психологии наших чувств, в технике, в формах быта, в творчестве этих форм; отразится в бытовой морали; отразится в самом переживании и сознании бытия.

Все это мы выводим из нашей диаграммы, которая представляет собой эмблему цельной символической теории. Рассматривая многообразно приведенную диаграмму, мы получим цельное представление о том, как должна быть построена теория символизма.

§ 10

Единство есть Символ.

На этом положении должны мы остановиться. Как определим мы Символ в метафизических терминах? Метафизическое определение Символа — наша ближайшая задача (графически в символический треугольник входит и метафизическое единство).

Прежде всего символическое единство есть единство того, что называли мы в теории знания содержанием и формой.

Символическое единство есть единство формы и содержания.

Такое определение единства еще условно, как условно самое понятие о Символе.

Следует остановиться на характере условных понятий.

Первоначально мы полагаем, что в понятиях отображается представляемая действительность: истина в таком случае есть совпадение предмета с представлением о нем; условные понятия отличаются от понятий действительных; действительные понятия совпадают в процессе представляния с самими предметами действительности; условные же понятия не совпадают ни с каким предметом действительности; они тогда являются продуктом бесцельной игры понятий, оторванных от предметов; если это так, условные

понятия коренным образом отличаются от понятий действительных; действительные понятия отображают истинное; в условных понятиях такого отображения нет; в этом смысле условные понятия суть понятия ложные; и если понятие о Символе условно, то с образованием класса символических понятий мы удаляемся одинаково и от действительности, и от истины. Мир символов есть мир фикций; всякая символизация есть ложное обозначение предметов, существующих в терминах, которым ничто не соответствует; символизм в этом освещении разлагает мир действительности.

Суждение *«единое есть Символ»* равнозначно тогда суждению *«единое есть то, чего нет»*; мы остаемся с текучей множественностью; мы тогда говорим: *«Все — течет»* (πάντα ρεῖ).

Таковы обычные нападки на символизм; всякие попытки обосновать символизм разобьются об эти простые суждения.

Но это — не так.

Отношение между понятиями условными и действительными есть отношение зависимости, а не противоположения; либо понятия действительные являются классом понятий условных, либо условные понятия являются классом понятий действительных.

Условное понятие не прямо опирается на отображаемый предмет; между этим понятием и предметом лежит ряд переходных понятий; эти понятия — понятия действительные; условные понятия в таком случае суть не прямые действительные понятия; но прямыми действительными понятиями не исчерпываются умственные построения; всякая научная теория с этой точки зрения есть классификация понятий действительных или даже одного рода этих понятий — понятий о действительности; основанием же классификации не может быть понятие о действительности; и если оно располагает понятия о действительности в известном порядке, и в этом смысле является действительным, то, с другой стороны, оно одновременно и условное понятие, потому что в действительности нет предмета, ему соответствующего; если же оно — основа классификации понятий о действительности, то оно понятие истинное; но истинное понятие есть понятие, соответствующее действительному предмету; если же этого предмета нет в действительности, то или истина не есть совпадение предмета с представлением о нем, или предмет не есть предмет действительности, или основа классификации есть понятие ложное.

В таком смысле основой всяческой классификации понятий о действительности является условное понятие.

Далее: мы видели необходимость обработки теорией знания понятий науки; гносеологические понятия не опираются на действительность; наоборот: они — предпосылки самого возникновения процесса представления действительности; основание научной классификации опирается на предпосылку действительности; более того: теория знания — рычаг, перевортывающий действительность; гносеологическое понятие, будучи понятием условным, предопределяет опыт, организация которого впоследствии рождает класс понятий о действительности; в таком освещении условные понятия для рассуждающего сознания оказываются более действительными, чем понятия о действительности; условные понятия оказываются особого рода классом действитель-

ных понятий; или даже более того: понятия, первоначально принятые за действительные, оказываются непрямыми условными понятиями.

В этом освещении понятиями символическими оказываются и общие понятия в науке, и понятия о всеобщем в теории знания; теория знания отвлекается от всяческого психизма; все же понятия о действительности суть понятия психологические; но в процессе исторического образования понятий все понятия добываются из действительности; в этом смысле все они психологичны; гносеология, пользуясь психологическим понятием («форма», «норма» и т. д.), тем не менее стремится придать этому понятию особое, в психологии не содержащееся, значение, пытаясь замаскировать этим значением его психологический смысл; в таком смысле гносеология насквозь условна; необходимость же ее коренится в том, что она предопределяет опытные науки; поэтому условные понятия ее знаменуют то, чего не может содержаться в действительности; условные понятия о действительности суть понятия эмблематические; эти же последние лежат в основе как понятий действительных, так и понятий, которые первоначально называли мы условными; данность нам мира действительности и мира сознания одинаково объединяет действительность и сознание в образ имманентного бытия; понятия эмблематические имеют дело не только с сознанием или с бытием, но и с данностью того и другого в содержаниях; нормативные понятия, опираясь чрез посредство этики на образы ценности и выводя в свою очередь методические понятия науки, перекидывают мост между миром образов и миром терминов; эмблема принимает вид аллегории, когда она истолковывает известное единство образов в метафизических терминах; и эмблема становится понятием нормативным, когда она предопределяет известную систему понятий; в том и другом случае она — единство этих систем; в метафизике и этике эмблема становится аллегорией; в теории знания она — норма. Аллегория есть *связь* в сознательно выбранной и расположенной системе образов; норма есть *связь* познавательных форм; но мы уже видели, что норма и образ ценности взаимно обусловлены; аллегория есть метафизическое истолкование этого образа; эмблема есть некоторая схема, посредством которой норма становится аллегорией¹⁵.

Но между образом действительности, понятием как образ ценности, и образным понятием (аллегорией) еще нет едиющего начала; образ всей действительности, данный в отвлеченном термине, есть метафизическое понятие; эта действительность, данная в образе ценности, есть явленный Лик мирового единства.

Понятие менее отвлеченное по сравнению с понятием более отвлеченным есть образ; между понятиями существуют степени наглядности; существуют понятия более или менее образные; понятие научное есть один предел в этом ряду; наоборот: я могу систему строгих научных понятий заменить системой понятий более образных, так или иначе облекающих научные понятия; аллегории в этом смысле являются понятиями, приближающими условные, научные и гносеологические понятия к образам действительности (так, образ хаоса может быть аллегорией дурной бесконечности, сама бесконечность — образ, аллегория числового ряда); аллегорические понятия не возвращают условные понятия науки к понятиям о дей-

ствительности, из которых в истории генетически сложились эти понятия; наоборот: аллегорические понятия еще более удаляют условные понятия от понятий о действительности; между тем аллегорические понятия суть понятия выводные из группы образов, так или иначе опирающихся на действительность; в этом смысле аллегорические понятия суть непрямые образы, но они, однако, уже не понятия условные; условное понятие соединяет в себе черты данной в понятиях действительности с чертами образов, не всегда данных в действительности; аллегория произвольно соединяет образы действительности в комплекс, не данный в действительности; этот комплекс есть образ новой действительности, отличающейся от данной так, как отличается ценность от бытия; и потому-то преобразование образов действительности (творчество) либо является предпосылкой самой аллегории, либо образным ее выводом; аллегория, с одной стороны, опирается на познание, с другой стороны, опирается на творчество; но творчество не может всецело опираться на познание, как и познание не может всецело опираться на творчество; аллегория сводима к эмблеме; итак, эмблема, т. е. схема, оказывается основой классификации понятий условных, действительных и аллегорических; *все три группы понятий суть понятия эмблематические.*

Эмблема есть всегда эмблема некоторого единства; вершину классификации эмблематических понятий должно занять такое понятие, которое самый эмблематизм понятий выводит из единства; это единство само по себе уже не есть эмблема, а то, что побуждает наше понятие строить систему эмблематических понятий; выше мы видели, что таким единством не может быть метафизическое единство; следовательно, самое понятие о метафизическом единстве есть эмблема.

Потому-то самое понятие единства дано в эмблематических терминах; эмблему эмблем, как абсолютный предел для всяческого построения понятий, мы и называем со стороны познания Символом.

В этом смысле мы говорим: *«Единство есть Символ».*

При этом мы уже лишаемся права как бы то ни было определять единство в терминах науки, психологии, теории знания, метафизики; определение понятия Символа как понятия условного условно: такое определение совершаем мы в терминах условных понятий; понятие о Символе как единстве есть самое условие эмблематизма понятий; понятия же условные и действительные суть подтипы общего типа эмблематических понятий.

§ 11

Символическое единство есть единство формы и содержания.

Прежде всего мы должны сказать, что такое определение есть определение условное; единство проецируем мы в плоскость метафизики; тут уже видим мы, что объект истинного познания является вместе с тем и познавательным продуктом; познавательные продукты — содержания познаний; субъект познания отождествляется с формой; далее: видим мы и то, что субъект познания надындивидуален; следовательно, продукты субъекта в генетичес-

ком развитию индивидуального познания являются объектами этого познания; надиндивидуальный субъект проявляется в рассуждающем сознании; вот почему это проявление субъекта, как рассуждающего сознания, заключается в самоограничении; путем самоограничения продукт надиндивидуального субъекта является как объект; мы преподносимся сами себе как продукты деятельности; наше развитие заключается в том, чтобы путем превращения продуктов в объекты подняться до надиндивидуального сознания (т. е. говоря языком мистиков, в себе самом открыть подлинное «я»); во всяком случае, нравственный императив предписывает нам такое отношение к познанию, обуславливая его, предопределяя форму его нормой; но предопределение возможно лишь в том случае, если оно — целесообразно; чтобы целесообразность была действительной целесообразностью, мы должны предположить, что познание субъекта является нам как цель, а познание объекта как средство, ведущее к этой цели; но если это так, между субъектом и объектом существует взаимодействие; элементы содержания (средства) носят уже в себе элемент целесообразности (т. е. форму) и обратно. Форма и содержание суть проявления некоего единства. Читатели да простят мне фихте-шеллинговские перепевы; но философия Фихте и Шеллинга, не имея прямого гносеологического смысла, имела смысл глубоко этический; без этих перепевов не обойдется любая метафизика; между тем необходимость такой метафизики — постулат теории знания.

Наоборот, в гносеологии и психологии такое отношение формы к содержанию невозможно; гносеология и психология отправляются от данности; в первом случае предполагается данность материала познания и данность познавательных принципов; во втором случае признается данность физического и психического ряда.

Теория знания конструирует содержания (объекты) из познавательных форм; но тогда форма ее повисает в пустоте; через представление о форме как норме теоретический разум становится практическим, а идея разума превращается в идеал; идеал же есть существо, адекватное идее, т. е. нечто, заключающее форму и содержание в неразложимом единстве. Требование единства ведет к метафизическому определению его как единства, заключающего в себе форму и содержание.

Мы уже знаем условность такого определения; мы знаем и гносеологическую его несостоятельность; но мы знаем еще большую условность того, что называют действительностью научного определения; знаем гносеологическую несостоятельность самой гносеологии; клин вышибаем мы клином; но мы помним, что этот метафизический клин неизбежен, что он определяет искание ценности в *другом*; и мы его принимаем как эмблему, приближающую нас к *Символу*.

Так мы понимаем неизбежность метафизической проблемы; мы понимаем и неизбежность для метафизики вращаться все в том же роковом круге противоречий, из которых единственный выход — к понятию о Символе¹⁶.

Мы видим широковетчатость бывших метафизических систем; мы видим последующий крах метафизики; но мы обязаны совершить неприятную для самолюбия разума переправу через метафизику, помня, что узкие врата приводят нас к спасительной свободе¹⁷.

Символическое единство есть единство ряда познаний в ряде творчеств; но уже при метафизическом определении этого ряда мы раскалываем единство.

Все то же единство венчает лестницу творчеств, являясь нам в образе и подобии человека; вот почему лестница человеческого творчества оканчивается уподоблением человека этому единству; говоря языком религий, творчество ведет нас к богоявлению; мировой Логос принимает Лик человеческий; вершина творчества указывается словами Апокалипсиса: *«Побеждающему дам сесть со Мною на престоле Моём, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его»*. И потому-то, определяя теургию со стороны метафизики, мы скажем, что задача ее — метафизическое единство явить в образе человеческого (в Лике), — слово (принцип) претворить в плоть (в содержание нашей деятельности); на образном языке это значит: Слово претворить в Плоть. Вот как об этом говорит апостол: *«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»*. И еще: *«О том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими очами, что рассматривали и что осязали руки наши, о Слове жизни»*.

Лестница творчеств, Символ являя во Плоти, самые метафизические определения подчиняет теургической практике.

Как только мы пытаемся эмблематически представить единство в ряде познаний и в ряде творчеств, оно уже является нам двойственным; самое выражение *«Слово, ставшее Плотью»* обрекает нас на двойственность; всякое вообще суждение о единстве невозможно; всякое суждение состоит из субъекта и предиката. В суждении *«Слово есть Плоть»* глагол *«есть»* оказывается связью: двойственность предполагает единство; и потому-то единство, распадаясь на двойственность, являет первую триаду единства; триадность есть первое определение единства; она символ этого единства; потому-то мы символическое единство и называем Символом, что изображаем его как триаду.

Эта триада (Есть, Слово, Плоть) — Символ. То, что утверждается Символом, есть единство Слова и Плоти; отсюда метафизически понятно, что во всяком суждении мы встречаемся, по Риккерту, с четырьмя элементами: 1) субъектом, 2) предикатом, 3) связью, 4) категорическим императивом (утверждением). Суждение *«Слово есть Плоть»* в сущности принимает следующую форму: *«Да будет Слово — Плотью»*. Символическое обозначение первоначального единства именно в *«Да будет»*; а потом уже единство распадается на двойственность: *«Слово—Плотью»*.

Все же суждение есть эмблема как символического единства (*«Да будет»*), так и двойственности (*«Слово — Плотью»*), и тройственности (*«Слово будет Плотью»*), и четверичности (*«Да: — Слово будет Плотью»*); в последнем суждении связь *«есть»* есть связь между единством (*«Да»*) и двойственностью (*«Слово—Плотью»*). *«Есть»* одинаково относимо и к *«Да»* (*«Да—есть»*), и к *«Слово—Плоть»* (*Слово есть Плоть*)¹⁸.

Вот почему со стороны метафизики единства становится понятным, что теория знания Риккерта отмечает три конститутивных формы познания: нор-

му (*Да*), категорию данности (*есть*) и трансцендентальную форму (*Слово—Плоть*); и понятно, почему трансцендентальными формами являются и данные нам формы познания (слово, принцип); и данные нам образы действительностей (плоть). Норма, категория данности и трансцендентальные формы суть только необходимые эмблемы теории знания, в которых символизируются единство, двойственность и тройственность; но это — символы. Вся символика единства, какую встречаем мы у Фихте, была попыткой включить это единство в плоскость метафизики. «*Философия тождества*» Шеллинга так же поступала с двойственностью; метафизика Гегеля обосновывала тройственность в виде закона диалектического развития; основания метафизик Фихте, Шеллинга, Гегеля понятны; но положения этих систем как систем только метафизических обрекли попытки Фихте, Шеллинга и Гегеля на полную неудачу: вместо того, чтобы понять символизм всяческой метафизики, они всяческий символизм, наоборот, выводили из метафизики; последствия такой подмены не могли не оказаться чудовищными в свете науки и в свете творчества.

Точно так же, принимая вершину всякой творческой символизации (Богоявление) за нечто, само по себе действительное, и утверждая эту новую действительность в мире бытия познанием (тогда как она действительна лишь для творчества), разлагали теургическое единство в норме символизации (религии) и в норме морали; в таком освещении область теургии распалась на область творчества религиозных символов (религию), область утверждения этих символов как догматов (теологию) и область этики; попытки систематизировать первую из этих областей вели к всевозможной серии учений о Софии, душе мира и о прочих эмблемах гностической теософии; вторая область превратилась в споры о «*Filioque*»; третья область превратилась в учение о нормах поведения.

Точно так же неудачи, преследовавшие эти виды метафизических единств, разложили метафизику окончательно; и только необходимость ее как связи познавательных форм видоизменила самую метафизику в гносеологию, теорию знания и этику.

Этическая деятельность оказалась таким образом, с одной стороны, в зависимости от творчества; она превратилась в вид творчества; с другой стороны, этику могли бы предопределить и познавательные нормы; этику можно рассматривать и как особый вид познания; этику перерезала линия раскола между познанием и творчеством; этика предопределена символическим двуединством.

Символическое триединство в дуализме раскалывается на два триединства: на метафизику и теургию. В области первого триединства познавательный символизм под всеми эмблемами конструировал триадность (бессознательное — воля — представление; или: единство — субъект — объект).

В области второго триединства символизм творчества отображался многообразно: я — ты — он, я — Бог — мир, тело — душа — дух.

Но два триединства в свою очередь неминуемо распадаются на новые ряды триединств: метафизика распадается в гносеологии, теории знания и этике; теургическое триединство распадается в религиозной символической догматике (теологии) и этике.

Гносеология. Здесь имеем мы триединую эмблему (форма познания, содержание познания и норма); у Канта, например, эта эмблема принимает следующий вид: познавательная деятельность, категории, синтетическое единство самосознания.

Теория знания. Здесь эмблема триединства принимает уже иной вид: норма познания, норма поведения, форма морали.

Этика. Здесь эмблема триединства такова: форма морали, содержание морали, норма.

Теология. Здесь триединство принимает вид: содержание морали, норма поведения, норма религиозного творчества (троичность)¹⁹.

Религия. Здесь мы имеем эмблему: содержание морали, форма творческих символизаций (вершина искусств), норма творчества (или Дух, Сын, Отец); характерно, что именно в форме творческих символизаций происходит совпадение искусства с религией; Аполлон-Мусагет является эмблемой религиозного символа «Сына».

Если мы вернемся теперь к нашему графическому изображению пирамиды эмблем, то мы поймем необходимость символизации верхнего треугольника рядом описанных треугольников; сумма треугольников составляет первый большой треугольник. Большой треугольник есть символ нашего триединства; триединство же есть символ единства. Единство является нам в виде символа; и потому-то, касаясь его в терминах познания или в терминах творчества, мы говорим о нем языком символов; в этом смысле должно понимать суждение: *«Единое есть Символ»*.

Пока не найдем мы области смысла и ценности в пределах этого треугольника, все виды символизации условны; и потому-то мы имеем право говорить им наше *«нет»*.

И когда формы познания, оковав науку со всех сторон, пытаются заковать вместе с ней и свободу нашей деятельности, мы говорим наше *«нет»* в ответ на все гносеологические трактаты; когда же хотим мы мотивировать это *«нет»* на языке, доступном гносеологии, мы говорим, что ее завершение в теории знания; когда же норма предпишет целесообразность нашему практическому и теоретическому разуму, мы и этой целесообразности скажем *«нет»*; и форма отрицания целесообразности есть указание на метафизические предпосылки самой теории знания.

Точно так же отрицаем мы смысл этики, указывая на ее зависимость, с одной стороны, от творчества, с другой стороны, от метафизики.

Точно так же свобода наша отрицает религию и теологию; и когда нам говорят в терминах догматики об Отце, Сыне и Духе, мы трижды отречаемся от этих имен; мы отречаемся от имени Отца, потому что Отец в Сыне; мы отречаемся и от Сына, потому что Он в Духе и Истине; мы отречаемся и от Духа, потому что Дух — в нас, потому что все содержит в себе Единый Лик, который вечно грядет к нам: в нас и вокруг нас.

Но мы говорим наше *«нет»* и этому Лику, как говорим мы *«нет»* всем метафизическим единствам; и тогда остаемся мы в совершенной пустыне, где и совершаем выбор между нашим *«Нет»* и *«Да: есть»*.

Принявший «Да, есть» получает дар лучом своего зрения видеть область этого «Да», сквозь все низшие треугольники; принявший «Да», сохраняя весь скепсис, начинает понимать, что собственно хочет сказать *метафизика* при помощи своих условных единств и что хочет сказать *творчество*, когда оно утверждает: «*Побеждающему дам сесть со Мною на престоле Моём, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его*». Все виды догматов и все виды дисциплин переливаются тысячецветной радугой; в каждом цвете поет ликующее: «Да, да и да».

Обретая утверждение, я не теряю права отрицать и смеяться над всеми догматами там, где догмат утверждается как ценность; но мой единственный догмат — не догмат познания; и вовсе он не трюизм; моим догматом не становится ни «Слово, ставшее плотью», ни «Плоть, ставшая словом и зрением» (многоочитые серафимы). Догмат мой только в одном: «Да, да и да».

Когда я хочу развивать этот догмат, я имею право прибавить: «Да, да — есть». И далее: измеряя поток времени, над которым я встал, вижу я, что и во времени *это* — *будет*; и я говорю с улыбкой: «Да, да — *будет*». А когда взором измеряю я далекое прошлое, я вижу предстоящее великолепие окружающей действительности; в настоящем — все тысячелетнее прошлое человечества; оно говорит со мной улыбками окружающих, оно улыбается мне историей, памятниками религий, искусств, мое прошлое; и я отвечаю ему: «Да, да — *было*».

Большого мне и не надо.

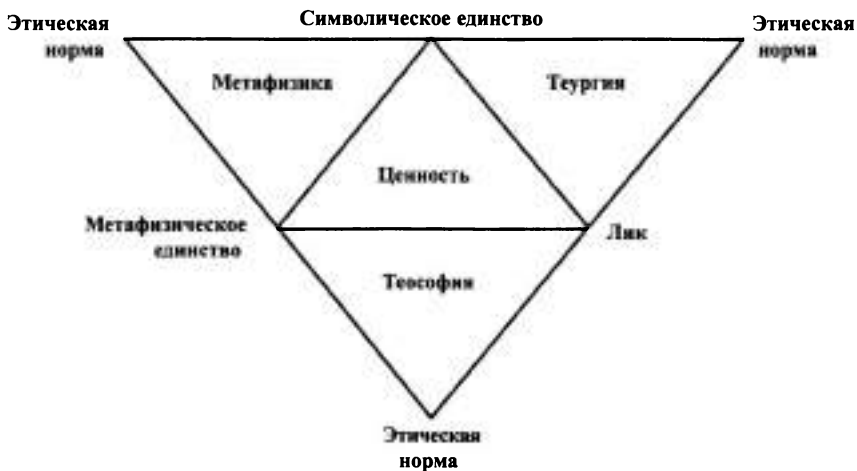
А что будет, что есть, что было — это уже язык эмблем; на этом языке говорят со мной догматы: я отвечаю им моим «Да»²⁰.

Как только я поднимаюсь в области моей радости тайной, дух мой утопает в центре вершины; его окружают стороны треугольника, а линия времени описывает вокруг этого треугольника окружность; бывшее в начале становится будущим, как и будущее становится бывшим в начале: свет ослепительный пронизывает все.

Изображенный выше чертеж принимает тогда иной вид: мы видели, что малый треугольник вершины символизировался большим верхним треугольником, который в свою очередь распадался на два больших нижних, перекрещивающихся углами в «бытии». Верхний треугольник мы описали: в него вошли гносеология, теория знания, этика, теология, религия, метафизика, теургия, теософия; и его увенчала ценность.

В процессе восхождения к ценному обесценивался смысл всего, что не ценность; теперь же вершина становится центром и освещает нам все, что прежде казалось пустым. Мы уже знаем, что в этой области форма и содержание неделимы; оставляя треугольники метафизики и теургии в соединении с треугольником ценности и вместе с тем соединяя норму познания с нормой творчества в символическое единство, мы располагаем три нижних треугольника вокруг верхнего.

Эта фигура (см. черт. II) знаменательна; в вершинах нового треугольника легли этические нормы; они легли потому, что на чертеже I-м углами своими теософия, теургия и метафизика сошлись в этической норме. Этическая норма есть то общее, с чем мы имеем дело в теургии, теософии, метафизике; поэтому, располагая треугольники сообразно нашим правилам (так,

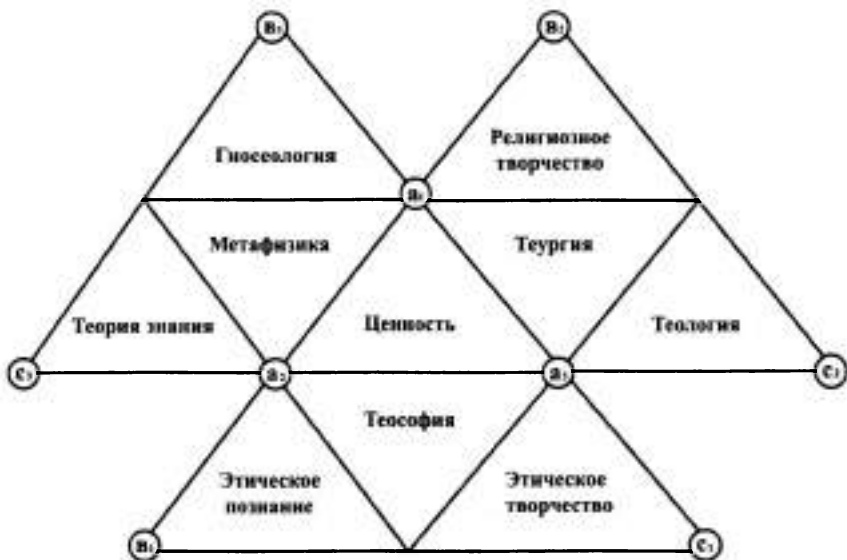


Черт. II

чтобы нормы познания и творчеств совпали), мы и получаем новый треугольник, вершины которого занимают этические нормы, углы которого составляют метафизика, теософия, теургия, а центр — ценность; полученную эмблему мы называем эмблемой этической²¹; смысл этой эмблемы тот, что этика есть внешнее определение ценности; или обратно — ценность есть внутреннее определение этики. То, что одна из вершин этики расширяется внутри треугольника в теургию, указывает на то, что этика есть внешняя форма некоторых по существу творческих деятельностей; и поскольку религия и теургия являются предпосылками самого художественного творчества, постольку эстетическая ценность может принимать и этическую форму.

Если теперь мы обратимся к чертежу I-му, то увидим, что на месте теософии находится графическое место этики; но помня двойственный характер самой этики (этика как символ познания и этика как символ творчества), мы можем раздвигать этический треугольник и передвигать его вокруг теософии то в область метафизики, то в область теургии; поступая в дальнейшем нашем построении так же, как поступали на чертеже II-м, мы получим новый чертёж (см. черт. III).

Рассматривая полученную эмблему, мы видим, что она образует три треугольника ($a_1b_1c_1$, $a_2b_2c_2$, $a_3b_3c_3$), взаимно сливающихся в части ($a_1a_2a_3$); часть « $a_1a_2a_3$ » образует треугольник, в центре которого — ценность. Это означает, что ценность освещает три пути деятельности; деятельные пути познавательного, этического и творческого. Познавательный треугольник ($a_3b_3c_3$) через посредство метафизики ведет к ценности; в этом смысле можно говорить о метафизической ценности как об одном из видов символизации; точно так же религиозный путь ($a_2b_2c_2$) посредством теургии приводит к той же ценности; в таком же смысле можно говорить о теур-



Черт. III

гической ценности; теургия — один из способов символизировать ценность; наконец, можно говорить об этической ценности, которая символизируется теософией. Тройственность этого пути символизируется в психологии как тройственность деятельностей сознания: ума, чувства, воли; продолжая далее наш эмблематизм, скажем, что ум есть эмблема познания, чувство есть эмблема религии, воля есть эмблема этики. Такое расположение принимают графические треугольники, обозначающие место высших деятельностей познания и творчества, если мы представим их в свете объединяющего начала; пристально всматриваясь в чертеж III, мы начинаем понимать, что в него входят три пары треугольников, перпендикулярно опрокинутых друг к другу; вершина каждого из треугольников опирается в основание опрокинутого; мы говорим тогда, что Символ выражается в символизациях; а символизацией в данном случае является метафизика, теософия, теургия; утверждая Символ в символизациях, мы имеем возможность передвигать графические места символизаций (например, *теософию*) так, чтобы место символизации отчасти совпало с местом Символа; в таком случае мы получим три шестиконечных звезды; нам становится понятным, почему шестиконечная звезда занимала такое важное место среди прочих мистических эмблем; в нашей эмблеме шестиконечная звезда обозначает проявление символического единства в символизациях.

Мы видели, что можно говорить о том, что ценность условно выразима в познании, этике и религии.

Если мы теперь отнесемся к теургическому творчеству как к ценности, мы можем так же ориентировать вокруг теургии и под ней лежащие тре-

угольники, как теургию мы ориентировали вокруг ценности. Если бы мы поступили так, мы получили бы чертеж, аналогичный чертежу III, где теургия оказалась бы вершиной пересечения трех путей творчества: эстетического, этического и творчества бытового; между прочим, в догматике, религиозном творчестве и этике символизировались бы ее ценности. Религиозное творчество оказалось бы нервом творчества эстетического; и далее: ориентируя вокруг эстетики примитивные формы творческих, мы увидели бы, что можно говорить об эстетических ценностях.

Пирамида познаний и творческих (см. черт. I) оказалась бы системой всяческих символизаций: выражаясь образно, скажем: символическое единство, освещая изнутри все виды деятельности, превращает эти деятельности в ряды ценностей.

Задача теории символизма: во-первых, указать теоретическое место, из которого следует строить систему, во-вторых, вывести из основного понятия о ценности ряд методических ценностей.

Наша задача заключается лишь в том, чтобы наглядно показать, почему теория символизма не может быть построена только из естествознания, или только из психологии, или только из теории знания, права, быта; далее, она не может быть выведена из мифотворчества, эстетики, этики, религии; теория символизма не есть вместе с тем ни метафизика, ни теургия, ни теософия.

Чем же она является?

§ 13

Под терминологией разумею я несуществующую почти науку о терминах; такая наука должна была бы проследить генетическое развитие терминов (впрочем, терминологией занимался Эйкен²²); такая наука классифицировала бы их; она знакомила бы нас с правилами употребления терминов; ведь большинство теоретических споров вращается не вокруг смысла идей, а вокруг смысла, придаваемого идеям терминами. Смена философских систем есть главным образом смена терминологий; термин первоначально ясный с усложнением аппарата понятий затемняется; он требует тогда нового уяснения²³; Канта читали наши деды; и понимали; а мы, читая «Критики» по многу раз, все еще спорим о терминологическом смысле «*вещи в себе*». Если бы сущность развития философии не заключалась в терминологии, Наторп не превращал бы Платона в доброго когенианца. Пренебрегая терминологической неясностью, попытаемся понять, что хотел сказать Лейбниц своей «Монадологией».

Вот что говорит Лейбниц: «*Монада*, о которой мы будем здесь говорить, есть не что иное, как *простая* субстанция, которая входит в состав *сложных*; *простая*, значит — не имеющая частей... А где нет частей, там нет ни протяжения, ни фигуры и невозможна делимость. Эти-то монады и суть истинные атомы природы, — элементы вещей... Каждая монада необходимо должна быть отлична от другой... Изменения монад исходят из *внутреннего начала*»...

Не будем обращать внимания на терминологический смысл понятий «субстанция», «атом», «элемент»; вникнем в то, что хотел бы разуместь Лейбниц.

Монада — вне протяжения, делимости, частей; очевидно, под монадой Лейбниц понимает *единство*. Мы видели, что это единство сводимо к символическому единству; *монада есть единство*.

С другой стороны, Лейбниц говорит о внутреннем начале монады; если монады суть простейшие индивидуумы, то внутреннее начало каждой монады есть не что иное, как *норма ее изменения*; если монада имеет внутреннее начало и если она изменяется, то монада тем самым уже не первичная простота: говоря о внутреннем начале монады, мы разумеем и то, что не есть ее внутреннее начало: *мы говорим о двойственности*. Следовательно, монада Лейбница еще не предел всяческой делимости; есть единство, ее предопределяющее; монады тогда суть индивидуальные комплексы, определяющие внутреннее начало; внутреннее начало монады — символическое единство; его графическое место — в вершине нашей пирамиды; и оно же есть сумма графических треугольников; внутреннее начало монады определимо образом еще так: оно есть макрокосм в микрокосме; и обратно. Внутреннее начало монад определяет монады; монады, определяемые единством, вступают в различные соотношения; внутреннее начало монад, как скоро мы его определяем, требует диадической эмблемы, т. е. оно, оставаясь нормой монадического изменения, является также и нормой отношений двух монад.

Обратимся теперь к чертежу I-му. От вершины треугольника идут две линии, графически изображающие монадическое проявление единства; символическое единство проявляется как диада и как триада; каждый из треугольников пирамиды образует триаду; но любая из монад, не нарушая триады, может вступать и в более сложные группы монад; так метафизическое истолкование монады как единой сущности познания указывает на то, что ее стремление — быть в более сложном комплексе; она входит в состав тетрады; этическое истолкование монады как единства этической деятельности определяет ее как входящую в состав гексады и т. д.

Но в принятии единства как Символа мы переступаем пределы всяких монадологий; наоборот, понятие о монаде как неделимой сущности выводимо из понятия о Символе.

Суждение *«единое есть Символ»* — суждение синтетическое; наоборот, суждение *«Символ есть единое»* — суждение аналитическое: понятие о единстве уже содержится в Символе; точно так же содержится в понятии о Символе понятие о *«нечто»*.

Исходя из понятия о Символе, нам ясны символические воззрения древних религий: к понятию о Символе приближаются представления индусов о Парабрамане²⁴ как беспричинной причине всего сущего; Парабраман в *том* и *этом*, в *Авидье* и *Видье*; *«то»* есть несуществующее; из его эманации возникает Брама; *«это»* есть *«Само»*, *«одно»* (Символ как *«единое»*); оно — не творит (положение символического единства над рядом творчеств)*; не творящее единство отождествимо с первым Логосом. Из первого Логоса выпадает второй Логос (форма — метафизическое единство, Пуруша) и всяческое содержание (Пракрити); из второго Логоса выпадает третий Логос, отожде-

* См. черт. I.

ствимый с нормой познания (Mahat) и с мировой душой. Такую надстройку из трех Логосов мы встречаем в учении современных оккультистов.

Поднимаясь по лестнице творчества, ученик, достойно преодолевший Йогу, получал способность внутренне соединяться с Алайей (душой мира), потому что Алайя, будучи изнутри неизменной, меняется в разнообразных зонах бытия; так учит нас Ариосанга; высокоразвитой йог мог пребывать в состоянии Паранишпанны, т. е. в абсолютном совершенстве, тогда душа его называлась Алайей; тогда уже он делался «Анупадака», т. е. безначальным, олицетворяя своим образом явленный в мире Логос.

Как часто мы видим в истории, что символ изображается условными образами; в понятие о нем необходимо вводится образное содержание при помощи средств художественной изобразительности; Символ не может быть дан без символизации; потому-то мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова*; таким символом, например, является Бог как нечто существующее (про Символ же нельзя сказать ни того, что он существует, ни того, что он не существует, как, например, нельзя этого сказать про норму долженствования; с точки зрения философии Востока, идея вещи может перестать существовать, но она не перестает быть; как согласился бы с этим воззрением Рикерт!).

Действительность, сотворенная Богом, есть действительность символическая; о такой действительности нельзя сказать, что она проявляется в нашей действительности; но о ней можно сказать, что она — есть; о ней нельзя, однако, сказать, что она есть бытие; говоря так, мы долженствование предопределяли бы бытием; теория знания приходит к обратному; но нельзя сказать про символическую действительность и того, что ее — нет; тогда ценность не предопределяла бы долженствование.

Мы должны преодолеть все формы безрелигиозного, но мы должны также преодолеть все формы религиозного; характер преодоления форм религиозной культуры есть религия *sui generis*; образное выражение этой религии в эсхатологии; религия Символа в этом смысле есть религия конца мира, конца земли, конца истории; христианство поднимается к религии конца в Апокалипсисе.

§ 14

О символической действительности можно сказать, что она есть «нечто»; в нашем смысле это нечто есть *Тао Лао-Дзы*.

Гносеологический анализ имманентного бытия (содержания сознания) рисует нам бытие со стороны его конкретной неразложимости: бытие в этом смысле есть нечто индивидуальное, иррациональное; но это вовсе не значит, что оно — бессознательно; конкретность, индивидуальность характеризуют и мир действительности, если мы будем смотреть на действительность вне

* Для ясности будем обозначать это различие при помощи букв: будем писать это слово в одном случае с большой буквы, в другом случае с маленькой.

научных методологических форм; в теории знания действительность предопределяется конститутивными формами; такими формами являются, по Риккерт, норма (да), категория (есть) и трансцендентальная форма; но действительность не берется как сущность; *«вопрос о сущности содержания действительности, — говорит Риккерт, — не есть вопрос, так как действительность не имеет одного содержания»*.

В этих словах кроется для нас одна важная черта, определяющая характер действительности. Символы определяли мы со стороны метафизики, как единство форм и их содержаний; символическое содержание, являя нам разнообразие *единого*, находится в противоречии с содержанием имманентной действительности; эта последняя является новой в каждом индивидуальном комплексе; мир с этой точки зрения есть собрание индивидуальностей; мы называем временную форму индивидуального содержания *мгновением*; *мгновение* является нам вовсе не как предел делимости времени, а как совокупность моментов, объединенных индивидуальным единством содержания; это единство протекает пред нами как замкнутый сам в себе мир; погружение в этот мир есть процесс переживания; *пережить мгновение* — пережить индивидуальный процесс как процесс, замкнутый со всех сторон.

«Кто хочет познакомиться с содержанием, — говорит Риккерт, — не обращая внимания на методологические формы, тот должен попытаться возможно многое пережить». В этих словах кроется еще одна важная черта, определяющая сущность индивидуального содержания: этой сущностью оказывается наше переживание; но, упорядочивая переживания, развертываем мы их в один непрерывный ряд; углубляя индивидуальное переживание, мы видим, что переживание наше проходит ряд ступеней, открывающихся нам в одном индивидуальном комплексе; процесс углубления переживания как бы конденсирует его: переживание становится острее; мы получаем возможность им заражать других; глубина переживаемая сказывается вовне как сила; индивидуальное переживание становится индивидуально-коллективным (переживания художников, поэтов); индивидуально-коллективное переживание впоследствии может стать и универсальным (переживание христианства). Это потому, что из глубины легче охватываем мы поверхность переживания; потому-то глубина переживания проявляется как его сила. Целые группы индивидуальностей, скользящих по поверхности переживаемого содержания, когда эти поверхности изнутри попадают в сферу воздействия индивидуума, оказываются вовлеченными в индивидуальный процесс; индивидуальное переживание стремится стать универсальным; единство индивидуальных процессов становится символом целого ряда единств; переживание индивидуальное становится как бы нормой для ряда переживаний²⁵; такая *«переживаемая норма»* есть один из видов творческой ценности; индивидуум становится символом ценности; такой индивидуум должен стремиться к своей норме; он пересоздает свою личность; переживаемое мгновение охватывает его жизнь; в прошлом предносится ему образ его самого до переживаемого мгновения; в будущем перед ним некий неведомый Лик, сходящий к нему в душу: пределом переживания становится предел соединения с Ликом; в «я» личном переживается «я» вечное: *«Будете, как боги»*, — говорит книга Бытия.

Мировое вечное «я», с точки зрения теории знания, есть лишь аллегория, надындивидуального субъекта; поэтому религия, рассматриваемая со стороны теории знания, есть переживание в имманентном бытии надындивидуального; Бог становится символом субъекта.

«Я уже не в мире, а они в мире: но я и Он — одно» — так скажет тот, кто мгновение превратит в вечность.

§ 15

Собственно эстетическими переживаниями мы называем такие, формой которых взяты образы из имманентного бытия и которые осуществлены в некотором вещественном материале; в зависимости от материала перед нами вырастают формы искусств; отношение между формами эстетического творчества и творчества религиозного эквивалентно отношению, существующему между конститутивной и методологической формой; первые (религиозные формы) суть формы индивидуумов; вторые суть всеобщие формы; эстетические и религиозные формы объединяются в мистерии: с одной стороны, в мистерии нас встречает синтез всеобщих форм; с другой стороны, форма переживания в мистерии есть форма индивидуума; форма индивидуума* становится индивидуумом здесь в более тесном смысле этого слова, т. е. личностью; между индивидуумом и эстетической формой мы наблюдаем ряд переходов; индивидуум может быть нормой эстетического творчества, как, например, в греческой скульптуре; далее: в драме предполагается миф, т. е. связь событий, постигающих индивидуума; но эту связь (норму) он носит в себе: индивидуум управляет в том смысле свою судьбу.

Мистерия есть расширенная драма; вместе с тем наша индивидуальная жизнь при попытках определить ее со стороны эстетики есть расширенная мистерия; наконец, такой мистерией является вся история человечества; наша жизнь поэтому есть предмет эстетической символизации; но она же есть предмет символизации религиозной; эстетическая символизация дробит нашу жизнь в формах искусства; символизация религиозная являет данную нам жизнь как неразложимое содержание некоторой формы. Тот и другой способ символизации предопределены творческой нормой.

Символ определим и гносеологически. Тогда он является как норма символизаций; символизация в религиозном творчестве связана с поведением индивидуума. Норма символизаций есть вместе с тем и норма поведения; вот почему, говоря о Символе условным языком нормативной философии, мы можем построить суждения о нем в трех формулах категорического императива. *«Каким образом чистый разум может быть практическим?»* — спрашивает Кант в *«Метафизике нравов»*. — *«Для этого человеческий ум оказывается совершенно бессильным, и всякое усилие и труд найти объяснение ему — бесплодно»*.

Содержание императива не зависит от его формулировки. Символическое содержание в той же мере есть содержание императива, как и всякое содер-

* *Индивидуумом* Риккерт называет всякий индивидуальный комплекс.

жание имманентного бытия, потому что содержание последнего в нашем смысле столь же символично; мы не станем касаться того, что в определении практического разума как воли уже кроется гетерономия воли, на что указывает Зиммель; отношение морали Канта к морали Ницше не есть отношение противоположения.

Теургическая символизация сама по себе не знает моральных норм в кантовском смысле, ибо ее норма — Лик Символа. Ее цель — приблизиться к этому Лику; в этом стремлении — мораль теургического творчества; говоря «мораль», я помню, что выражаюсь при помощи эмблем, предопределенных Символом.

Но нормы, осуществляющие теургическое стремление, произвольно совпадают с формами морали, выражаясь в трех кантовских императивах; нормы морали в свободе, а свобода — лишь в Символе; символизация, т. е. связь переживаний *в мгновениях*, выражается в образах (символах); со стороны познания символизация является «причинностью из свободы». Символизация начинает действовать там, где познание переступило все возможные пределы ограничения, т. е. вернулось к самому себе; и в формах знания, и в формах познания, и в нормах практического разума определение свободы — гетерономно; термин «гетерономный», относимый Кантом к воле, мы вправе теперь относить к символизации; символизация опирается на переживание; но переживание восходит к тому же единству, к которому восходит и разум. Гетерономией свободы оказывается ее автономия при попытках определить эту свободу как в терминах практического разума, так и в терминах творчества; и только в Символе дается свобода. Отношение к действительности как к действительности символической дает *maximum* свободы; этот *maximum* свободы подчиняет норму самому Лику, к которому направлено творчество; понятие о Символе как некотором единстве произвольно связано с пониманием его как принципа всяческой автономии; вот почему эмблема должествования, отнесенная к ценности, становится эмблемой свободы. Вот почему останавливают нас слова одного молодого теоретика символизма: «Символ «я хочу» превращает в «я должен», но и «я должен» превращает в «я хочу». Выводя все роды познаний как эмблемы ценностей, я вскрываю в познании источник автономного познания; точно так же, понимая все роды творчествов как символы ценностей, мы вскрываем источник автономного творчества.

Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в этом смысле предел пределов.

§ 16

Наши поиски смысла и ценности жизни оказывались тщетными всякий раз, пока мы не догадывались, что в той или иной познавательной сфере они не могут увенчаться успехом; тогда принимались мы искать смысл в следующей сфере; и так же тщетно; лестница наших восхождений росла; все, что оказывалось за нами, оказывалось мертвым; поднимаясь к вершине нашей графической пирамиды, мы убеждались, что вся пирамида знаний — мертва; и только на вершине познаний открывалось, что смысл и

ценность нашей деятельности в творчестве жизни. Но когда мы хотим пережить опознанную нами жизнь, мы встречаемся с хаосом, хаос подстилает всякое творчество; желая опереться на образ воплощенного космоса, как на Лик, мы видим, что красота этого Лика есть пена на гребне религиозного творчества; обращаясь к религии, мы видим, что она рождается из эстетической потребности; религия — пена на гребне эстетической волны; обращаясь к стихии прекрасного, мы в свою очередь видим, что это прекрасное — пена на гребне темной волны первобытного творчества; первобытное же творчество — пена на гребне хаоса. Стоя на круче познания и познанием же определяя творчество как нечто, что мы должны пережить, мы видим, что Лики этого творчества — игра солнечных лучей над океаном бушующего хаоса. Мы оказываемся в неизбежности броситься в хаос жизни, если не хотим замрзнуть на ледяных кручах познания; ценность теперь являет нам свой хаотический лик: таково первое наше испытание; если мы его одолеем, если бесстрашно бросимся в воронку крутящегося Мальстрема, мы увидим, что какая-то сила вновь будет нас поднимать: мы увидим, что хаос переживаний — не хаос вовсе: он — космос; музыкальная стихия мира звучит в реве хаотических жизненных волн; она — содержание какой-то силы, заставляющей нас творить прекрасные образы, тогда нам начинает казаться, будто некий образ посещает нас в глубине жизненного водоворота и зовет за собой; если мы последуем за зовущим образом — мы вне опасностей: искус пройден; окончена первая ступень посвящения.

Так начинается восхождение наше в ряде творчеств; образ, зовущий нас выше, все выше, каждый раз ускользает, когда мы к нему приближаемся; творческий ряд преодолеваем мы творческим рядом, пока не очутимся на вершине теургического творчества: но там образ, зовущий к себе, оказывается лишь нормой: звездное небо оказывается потолком; вторично умираем мы в творчестве, как некогда умирали в познании: творчество оказывается столь же мертвым; тут мы у преддверия второго посвящения.

Выхода нам уже нет: пирамида познаний пройдена, как и пирамида творчества; не на что нам опираться; жизнь мира проносится пред нами, и мы вспоминаем все, что мы познавали, и все, что творили; от нас зависит сказать нашему прошлому «да» или «нет». Тут же мы понимаем, что в нашем странствии за смыслом и ценностью символически отразилась жизнь вселенной; в себе самих должны мы найти силу сказать этой жизни наше «да» или «нет».

Если мы говорим наше «нет», мы погибли; если все существо наше, противясь бессмыслице, наперекор «здравому смыслу», убеждающему нас в бессмыслии, произносит «да», перед нами вспыхивает свет последнего утверждения; и мы слышим вечную Осанну вселенной.

Миновал второй искус: мы прошли второе посвящение.

Теперь, оглядываясь назад, за собою мы видим мертвую жизнь; все имена слетели с вещей; все виды творчеств распались в прах, пока мы стояли у преддверия; стоя во храме, мы должны, как первозданный Адам, дать имена вещам; музыкой слов, как Орфей, заставить плясать камни. Стоя в магическом ореоле истинного и ценного, мы созерцаем лишь смерть вокруг этого

ореола; перед нами — мертвые вещи. Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни; свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу; все, умерщвленное нами в познании и творчестве, вызывает к жизни в Символе.

Теперь, как маги, мы спускаемся вниз по пирамиде, и там, где ступаем мы, возвращается право — познанию быть познанием; возвращается право — творчеству быть творчеством.

Мертвая пирамида становится пирамидой живой; *знание жизни, умение* воскресить носит в себе посвященный в третью ступень.

Нисходя в область теософии, мы даем ей право устанавливать параллель между эмблемами метафизики и символами творчества; те и другие эмблемы — эмблемы ценного²⁶.

Нисходя в область метафизики, мы освещаем все виды метафизических единств; мы требуем лишь одного: метафизическое единство должно правильно выводить норму познания и норму этики, ибо оно — мост, аллегорически соединяющий норму теоретического познания с нормой познания этического; вокруг этих норм и этого единства ориентируем мы метафизику; так рождается в нас уверенность, что возможна некая единая метафизика, предопределяющая как наше познание, так и наше поведение.

Нисходя далее в область гносеологии, мы видим, что символическое единство, дав эмблему этого единства для метафизики, выводит новую эмблему для гносеологии; эмблемой ценности в теории знания становится норма познания, распадаясь то в формах познания, то в формах морали; норма познания в теории знания становится единством, соединяющим теоретический и практический разум. И потому-то все виды существующих гносеологических построений с точки зрения теории ценностей должны быть ориентированы вокруг схемы, указанной нами в чертеже I-м; такую схемой должна служить норма познания, предопределяющая как познавательные категории, так и категории морали.

Нисходя далее в область психологии, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы этого единства для метафизики и гносеологии, строит новую эмблему для психологии; эмблемой ценности в психологии есть познавательная форма, объединяющая психическое и физическое (внутреннее и внешнее) в понятии об имманентном бытии; психологическое единство распадается на физическое истолкование психических факторов и на внутреннее истолкование физических обнаружений организма; психофизический монизм приближается к нашей психологической схеме, которая, как и все наши схемы, есть триада (форма познания, психическое, физическое); но психофизический монизм есть постулат параллелизма; мы освещаем здесь право психологии стать психофизикой. Все виды психологических построений, с точки зрения теории ценностей, должны быть выведены из единства и ориентированы вокруг психологической схемы.

Нисходя далее в область точной науки, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы этого единства для метафизики, гносеологии, психологии, выводит новую эмблему для механики; эмблема ценности в области точных наук есть принцип физического истолкования природы, объединяю-

щий число как схему измерения (времени) с физиологическим процессом жизни; и поэтому схемой точной науки является рассмотрение процессов жизни посредством измерения их во времени в физических (или механических) терминах. Все виды точных наук (ботаника, зоология, физиология) определимы их зависимостью от физических и математических констант.

Каждая эмблема, выведенная из ценности, предстает нам в виде триадической схемы, как то изображено на чертеже I-м.

Теория символизма, определив место единства (как Символа), должна дедуцировать из этого единства ряд эмблематических дисциплин; в пределах каждой из дисциплин даются условные выводы относительно смысла и ценности бытия.

Точно так же нисходим мы и по лестнице творчеств и видим, что символическое единство в теургическом творчестве являет Лик самого божества; Символ дает свою эмблему в Лике и Имени Бога Живого; в теургии этот Лик есть эмблема ценности. Сообразно с триадностью всякой схемы Лик является единством, предопределяющим и норму поведения, и женственную стихию религиозного творчества; эта стихия символизируется в образе Вечной Женственности, Софии или Церкви Небесной; все виды теургического творчества должны быть ориентированы познанием в теургической схеме и рассмотрены в отношении их к символам Софии и Логоса²⁷. Так видим мы, что со стороны познания имеется возможность говорить о нормах теургического творчества; мы не должны, однако, забывать, что здесь говорим мы на языке эмблем.

Нисходя далее в область религии, мы видим, что символическое единство, дав эмблему этого единства теургии, выводит новую эмблему — и на этот раз эмблему религиозную; этой эмблемой является образ Софии-Премудрости как начала, соединяющего человека к единствам; эмблемой ценности в религии становится церковь как связь верующих (Церковь есть как бы образ Софии Премудрой); но и это единство является нам как двоица, распадаясь на содержание наших моральных переживаний и форму религиозных символизаций; все религии могут быть ориентированы в их отношении к религиозному единству; схемой такого ориентирования может служить отношение переживаний и символизаций друг к другу и к обусловливающему единству; триадность схемы сама собой рождает представление о тройственном начале божества, где Отцом является единство, Сыном — форма обнаружения единства, а Духом — содержание религиозных форм.

Нисходя далее в область эстетики, мы видим, что символическое единство, дав эмблему свою в теургии и религии, строит новую эмблему для эстетического творчества; определяя это творчество со стороны высшего творчества, мы видим, что религиозный Символ Сына отображается в эстетическом творчестве в образе то Аполлона (форма образа), то Диониса (содержание образа); образ же Софии-Премудрости отражается в виде Музы; отношение Музы к Аполлону в эстетике есть отношение женственной стихии теургического творчества (Софии) к мужскому (Лику Логоса); определяя эмблему эстетического творчества со стороны познания, мы неизбежно дедуцируем эту эмблему как единство форм символизаций. Форма символизаций есть эмблема ценности в эстетическом творчестве; но она же является

как двойца, распадаясь в художественном образе как его форма и как его содержание; единство формы и содержания образа есть схема построений всяких эстетик; эти эстетики мы должны ориентировать вокруг схемы как вокруг нормы эстетического построения.

Далее, нисходя к содержанию образов, пленяющих нас в искусстве, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы свои в теургии, религии и искусстве, новую выводит эмблему для примитивного творчества; содержание образов есть единство мирового хаоса и музыкальной стихии души; оно распадается на двойцу — на дух музыки и на безобразный хаос нас окружающего бытия; образ ложится над бездной хаоса, закрывая его от нас как бы щитом; но содержанием своим он срастается с хаосом; так определимо примитивное творчество со стороны более высокого творчества — эстетического; со стороны же познания оно определимо как закон, управляющий источниками всяческих творчеств; глухие физиологические процессы, управляемые ритмом кровообращения, вызывают в нас стремление к деятельности; и этот темп нашей крови мы переносим на творчество образов²⁸. Содержание образа есть эмблема ценности в примитивном символизме.

Так освещаем мы в свете ценности пирамиду воздвигнутых познаний и творчеств; в углах оснований пирамиды ложится хаос и управляющее им число; в числе и в хаосе разорвано бедное наше бытие; и только символическое единство бытию возвращает и ценность, и смысл; преобразуется бытие — возносится бытие.

Теперь рассмотрим бегло описанную пирамиду эмблем: графическое положение триад в ней предустановлено единством; называя единство именем безусловным, мы превращаем все виды познаний и все виды творчеств в эмблематику чистого смысла; всякий раз, как только в пределах любой триады мы начинаем обосновывать нашу жизнь, мы получаем ряд условных понятий и ряд условных творчеств: но в силу слабости нашего познания условные понятия о познании и творчестве мы рассматриваем как действительные.

И оттого-то в пределах наших познаний всякий раз единство превращаем мы в Символ.

Первое определение единства есть определение его как Символа.

Эмблематика чистого смысла таким образом распадается на три части: в первой части выводится теоретическое место для понятия, которое должно лечь в основу системы эмблем; во второй дедуцируются сами эмблемы, независимо от путей, по которым мы восходили; и только потом уже, в третьей части, мы можем систематизировать все эмблематические места познаний и творчеств в любой дисциплине. Мы можем дать систему творческих ценностей в методах механического миропонимания: нетрудно видеть, что теургическое, религиозное, эстетическое и примитивное творчество в пределах механического миропонимания примет вид взаимного превращения различного рода энергий. Мы можем дать систему творческих ценностей в пределах психологий: нетрудно видеть, что мы получим в итоге классификацию и соотношение творческих переживаний. Мы можем дать системе творческих ценностей гносеологическое обоснование: нетрудно видеть, что в итоге получим мы учение о формах и нормах творчества. Мы можем дать систему творческих ценностей в пределах ме-

тафизики: нетрудно видеть, что такая система примет вид учения о метафизических сущностях, предопределяющих творчества: таково, например, учение Шопенгауэра об идеях в искусстве. Наконец, мы можем дать систему творческих ценностей, исходя из самого понятия о ценном: нетрудно видеть, что такая система и будет эмблематикой чистого смысла, т. е. теорией символизма.

И обратно.

Мы можем дать систему познавательных ценностей в образах примитивного символизма: нетрудно видеть, что в результате получим мы космологии и онтологии, где метафизика, гносеология, психология и механика примут мифологические образы: такова философия древних греков, например, в школе физиков. Мы можем дать систему познавательных ценностей в образах эстетического творчества; нетрудно видеть, что самые построения метафизики, знания, психологии получают свое объяснение как эстетические феномены познания; мир предстанет пред нами как эстетический феномен: такова, например, теория Ницше о культуре Греции как продукте слияния двух творческих сил. Мы можем дать систему познавательных ценностей в терминах религиозного символизма: нетрудно видеть в итоге нашей работы все виды гностицизма и все виды схоластики: этим гностицизмом окрашен александрийский период греческой культуры; и этой схолистикой полны Средние века. Мы можем далее систематизировать познавательные ценности в образах теургического творчества, и вот перед нами — различного рода магии, каббалистика, алхимия, астрология. Мы можем, наконец, дать систему познавательных ценностей, исходя из самого понятия о ценности: нетрудно видеть, что такая система и будет системой символизма.

Теория символизма утверждает все виды ценностей: она только требует строгой ориентировки. Эмблемы ценности в пределах любой триады не должны оспаривать эмблемы все тех же ценностей в пределах каждой из следующих триад; эмблемы же не должны выноситься из пределов схемы. Степень ценностей определяется положением триады относительно основной триады, т. е. верхнего треугольника.

§ 17

Современная гносеология вплотную подходит к проблемам, решение которых есть точка отправления в построении теории символизма.

В представлении бытия как формы суждения, в утверждении, что любое суждение осуществимо не как истинное, но как должное, в совпадении истины с долженствованием и ценностью мы уже покидаем строгую почву гносеологического анализа; теория знания сближается здесь с метафизикой единства.

Остановимся на характере суждения: *«Истинное есть ценное»*.

Фрейбургская школа философии объединяет этим суждением собственно два суждения:

«Истинное есть должное».

«Должное есть ценное».

Откуда следует:

«Истинное есть ценное».

Нас озабочивает ряд вопросов, на которые фрейбургская школа не дает ответа²⁹.

Во-первых, где в приведенном суждении субъект и где предикат? Суждение может быть прочитано и наоборот: ценное есть истинное.

Во-вторых, есть ли приведенное суждение суждение синтетическое или суждение аналитическое в кантовском смысле, т. е. относится ли сказуемое к подлежащему как нечто, в нем заключающееся, или оно находится вне понятия подлежащего?

В-третьих, если суждение *«истинное есть ценное»* — суждение аналитическое, то является ли понятие об истинном понятием субъекта, так что предикат уже содержится в нем, или наоборот: является ли понятием предиката ценность, а истина уже выводится из нее? В первом случае ценность есть один из атрибутов истинности; во втором случае истинность есть лишь атрибут ценности.

Наконец, в-четвертых, суждение *«истинное есть ценное»* может быть составлено и так: *«должное есть ценное»*; оно же может принять вид: *«истинное есть должное»*. Как относятся друг к другу содержания трех этих суждений? Кроме того, мы знаем, что долженствование есть норма суждений; суждение *«истинное есть должное»* является суждением, утверждающим самое долженствование; содержание этого суждения заключается лишь в утверждении нормы всяких иных утверждений. Содержанием данного суждения является самая норма суждений в категории данности; получается странная картина. Некоторый гносеологический *grüis («да»)* всякой данности подводится под данность (*«есть»*); норма данности становится лишь трансцендентальной формой; категория *«есть»* не может прилагаться к норме (долженствованию); а она в данном суждении прилагается.

Здесь должны мы заметить, что суждение утверждения самой нормы утверждений не может носить строго гносеологического характера; здесь трансцендентная норма посредством категории данности (*«есть»*) необходимо утверждается как нечто существующее: мы можем мыслить трансцендентную норму лишь как метафизическую реальность. Долженствование превращается в этом суждении в метафизическое единство. *«Истинное есть должное»*, независимо от того, где субъект и где предикат суждения, превращается в утверждение существования: *истинное — есть, должное — есть*. Вот что мы мыслим, когда утверждаем *«истинное есть должное»*. На основании тех же суждений мы должны утверждать и относительно ценности: *«ценное — есть»*. Независимо от характера суждения (аналитическое оно или синтетическое) мы утверждаем его как суждение *существования*. Отсюда следует крайне важный вывод относительно всяких гносеологических суждений: всякое гносеологическое суждение предстает нашему познанию как суждение метафизическое; особенно же метафизических суждений является их онтологический характер; признавая онтологическую проблему недоказуемой при помощи теории знания, мы в сущности само наше познание наделяем бытием; познание есть уже онтология.

Первое гносеологическое выражение, которое мне предъявят, будет таково: нормой суждения, утверждающего существование долженствования, останется норма долженствования. И с гносеологической точки зрения возражатели будут правы; но необходимость утверждать основные гносеоло-

гические суждения в метафизической форме является *prius*'ом всякого гносеологического анализа.

Или мы должны отказаться от составления гносеологических суждений, или, составляя эти суждения, мы самые нормы содержаний утверждаем в форме содержаний сознания.

Изгоняя из слова всяческий психологизм, мы самое слово наделяем *sui generis* бытием; слово становится Логосом; самая логическая деятельность есть *sui generis* онтология; все попытки теории знания отрешиться от всяческого содержания сводятся к тому, что ее формы становятся содержаниями при попытках выразить их членораздельно (т. е. при помощи суждений); тут эмблематизм гносеологических понятий особенно бросается нам в глаза. На этом-то основании мы утверждаем теорию знания как метафизику, т. е. признаем онтологический ее характер.

Не возвращаемся ли мы к психологизму? Не принуждены ли мы самую теорию знания выводить из содержаний, как того хочет Липпис, Штумпф и другие?

На этом вопросе стоит остановиться.

Когда мы употребляем термины «психологизм», «психологический», мы должны твердо условиться разуметь под этими терминами определенный, раз навсегда условленный смысл; иначе не имеют никакого смысла всяческие определения терминов. Мы должны разобраться, разумеет ли мы под психологией науку, изучающую процессы душевной жизни, разумеет ли просто науку о душе или разумеет описание нашей душевной жизни в терминах символических.

Если под психологией мы разумеет науку, изучающую процессы душевной жизни, то, во-первых, форма психологических изысканий есть форма методологическая, а методологические формы знания предопределяются связью их; гносеология, выводя самые эти формы из данной нам познавательной деятельности, раз навсегда ограничивает область научно-психологических методов; и если теория знания приводит нас к мысли о том, что самые ее выводы предопределены содержанием суждений о гносеологических понятиях, это не значит, будто такое содержание есть содержание психологического опыта как опыта научного. Во-вторых, если бы это и было так, понятие о процессе душевной жизни привело бы нас к необходимости установить понятие о процессе как *термине*; в последнем случае или понятие о процессе становится образной аллегорией неразложимого в науке единства переживания, или понятие о процессе принимает вид формулы; в формулу эту входит, между прочим, понятие о работе и силе; а последнее понятие через понятие о деятельности приводит нас к причинности как динамическому основоположению (в кантовском смысле); в последнем случае мы опять благополучно причаливаем к теории знания; став на точку зрения гносеологии, мы приходим к психологии; приводя в отчетливость психологические понятия, мы приходим вновь к ее гносеологическим предпосылкам.

Если под психологией хотим разуметь мы науку о душе, то ведь всякая метафизика есть в то же время и наука о душе; с другой стороны, *душа и наука* понятия противоречивые; с понятием о душе мы связываем данность психического содержания, переживаемого как «я»; с понятием о науке мы

связываем данность приема исследования; *прием знания есть данность*, несоизмеримая с психическим содержанием; кроме того, самый термин *«психологический»* мы поднимаем термином *«психический»*; психология, как она развивалась в XIX столетии, окажется тогда несуществующей наукой; смысл работ Локка, Юма, Гербарта, Бенеке, Фехнера, Бэна, Вундта и других одним росчерком пера мы сводим к нулю.

Если же под психологией мы разумеем описание содержаний, то описание это носит чисто символический характер; *«Содержания сознания, — говорит Липпис, — не могут быть определены; вместо них можно употреблять лишь иные выражения. Содержания сознания — это то, что я непосредственно открываю или переживаю, что для меня непосредственно налично, что предносится мне; это — образы, имеющиеся у меня»*. Липпис различает три рода познания: познание о вещах, имеющее источником чувственное восприятие; познание о «я», т. е. внутреннее восприятие этого «я»; познание о других. Но где же единство психологии как науки в изучении процессов трех несоизмеримых познаний? Психология такого рода распадается; психология чувственного восприятия неминуемо превращается в теорию ассоциаций, т. е. подлежит тем же упрекам; психология второго рода есть своего рода мистика, где критерием простоты и неразложимости берется «я», т. е. нечто подлежащее в психологии определению как сложности; психология третьего рода есть учение о восприятии других «я»; тут развивает Липпис свою теорию *«вчувствования»* (Einfühlung); но теория вчувствования есть своего рода теория символизма. *«Психология»* Липписа есть замечательное произведение — но это не *«Psychologie»*, а *«Einfühlung's Lehre»*; если мистику и символизм Липписа назвать психологией, то рухнет психология в том смысле, в каком мы считаем эту дисциплину как дисциплину научную; психология становится не *логией*, а *интуицией*. Мы признаем точку зрения Липписа замечательной; но эта точка зрения предполагает цикл теории знания завершенным, о чем еще рано говорить. Наконец, точка зрения Липписа, в отличие от опытной психологии, понимаемой как наука, есть точка зрения мистического реализма.

Все три типа понимания психологии не подходят к той точке зрения, на которую становимся мы, утверждая зависимость гносеологии от содержания основных гносеологических суждений.

Скорее можем мы назвать эту точку зрения гносеологической метафизикой; она отличается от всякой иной метафизики; содержанием ее становятся основные гносеологические суждения, формой — принцип целесообразности, а выводом — признание за логическим суждением характера онтологического бытия.

§ 18

В предыдущем параграфе установили мы одно важное положение: основные гносеологические понятия возможны под условием их существования.

«Истинное — есть».

«Должное — есть».

«Ценное — есть».

Связью между этими понятиями оказалась категория данности; но метафизическое условие ее есть существующее единство; когда мы говорим «*существующее*», мы разумеем некое невообразимое бытие; в этом смысле и утверждаем мы, что *единое* есть *Символ*.

Это символическое бытие, отображаемое в теории знания, как категорический императив суждения («*Да — есть, будет, было*») — метафизическая связь трех форм утверждения данностей как истинных (познание), должных (этика), ценных (творчество).

Три названных понятия находятся во взаимном соподчинении; чтобы установить характер этого соподчинения следует выяснить, в каком отношении понятие о должном и истинном находится к понятию о ценном.

Истинность суждения есть критерий всякой его теоретической значимости; долженствование оказывается нормой истинности; суждение «*истинное есть должное*», наоборот, есть суждение синтетическое; суждение «*должное есть истинное*», наоборот, есть суждение аналитическое, потому что в понятии о долженствовании уже содержится понятие об истинности долженствования; нам остается решить, как быть с суждением: «*должное есть ценное*».

Если бы познание не носило характера эмблематики и только эмблематики, мы оставались бы в недоумении относительно разбираемого суждения; но мы видели, что приматом образования основных гносеологических суждений является утверждение этих суждений как суждений онтологических; гносеологическое суждение здесь утверждается как метафизическая (т. е. эмблематическая) реальность; самое же утверждение гносеологического суждения как сущего не может быть отождествлено с утверждением всяческих суждений как должных; символическое бытие суждения утверждает суждение как должное; ценность суждения в его бытии, а не в его долженствовании. Повторяю: бытие суждения есть бытие трансцендентное; евангельский текст выражает образную сущность такого бытия: «*В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог*». Бытие суждения в символе называем мы его ценностью.

Теперь понятно, что суждение «*должное есть ценное*» принимает следующий вид: «*ценное есть должное*», т. е. ценность есть субъект суждения, а долженствование — его предикат. При обратном чтении данное суждение есть суждение синтетическое.

Онтология основных гносеологических суждений принимает следующий вид: есть только ценность суждений, проявляющихся в долженствовании и истинности; долженствование, истинность суть атрибуты ценности. Мы имеем следующую иерархию основных суждений гносеологической метафизики:

Символ есть единое.

Единое есть ценность.

Ценность есть долженствование.

Долженствование есть истинность.

Суждение первое ложится в основу гносеологической метафизики.

Суждение второе является условием данности этой метафизики.

Суждение третье полагает эту метафизику в основу теории знания.

Суждение четвертое есть основное гносеологическое суждение.

Все четыре суждения суть суждения аналитические: припоминая ход образования понятия о Символе, мы должны заключить, что понятие о единстве уже содержится в Символе; понятие о ценности содержится в понятии о символическом единстве, когда мы наделяем это понятие бытием в силу ограниченности познания; понятие о должествовании уже содержится в понятии ценности; истина содержится в должествовании.

Наоборот, в процессе образования понятий эти суждения являются синтетическими.

§ 19

Отрешаясь от всяческого психологизма как содержания суждения, мы приходим к необходимости утверждать за формой суждений нечто, эквивалентное их бытию; трансцендентальная логика в этом моменте ее рассмотрения является нам как некоторый организм, творящий самое бытие; говоря «*организм*», мы переносим на логику нечто, известное нам в мире бытия; мы откровенно строим эмблему, но без эмблем познанию не обойтись никогда; познание приобретает (оно само в себе) замкнутый смысл; оно — Логос. Содержание суждений, как и содержание нашего бытия, объединяется категорией данности; это — *эфирная пневма* стоиков; а самая форма суждений есть гераклитовский Логос — закон всех вещей, одушевляющий мир и тождественный с миром в своем содержании (бытие как форма суждения); в современной теории знания при метафизическом понимании ее задач должны воскреснуть черты стоицизма; в телеологии фрейбургской школы философии мы узнаем учение о стоической целесообразности вещей; эта целесообразность, по кн. С. Н. Трубецкому, «*вытекает из идеи универсального Логоса и развивается стойками в связи с традициями аттической философии*».

Идея о символическом единстве, распадающемся на двойственность, в пифагорействе выразилась в учении о двух началах мира — единице как действующей причине и двоице как начале материи; существа суть произведения единицы и двоицы; так метафизика единства подменяется метафизикой чисел; единица иногда приравнивается к монаде: «*Линия является истечением точки, плоскость — истечением линии, тело — истечением плоскости*». И далее: «*Единица символизирует точку, двоица — две точки, а следственно, и линию между ними*».

Этот эмблематизм соединяется с символами народной религии; орфические гимны произвольно выражают слияние черт философии стоиков, пифагорейцев и Гераклита с символами религии; совершенно верно замечает проф. Новосадский, что основы аллегорического представления о божествах тем не менее не сходятся у орфиков и стоиков; стоики приводили божества к силам отвлеченным (эмблематизм понятий ложился в основу образа); орфики же рассматривали эти силы как проявления божества (образ символизации ложился в основу логической эмблемы). В обоготворении же материи как символа сходилась и орфизм, и стоицизм. Тут мы имеем наглядный случай, в котором отчетливо отразилась гетерономность познания и творчества; творчество жизни в мистериях есть *pius* всяческого познания (ор-

фики); мировой разум как источник познания есть *pius* всякого творчества (стоики); исходная же точка обеих школ (стоиков и орфиков) — одна; бытие как символ познания (стоики); бытие как символ творчества (орфики).

Мы отчетливо понимаем процесс возникновения метафизики Логоса из потребности преодолеть антиномию познания; эта метафизика видимо завершает проблему познания; утверждая норму (да), категорию данности (есть) и трансцендентальные формы как конститутивные формы познания, фрейбургская школа неминуемо переходит в метафизическое учение о Логосе.

Но как возникает метафизика творчества, приводящая в деятельность самый логический образ (Логос)?

Для решения этого вопроса возвратимся к Риккерту.

Конститутивные формы познания противопоставляет он методологическим. Методологическая форма есть общая форма логической деятельности; анализ методологических форм относится к задачам общей логики; общая логика далее рассматривает способы применения логических форм к частным наукам; специальная форма суждения зависит от того, под какой категорией (в кантовском смысле) мыслится данное содержание (оперируя с категорией количества, мы приходим к числу).

С одной стороны, перед нами ряды научных методов; эти ряды оканчиваются внепытным постулатом ряда; всякий такой постулат подводится к условию опытного ряда; всякий такой постулат, обработанный логикой, может явиться и как продукт чистой деятельности рассудка; категории рассудка и суть формы методологические, т. е. общие формы познания; они — правила научного опыта; но опыт и деятельность рассудка не подлежат выведению; то и другое — данности. Опыт не может быть дан без обуславливающей его категории; условие опыта дано для опыта; в том и другом случае мы встречаемся с данностью.

Конститутивные формы познания суть формы самой этой *данности*; и если методологическая форма есть общая форма, то конститутивная форма, т. е. форма данности, наоборот, есть форма *«общего»*; но она же есть форма *«индивидуального»*. *«Индивидуальное»* и *«общее»* подводится под одну категорию: *то и другое* дано.

Как же дано нам всеобщее и индивидуальное?

Оно дано при помощи нормы (утверждения), категории и формы.

Область теории знания есть прежде всего область выведения конститутивных форм, область науки есть область применения форм методологических.

В теории знания всякое методическое содержание выводится из формы (методы); наоборот, отрешаясь от всякой научной формы в выведении конститутивных форм, мы содержание этих форм рассматриваем как их имманентное бытие; *«общее»* и *«индивидуальное»* является нам не как формы, а как содержания. Мир бытия есть мир содержаний; содержаний столько, сколько форм; форма берется тут как образ; образ сменяется образом; мы переживаем образы как нечто иррациональное, неразложимое.

Имманентное бытие, как хаос, противопоставлено конститутивным формам познания; эти формы так же утверждают хаос в данности, как

утверждают они и методические формы наук; форма образа и форма метода, выводящего содержание образа, теперь независимы друг от друга. Падает ценность научного мышления; мир образов, как хаос, прилипает к нашим глазам.

Методологические формы познания являются мостом между содержанием познания и его конститутивной формой; восходя к этим формам, познание выводит их из себя; познание оказывается вещью в себе; мост между ним и миром содержаний рушится; содержание становится вещью в себе.

Методологические формы познания — суть производные между содержанием познания и его нормой. Норма и содержания — суть *«вещи в себе»*; как только выяснится производный характер научного знания, познание становится Логосом; содержания же, не обработанные в методических формах, являются множественностью индивидуальных сущностей; содержания, противопоставленные норме, суть хаос сущностей, пока мы содержания эти не пережили; как скоро мы их начинаем переживать, нам кажется, будто мир полон *«богов, демонов и душ»*; переживаемый хаос уже перестает быть хаосом; переживая, мы как бы пропускаем эти содержания сквозь себя; мы становимся образом Логоса, организующего хаос; мы даем хаосу индивидуальный порядок; этот порядок вовсе не есть порядок логический; это — порядок течения в нас переживаемых содержаний; гносеологическое познание тут как бы в нас погасает; мы познаем, переживая; это познание — не познание; оно — творчество. И первый акт творчества есть наименование содержаний; именуя содержания, мы превращаем их в *вещи*; именуя вещи, мы бесформенность хаоса содержания претворяем в ряд образов; мы объединяем образы эти в одно целое; целостностью образов является наше «я»; наше «я» вызывает из хаоса богов; бог — это скрытый от меня корень моего «я», заставляющий меня воздвигать и пирамиду символов, и символический образ меня самого в образе и подобию человека, поднимающегося к вершине пирамиды; *«для чего»* здесь еще отсутствует.

Эта творческая деятельность в первых стадиях своих есть фетишизм: все содержания суть вещи в себе; они рвутся мне в душу; как вещи в себе, содержания суть души; наименование содержаний как душ — первый акт моего творчества; переживая первое содержание, я говорю: «Я — есмь»; переживая ряд содержаний, я говорю: «Есть Бог»; так говоря, я творю миф; из мифа рождается история; первое лицезрение хаоса есть время; созерцание содержаний как *вещей в себе* есть пространство; вот почему в логическом распорядке это первое созерцание отображается как *последовательность*; а второе созерцание есть положение содержаний; пространство — положение содержаний; все это — стадии падения в бездну хаоса, противопоставленную норме познания как Логоса; все это — стадии падения познания в творчество; первое переживание познания, первое его содержание в творчестве есть создание «я»; «я — есмь» — бессознательный лепет новорожденного; переживая ряды содержаний, я вижу порядок в течении их; все содержания, проходя через меня, как положения в последовательности, становятся содержанием, продиктованным

детскому моему «я» каким-то иным «я»; я говорю: «Есть — Бог». Мир для меня сказка; детское «я», подчиняясь неведомому велению, творит мифологию; появляется мир; появляется его история; так создается творчеством мир. Теогония рождает космогонию; «θεός» является как «χάος». Хаос создал все виды религий, все виды действительностей, все виды предметов действительности.

На вершине творчества мое детское «я» уже вмещает в себе кипучее море содержаний. Оно сознает свое творчество; оно становится Логосом.

Только с вершин логического познания открывается вид на хаос, дается нам право переживать хаос; хаос становится критерием действительности.

Только в воронке хаотического смерча самый хаос становится образом и подобием логического познания; познание оказывается пронизанным хаосом; хаос оказывается самой действительностью познания.

Отсюда: или все течет в вечном сне и нет ничего, ни Хаоса, ни Логоса, ни познания, ни творчества; либо хаос и Логос суть сны действительности. Но действительность эта неопределима в сне; образ сна — цельность логической действительности, предопределяющей действительность бытия; и другой образ того же сна — цельность творчества, рисующего в образах самую логическую действительность и этой действительностью предопределяющего бытие.

Если это так, то действительность есть только Символ в языке наших снов.

Метафизически мы подходим к тому же.

Ценность предопределяет истинность; ценность условно содержится в истине; истина — понятие символическое; она символ ценности; но истина, понятая как долженствование суждений, превращает течение мира в течение силлогизмов; мир — это огромный силлогизм; но силлогизм не есть ценность; чем должна быть ценность?

Долженствованием ценность не определится; ценность только то, что она есть; говоря, что она есть, мы утверждаем ее существование; ценность определяет бытие познания; образом ценности может быть лишь эмблема; такой эмблемой есть, с одной стороны, познание; с другой стороны, бытием является то, что не познание; *непознание* — имманентное бытие; взятое со стороны переживаемых содержаний, оно — творчество. Творчество есть эмблема ценности; ценность соединяет в себе две крайние эмблемы; как соединение эмблем, она есть *Символ*.

Мы не называем Символ именем безусловного; понятие о безусловном легко подменяется понятием об условии всяческого бытия и всяческого познания; условием бытия легко подменяется творчество; условие же творчества есть, скорее, эмблема; далее, называя Символ безусловным, мы легко отождествляем безусловное с божеством; в понятии о *Символе* мы самое божество обуславливаем символами.

- 1) *Символ есть единство.*
- 2) *Символ есть единство эмблем.*
- 3) *Символ есть единство эмблем творчества и познания.*
- 4) *Символ есть единство творчества содержаний переживаний.*

- 5) Символ есть единство творчества содержаний познания.
- 6) Символ есть единство познания содержаний переживаний.
- 7) Символ есть единство познания в творчестве содержаний этого познания.
- 8) Символ есть единство познания в формах переживаний.
- 9) Символ есть единство познания в формах познания.
- 10) Символ есть единство творчества в формах переживаний.
- 11) Символ есть единство в творчестве познавательных форм.
- 12) Символ есть единство формы и содержания.
- 13) Символ раскрывается в эмблематических рядах познаний и творчеств.
- 14) Эти ряды суть эмблемы (символы в переносном смысле).
- 15) Символ познается в эмблемах и образных символах.
- 16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной или творческой символизации.
- 17) Символ становится действительностью в этом процессе.
- 18) Смысл познания и творчества в Символе.
- 19) Приближаясь к познанию всяческого смысла, мы наделяем всяческую форму и всяческое содержание символическим бытием.
- 20) Смысл нашего бытия раскрывается в иерархии символических дисциплин познания и творчества.
- 21) Система символизма есть эмблематика чистого смысла.
- 22) Такая система есть классификация познаний и творчеств как соподчиненной иерархии символизаций.
- 23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается.

Таковы предпосылки всякой теории творчества; Символ есть критерий ценности всякой метафизической, теософской и теургической символики.

§ 20

Мы должны отличать понятие о Символе как пределе всяческих познаний и творчеств:

- 1) От самого Символа (Символ непознаваем, несотворим, всякое определение его условно).
- 2) От символического единства.
- 3) От нормативного понятия о ценности.
- 4) От методологического понятия о ценности.
- 5) От образа Символа (Лик).
- 6) От центральных Символов религий.
- 7) От символических образов наших переживаний.
- 8) От художественных символов.

Сам Символ, конечно, не символ; понятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение.

Понятие о символическом единстве должны мы в свою очередь отличать от синтетического единства самосознания (гносеологического единства), от

категории единства и от числовой эмблемы (единица); гносеологическое единство, категория и числовая эмблема суть эмблемы метафизического понятия о Символе как единстве.

Понятие о Символе не есть еще понятие о ценности; понятие о ценности есть понятие нормативное; или же понятие о ценности распадается на серию методических понятий; так ценность методического понятия в его гносеологической истинности; ценность гносеологического понятия в степени его отрешения от психологизма; ценность нормативного понятия в долженствовании; ценность долженствования в чем-то, обуславливающем долженствование; это условие долга есть понятие о ценности как Символе.

Образ Символа — в явленном Лике некоего начала; этот Лик многообразно является в религиях; задача теории символизма относительно религий состоит в приведении центральных образов религий к единому Лику.

Наконец, мы называем символами образы наших переживаний; мы разумеем под образом переживания неразложимое единство процессов чувствования, воления, мышления; мы называем это единство символическим образом, потому что оно неопределимо в терминах чувств, воли и мышления; это же единство олицетворяется в каждом мгновении индивидуально; мы называем символом индивидуальный образ переживания; мы улавливаем далее единый ритм в смене наших переживаний, олицетворяя смену со сменной мгновений; образы переживаний располагаются друг относительно друга в известном порядке; этот порядок называем мы системой переживаемых символов; продолжая систему, мы видим, что она охватывает нашу жизнь; жизнь, осознанную в ритмических образах, называем мы индивидуальной нашей религией; ритм отношения наших переживаний к переживаниям других расширяет индивидуальное понимание религии до коллективного; в том процессе познания, который называет Липпс *«вчувствованием»*, мы видим произвольно религиозный корень; и поскольку *«вчувствование»* (Einführung) лежит в основе эстетических переживаний, постольку художественное творчество получает свое освещение в творчестве религиозном.

§ 21

Наконец, выражение образа переживаний в различного рода пластической, ритмической форме приводит нас к построению из того или иного материала схем, выражающих соединение образа видимости с образом переживания; такие материальные схемы суть художественные символы; художественный символ есть поэтому чрезвычайно сложное единство; он — единство в расположении художественного материала; изучая средства художественной изобразительности, мы различаем в них, во-первых, самый материал, во-вторых, прием, т. е. расположение материала; единство средств есть единство расположения, предопределяющее выбор; далее: художественный символ есть единство переживания, воплощаемого в индивидуальном образе мгновения; наконец, художественный символ есть единство этих единств (т. е. единство переживания в приемах работы); художественный символ, данный нам в воплощении, есть единство взаимодействия формы и

содержания; форма и содержание тут лишь средства; самое воплощение образа есть цель. И потому-то, анализируя художественный символ со стороны его формы, мы увидим лишь ряд условных определений; форма в грубом смысле предопределена в символе приемом работы; прием работы предопределен условиями пространства и времени; элементы пространства и времени предопределены формой творческого процесса; форма творческого процесса предопределена формой индивидуального переживания; это переживание дается посредством нормы творчества. Анализируя художественный символ со стороны его формы, мы получаем ряд убегающих в глубину непознаваемого форм и норм; кажущееся содержание есть лишь порядок в расчленении формы; содержанием художественного образа оказывается *непознаваемое единство*, т. е. единство символическое.

И обратно: отправляясь от кажущегося содержания, мы начинаем видеть, что оно — смутное наше волнение, но от него зависит форма творческого видения, т. е. образ, возникающий в нашей душе; и далее: предопределен самый выбор элементов пространства и времени, т. е. выбор ритма и средств изобразительности; и ритм, и средства изобразительности суть расчленения самого содержания; говоря о *пиррихиях* в ямбе Пушкина, мы в сущности говорим об особенностях художественного волнения у Пушкина; и далее: ритмом и приемом предопределена самая форма творчества; например, в поэзии форма предопределена то как лирика, то как драма, то как новелла; более того: *волнение* содержания определяет самую форму искусства; я мну глину, а не пишу стихов лишь потому, что волнения мои таковы, что глина их выразит более, чем перо. Отправляясь от кажущегося содержания, мы тщетно будем искать формы; самая глина превратится в предел распространения содержания; форма окажется непознаваемым единством моей работы, т. е. единством символическим. Художественный символ есть прежде всего волнение, данное в средствах изобразительности; и наоборот: средства изобразительности даны в волнении.

Существует ряд эстетических воззрений, указывающих на раздельность формы и содержания в искусстве; эти воззрения не имеют под собой почвы, пока под формой и содержанием художественного образа мы разумеем действительные, а не условные понятия; методические определения искусства суть формальные, а потому и однобокие определения. Эстетика должна выработать свой собственный метод, покоящийся на изучении нераздельной цельности художественных образов; единство формы и содержания символов искусства провозгласила символическая школа поэзии; этот лозунг находится в полном соответствии с предпосылками теории символизма.

«*Форма дается в содержании*», «*содержание дается в форме*» — вот основные эстетические суждения, определяющие символ в искусстве.

На основании суждений, приведенных в § 17-м, мы заключаем, что оба эти суждения — суждения выводные; они выводятся из суждения: «*форма есть содержание*».

Есть ли это суждение синтетическое или аналитическое?

Понимая «*содержание*» как субъект суждения, мы превращаем суждение «*есть содержание формы*» в суждение аналитическое; понятие формы

выводится из содержания: в таком случае работа над материалом, с одной стороны, и работа представления образа фантазии — с другой, объединяются содержанием творческого процесса; но, изучая процессы творчества, мы станем перед дилеммой: заключается ли изучение их в описании или в анализе? Другими словами: процесс творчества есть ли объект научного изучения или художественного описания? Описывая образы переживания, возникающие в душе из безымянного содержания, я их творю; эстетика в последнем случае есть творчество; или, в другом случае, я располагаю возникающие образы в порядке этого возникновения: классификацией образов творчества и должна заняться эстетика; но классификация без принципа невозможна. Наоборот, изучая процессы творчества, мы изучаем лишь форму процессов, и при том мы изучаем эти процессы с помощью различных методов: изучение такого рода дает ряд терминологических определений, которым эстетика могла бы руководиться как сырым материалом, не более.

Понимая *«форму»* как субъект суждения, мы превращаем суждение *«содержание есть форма»* в суждение обратное: *«форма есть содержание»*. В таком виде основное суждение эстетики символизма есть суждение аналитическое; понятие *«содержания»* выводится из формы: работа представления образа и работа над материалом объединяются в основной форме всяческого материала творчества; этой формой является отношение материала к элементам пространства и времени; но, изучая элементы пространства и времени в художественных формах, мы опять-таки стоим перед дилеммой: заключается ли задача наша в изучении геометрических и ритмических пропорций форм или же в классификации форм в порядке пространства или времени? В первом случае получаем ряд терминологических определений математики, механики, психофизики; во втором случае мы описываем самую форму символов в порядке их возникновения, не более; в первом случае эстетика становится прикладной задачей математики и механики; во втором случае эстетика становится этнографией и историей искусств. В обоих случаях смысл эстетики пропадает.

Суждение *«форма есть содержание»* — суждение символическое; предопределяя форму содержанием, мы принуждены искать это содержание вне искусства; предопределяя содержание формой, мы не отыскиваем вовсе единой формы искусства. *Эстетика символической школы должна искать обоснование эстетики вне эстетики.*

Без выяснения своего отношения к теории символизма такая эстетика не имеет собственного смысла; а между тем лозунги, ею выставленные, пополняют и углубляют лозунги формальных и психологических эстетик недавнего прошлого.

Сторонники символической школы так же, как и противники ее, постоянно смешивают ряд понятий, вследствие чего в полемических статьях мы отмечаем полную неразбериху.

Понятие о Символе как пределе смешивается с понятием о символе как образе.

Мы предлагаем следующую номенклатуру: определяя символический образ как единство переживания, данное в средствах изобразительности, будем называть это единство художественным символом; единство же пере-

живания, принимающее форму образа в нашей душе, будем называть *символическим образом переживания*; символический образ переживания может ведь и не быть дан в средствах изобразительности; он — образ нашей души и как таковой занимает место в системе подобных же образов; осознанная система символических образов переживания есть система религиозная; она получает в религии свое завершение.

Символический образ переживания ближе к религиозному символизму, нежели к символизму эстетическому; *образ переживания не есть художественный символ, но он входит в художественный символ*; входя в этот символ, образ переживания тогда берется не в системе переживаний, но в отдельности; из средства, ведущего к цели, он превращается в цель; и потому-то взгляд на искусство как на целесообразность без цели подчеркивает обусловленность художественного творчества творчеством религиозным.

Мы предлагаем единств средств изобразительности (например, взаимную обусловленность ритма, словесной инструментовки, материала художественных троп) называть стилем, в противоположность стилизации; в расположении этих элементов есть произвольное единство, определение которого всегда символично; *художественный символ не есть это единство, хотя и оно входит в него*.

Называя художественным символом образ переживания, мы далее продолжаем впадать в ошибки, когда самое переживание истолковываем в терминах чувств, воли или познания; мы хотим дать себе отчет в том, что означает это единство; но, истолковывая образ переживания в рассудочных терминах, мы самый образ превращаем в аллегорию, т. е. в аналогию между образом и пониманием его в терминах рассудка.

Следует раз навсегда запомнить, что аллегория не символ.

Наконец, всякое определение художественных и иных символов в терминах познания мы называем эмблемами; самое определение Символа как не данного единства в терминах познания мы называем эмблемой.

Обыкновенно смешивают символизм как творческую деятельность с символизмом как известным строем мыслей, принципиально допускающим символы; иногда считают, что символизм есть метод; но это неверно; теория символизма есть теория, выводящая ряды методических дисциплин как ряды эмблем Символа; теория символизма не есть и метод, ибо теория символизма, перечисляя эмблематизм познавательных методов, сохраняет за каждым методом право быть тем, что он есть; теория символизма по отношению к искусству и религии есть теория творчества; таково ее более частное определение; *символизм же есть самое творчество*.

Обыкновенно смешивают символизм с символизацией; следует в двух словах охарактеризовать терминологическую разницу этих понятий.

Творчество имеет определенные зоны, которые оно пробегает, оставаясь неизменным во внутреннем устремлении; примитивное творчество есть единство ритмических движений в первобытном хаосе чувств; это единство имеет своей формой музыкальную стихию души, т. е. ритм; такого рода единство выражается в символическом образе переживаний; символический образ переживаний, вынесенный из души и запечатленный в материале изоб-

разительности, дает более сложное единство — *художественный символ*; попытка оживить это сложное единство так, чтобы символ заговорил языком человеческих поступков, образует еще более сложное единство: единство символа религиозного; это достигается тем, что художественной формой становится сам художник и его окружающие; формой художественного творчества жизни являются формы поведения; образом содержания — эстетический символ. Нераздельное единство формы и содержания здесь — религия; и далее: религиозный символ, т. е. прекрасная жизнь человека, взятая как норма всяческого поведения, превращает единство человеческой природы в двуединый образ Богочеловека; так восходим мы к творчеству теургическому.

Тут мы видим, что высота творчества определяется охватом все больших и больших сфер человеческой деятельности; примитивное, художественное, религиозное и теургическое творчество суть этапы все того же творчества; *определяя творчество с точки зрения единства, мы называем его символизмом*; определяя ту или иную зону этого творчества, мы называем такую зону символизацией.

Итак:

Символ дается в символизме.

Символизм дается в символизациях.

Символизация дается в ряде символических образов.

Символ не понятие, как и символизм не понятие.

Символ не метод, как и символизм не метод.

§ 22

Здесь мы остановимся. Наша задача — указать лишь вехи для будущей системы символизма; она должна считаться с этими вехами; иначе ей грозит тот или иной догматизм; как справится будущая теория символизма с антиномией между познанием и творчеством — покажет будущее; ей придется встретиться с роковой альтернативой: во-первых, с необходимостью самую теорию знания базировать на метафизике, а метафизику выводить из творчества; во-вторых, с необходимостью правильность построения проверять теорией знания; может ли быть теория символизма теорией в собственном смысле или задача ее должна заключаться в теоретическом отрицании всякой теории? В последнем случае теория символизма сведется попросту к перечислению ряда творчеств; либо она будет основой особого рода творческого опыта; в последнем случае теория символизма будет новой системой среди существующих систем индусской философии: Веданты, Йоги, Мимансы, Санкьи, Вейшешики и других; вероятнее всего, — теория символизма будет не теорией вовсе, а новым религиозно-философским учением, предопределенным всем ходом развития западноевропейской мысли. На поворот сознания европейского человечества в сторону Востока указывал еще Вл. Соловьев в своем «Кризисе западной философии»; великое значение индусской философии признает такой знаток этой философии, как Дейссен. Ошибка Вл. Соловьева заключалась лишь в том, что поворотным пунктом в

развитии европейской мысли признал он малоубедительную метафизику Гартмана; между тем поворотный пункт в развитии европейской мысли назревает, скорее, в неумении современного кантианства выйти из дуализма и притом сохранить гносеологическую базу своих исследований нетронутой; все выходы из дуализма суть выходы метафизические или психологические; теория в гносеологическом смысле слова перестает быть теорией, раз мы приносим метафизический, психологический или этический момент в теоретические построения разума; с другой стороны, мы вольны себя спрашивать: может ли теория оставаться теорией, раз условием ее возможности является необходимость признания дуализма между миром ноуменов и миром феноменальным? Вместо того, чтобы определять состоятельность любой предлагаемой теории, мы должны поставить вопрос, чем должна быть теория: должна ли она выводиться из единого познавательного принципа условия возможности опыта или она должна описывать внутренне переживаемый необходимо вложенный в нас процесс построения всевозможных теорий? В таком случае *теория* должна сохранить смысл, заключенный в греческом слове, которым мы пользуемся: она должна быть *божественным* (θεός) *видением* (οράω). Но тут нам возразят: теория символизма как система описанного и в порядке изложенного мистического и эстетического опыта превратится в *своего рода* описательную психологию. Если мы не дорожим термином «психология», то мы, пожалуй, назовем теорию символизма неопсихологией будущего; но опасно играть с приставкой «нео»: она всегда некоторый «х»; называя описание и перечисление процессов символизаций психологией будущего, мы рискуем внести еще большую путаницу понятий, чем если мы назовем это перечисление теорией; странно было бы называть поучения Серафима Саровского, Исаака Сириянина или Шанкараачария *трактатами по психологии*.

Я не знаю, почему мы не можем классификацию творческих процессов не называть теорией.

Наоборот: если согласиться с современными гносеологами в том, что теорией может быть только теория, выведенная из основных гносеологических предпосылок, то построение всякой теории лишь подчеркнет ненужность и даже вредность ее для всего живого и действительного, что составляет смысл нашей жизни; современные гносеологи, любезно заигрывающие с жизнью и вместе с тем желающие оставаться последовательными до конца, с добродушным комизмом признаются в трагедии, которую они переживают: они тянутся к ценности жизни, а гносеология гарантирует им ценность в жизни не прежде, нежели они умертвят жизнь; рассказ о трудности их положения, однако, не мешает им сохранять веселье; остается думать одно из двух: или трагедия познания фиктивна, и познание не слишком стоит за свой примат; или же заигрыванье со всяческим смыслом жизни — опасное заигрыванье. Да и кроме того: поборники гносеологизма заражаются маньер предельования: всюду преследует их грозный призрак психологизма; неокантианцы стремятся изгнать всяческий психологизм; они вздыхают о том, что самые гносеологические понятия имеют психологический смысл, как, например, Риккерт; наконец, находятся некоторые (поклонники Когена), которые видят

в самом Риккерт «жалкого психологиста»; наконец, самого гносеологического *nany*, Когена, упрекают в психологизме.

Скоро последовательный гносеолог, из боязни впасть в ересь, должен будет единственным способом доказать свою правую веру, а именно: абсолютным молчанием; всякое изреченное суждение повергнет его в пучину психологизма.

Молчание — вот единственный выход для гносеолога, желающего остаться вполне последовательным; другой выход — шутка над своим нелепым положением в этом мире психологизма.

Я не знаю, почему в таком случае не поставить вопроса над смыслом, который вкладывается гносеологом в слова «теория», «теоретический», «чистый смысл».

Неужели всякая теория, учитывающая несостоятельность гносеологии в вопросе о смысле и ценности бытия, есть уже «нечистая теория»?..

§ 23

Всякое искусство символично — настоящее, прошлое, будущее. В чем же заключается смысл современного нам символизма? Что нового он нам дал?

Ничего.

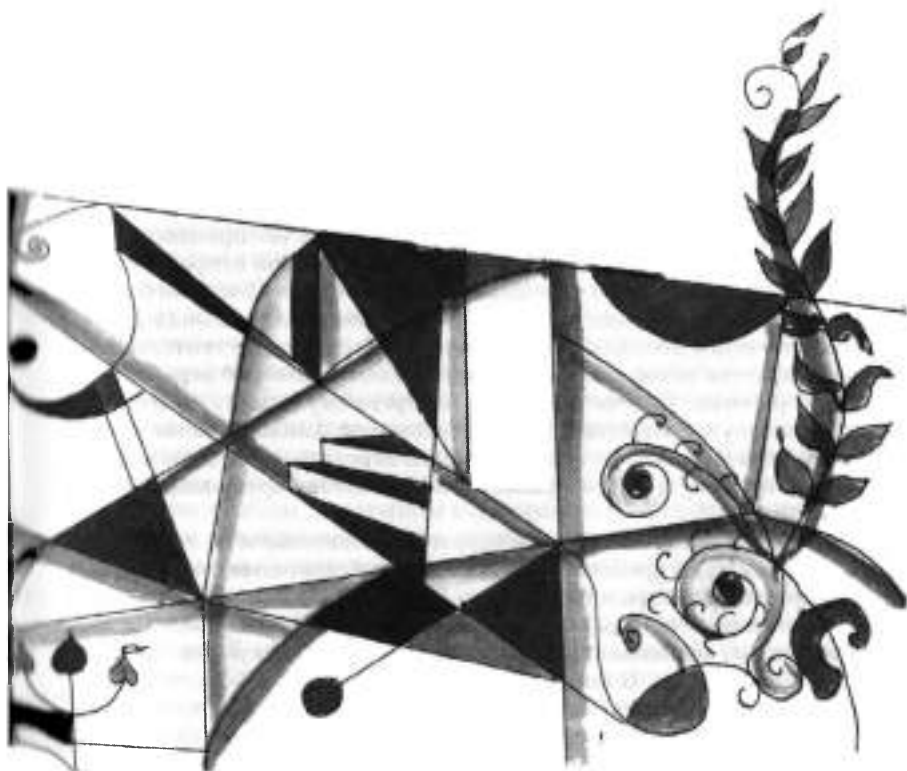
Школа символистов лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа; символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть.

Школа символистов раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье течение она оправдала, как разные виды единого творчества; и оттого-то в пределы недавнего реализма вторглась романтическая фантастика; и обратно: бескровные тени романтизма получили в символической школе и плоть, и кровь; далее символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнув, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством; в европейское замкнутое в себе искусство XIX столетия влилась мощная струя восточной мистики; под влиянием этой мистики по-новому воскресли в нас *Средние века*. Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносятся мимо нас.

Это потому, что стоим мы перед великим будущим.



ОТДЕЛ II



ФОРМЫ ИСКУССТВА

I

Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления. Действительность является по отношению к искусству как бы пищей, без которой невозможно его существование. Всякая пища идет на поддержание жизни. Для этого необходимо ее усвоение. Перевод действительности на язык искусства точно так же сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности. Анализ действительности необходимо вытекает из невозможности передать посредством внешних приемов полноту и разнообразие всех элементов окружающей действительности.

Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т. е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений: в первом случае возникают пространственные формы искусства, во втором случае — временные. В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, например, стилизации). Сила произведения искусства весьма часто связана с простотой выражения. Благодаря такой схематизации тво-

рец художественного произведения имеет возможность высказаться хотя менее полно, но зато точнее, определеннее.

Воспроизведение представления независимо от времени сопровождается громадными трудностями. С одной стороны, трудность передачи различных пространственных форм; с другой — передача всевозможных световых и цветовых оттенков с помощью внешних средств. Если к этому еще присоединить тот факт, что возможность охватить явления в художественном изображении зависит от простоты, то нам понятна необходимость дальнейшего разложения пространственной действительности на ее формы и краски.

В формах мы не ограничиваемся рассмотрением отношения света к тени. Нас останавливает и цвет, и качество формы, т. е. вещество формы. Цвет формы является звеном, соединяющим искусство формы с живописью; вещество формы заставляя нас подчеркнуть возможность существования еще одного искусства, так сказать, искусства *вещества*. Качество вещества, его характер может быть предметом искусства. Здесь мы стоим на самой границе изящных искусств. Здесь нащупываем два корня, идущие от изящного искусства к науке и художественной промышленности. Здесь начинается последовательное расширение самого понятия об искусстве: оно все более и более является нам *как искусность* (искусственность). Здесь же исчезает глубина и высота задач искусства.

Подчеркнув значение качества качества вещества в искусствах формы, обратимся к самой классификации этих форм. Характеризуя один род как искусство форм органических, а другой как форм неорганических, мы будем не особенно далеки от истины, если скульптуру назовем искусством форм органических, а зодчество — неорганических.

Такое определение зодчества и скульптуры кажется парадоксальным. Например, разве в колонне мы не имеем стремления изобразить ствол дерева? Если тип колонны и возник из подражания стволу дерева, то подражание это до такой степени внешне и формально (не по существу), что на нем не стоит долго останавливаться. Единственная постоянная тема зодчества, по Шопенгауэру, — это опора и тяжесть. «Самым чистым выражением этой темы являются колонны и балки. Поэтому стиль колонн представляет собою как бы генерал-бас всей архитектуры». Далее Шопенгауэр указывает на эстетическое наслаждение, вытекающее из нормальности соотношения между тяжестью и опорой. Отсюда ясно — колонна изображает прежде всего идею нормальной подпоры, а затем она является как подражание стволу¹.

Таким образом, мы пришли к признанию трех пространственных форм искусства, а именно: живописи, скульптуры, зодчества.

Краска характерна для живописи. Вещество и характер формы — для скульптуры и зодчества. Отсюда, конечно, еще не вытекает пренебрежение рисунком и формой в живописи, как и пренебрежение краской в зодчестве и скульптуре. В мире существует смена представлений. Временные формы искусства, по преимуществу останавливаясь на этой смене, указывают на значение движения. Отсюда роль ритма как характер временной последовательности в музыке, искусстве чистого движения. Если музыка — искусство беспричинного, безусловного движения, то в поэзии это движение обуслов-

ленно, ограниченно, причинно. Вернее, поэзия — мост, перекинутый от пространства к времени. Здесь совершается, так сказать, переход от пространственности к временному. В некоторых родах поэзии особенно ярко сказывается этот переходный характер ее; эти роды являются узловыми, центральными (например, драма). Такого рода центральность их положения создает и особенный интерес к ним. Отсюда тесная связь их с духовным развитием человечества.

Итак, поэзия — узловая форма, связующая время с пространством. Соединение пространства и времени является, по Шопенгауэру, сущностью материи. Шопенгауэр определяет ее как законопричинность в действии². Отсюда необходимость причинности и мотивации в поэзии как формы «закона основания». Эта причинность может выразиться разнообразно: и сознательной ясностью, сопровождающей образы, и внутренней обоснованностью поэтических образов. Логическая последовательность является, выражаясь образно, как бы проекцией причинности на плоскость нашего сознания, понимая под нашим сознанием то, что Шопенгауэр определяет как разумное знание: «Знать — значит иметь в своем духе для произвольного употребления такие суждения, которые имеют в чем-либо, вне себя самих, достаточное основание познания».

Поэтические образы, возбуждая наше сознание, сопровождаются им более всех прочих форм искусства. Отсюда ключ к важным недоразумениям в области критической оценки художественных образов. Эти недоразумения обнаруживаются во всей своей силе, как скоро требование разумной ясности этой проекции причинности мы поставим во главе прочих требований, которым должны удовлетворять образы поэзии. Здесь происходит явление, аналогичное консонансу: колебание струны, передаваемое воздушной средой ряду струн одинаковой высоты тона, не передается струнам иных тонов. Внутренняя осмысленность, связывающая ряд поэтических образов, часто сопровождается и внешней осмысленностью, т. е. выражением сознательной связи, существующей между этими образами как рефлексом. Отсюда нельзя заключать к сознательной ясности как непременному условию поэтического творчества. Между тем подобные заключения бывают сплошь и рядом. «Сознание, — по словам Шопенгауэра, — это только поверхность нашего духа, в котором мы не знаем внутреннего ядра»... и далее: «то, что дает сознанию единство и связность, не может обуславливаться сознанием». Требование сознательной связности от поэтических произведений происходит от смешения двух форм основания, форм, определяемых Шопенгауэром как закон основания познания, господствующий в классе отвлеченных представлений, и как закон основания бытия, применяемый к классу конкретных явлений. Творчество руководит сознанием, а не сознание творчеством. В рассудочных произведениях искусства, по словам Гёте, «чувствуешь намерение и расстраиваешься»... Kunst происходит от слова *können* (уметь); «кто не умеет, у того есть намерение»³... «Если мы видим, как сквозь все богатые средства искусства сквозит ясное, ограниченное, холодное и трезвое понятие и, в конце концов, выступает наружу, мы испытываем отвра-

щение и негодование»... «Художественное произведение приводит нас в восторг и в восхищение именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания; от этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве»⁴...

По Гартману, целое дается гениальному замыслу в мгновение; сознательная же комбинация создает единство путем трудного прилаживания частностей.

С особенным удовольствием цитирую слова великого ученого, двух выдающихся философов, поэта, а также известного музыкального критика. Теоретически весьма многие согласны с независимостью художественного творчества от сознания. На практике обнаруживается обратное: признание свободы творчества просто заменяется допущением поэтических разговоров об этом.

«Ты царь — живи один: дорогою свободной
Иди, куда тебя влечет свободный ум»...

Эти слова о поэтической свободе мы допускаем, а любой стихотворный отрывок, где осуществлена эта свобода творчества (например, у Фета), мы боимся признать. В этой инстинктивной боязни к свободе творчества называется бессилие толпы отличить гениальное от безумного; беспутство мысли не отличается от полета мысли, зоркость взгляда близорукие способны назвать галлюцинацией. Осмелит всегда безопаснее...

Посредственность изображаемого является одной из типичнейших черт поэзии. В других искусствах мы или созерцаем пространственные формы, или слушаем, т. е. созерцаем последовательное чередование звуков. В обоих случаях наши созерцания носят характер непосредственности. В поэзии, на основании читаемого, мы *воссоздаем* образы и смену их. Верность наших созерцаний будет зависеть от верности воспроизведения сознанием описываемых образов и явлений. Поэзия всеобъемлюща, но не непосредственна. Здесь русло искусства, начинающееся с зодчества, как бы разливается широким озером, но мелеет, разбивается на множество рукавов, пока через драму и оперу не соберется в чистое глубокое русло симфонической музыки.

Выражение идей является, по Шопенгауэру, задачей искусства; музыку же он противопоставляет всем искусствам, говоря, что она выражает волю, т. е. сущность вещей. Постигать явление *an sich* — значит, слушать его музыку, т. е. *здесь мы всего ближе к возможности этого постижения*.

Пространство обладает тремя измерениями, время — одним. В переходе от пространственных форм искусства к временной (к музыке) замечается строгая постепенность. Такая же постепенность существует в стремлении наук стать на математическую (аритмологическую) точку зрения. По Шопенгауэру, можно провести параллель между этими стремлениями наук и искусств. *Музыка является математикой души, а математика — музыкой ума*⁵. Нигде мы не имеем такой близости и противоположности в одно и то же время, какая существует между постижением явлений (музыкой) и изучением сходства и различия в области количественного изменения их (ма-

тематика). «Наше самосознание имеет свою форму не пространство, а только время», — говорит Шопенгауэр. В мире господствует движение, имеющее форму познания время, а представление является моментальной фотографией этой непрерывной смены явлений, этого вечного движения. Всякий пространственный образ, становясь доступным нашему сознанию, является необходимо связанным с временем; закон познания имеет своим основанием закон причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетание пространства и времени. С приближением пространственных форм искусства к временной растет значение причинности, объясняющей видимость (пространственность). Требование причинности от пространственных образов уже намекает нам на связь их с музыкой; не будь музыки, необходимо связанной с временем через последование звуковых колебаний, в формах, подчиненных пространству, мы не усматривали бы причинности этих образов. Отсюда впервые зарождается мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм. Забегая вперед, скажем, что всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку как чистое движение.

Выражаясь кантовским языком, — всякое искусство, исходя из феноменального, углубляется в «ноуменальное»; формулируя нашу мысль языком Шопенгауэра, — всякое искусство ведет нас к чистому созерцанию мировой воли; или, говоря в духе Ницше, — всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней *духа музыки*; или, по Спенсеру, — всякое искусство устремляется в будущее⁶.

Универсальное значение последней формулы весьма важно при рассмотрении искусства с религиозно-символической точки зрения.

Располагая изящные искусства в порядке их совершенства, мы получаем следующие пять главных форм: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка.

Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущие всем формам, причудливо переплетены в каждой форме. Выдвигаясь на первый план, они образуют как бы центр этой формы. Так, хотя элемент цветности мы считаем центральным для живописи, однако бесформенная живопись или бессмысленная живопись (т. е. лишенная внешнего смысла) до некоторой степени осуществима лишь в орнаменте. С одной стороны, орнамент несколько не выигрывает от придаваемого ему смысла, орнамент и без этого смысла выразит индивидуальность народа. С другой стороны, немислимо требовать от живописи одной орнаментальности. В исторической, жанровой и религиозной живописи нас останавливает *смысл* изображаемого. Здесь же мы обращаем внимание и на форму. Нам дорога осмысленность, духовность Рафаэля, Джотто, Сандро Боттичелли, но мы восхищаемся формами Микеланджело. Причинность, мотивация — главные элементы поэзии; причинный элемент в живописи приближает ее к поэзии — искусству более совершенному.

Красота и отчетливость формы — это звено, соединяющее живопись с менее совершенным искусством — искусством формы. В поэзии мы наблюдаем элементы, свойственные и пространственным, и временным формам: *пред-*

ставления и смену их, сочетание формального с музыкальным. Помимо музыкальности поэтических произведений в собственном смысле, можно говорить о музыкальности в собственном смысле. В характере слов и способе их расположения мы усматриваем большую или меньшую музыкальность. Непосредственное отношение автора к собственным поэтическим образам часто сквозит в характере слов и способе их расположения. Стиль поэта или писателя является бессловесным аккомпанементом к словесному выражению поэтических образов. Глубокий писатель не может обладать дурным стилем. Плохой писатель не имеет стиля. Стиль как музыкальный аккомпанемент должен играть видную роль. При устном произношении значение музыкальности поэтических образов вырастает; многие места из Гомера и Вергилия запрашиваются на устное произношение. В песне музыкальный смысл перерастает формальный. Нам важнее «как поется» что-либо, чем «что поется». Песня — мост между поэзией и музыкой⁷. Из песни выросла и поэзия, и музыка.

«С исторической точки зрения музыка развилась из песни», — говорит Гельмгольц в своем сочинении «Учение о слуховых ощущениях». Народная же песня, по словам Ницше, «прежде всего имеет для нас значение как музыкальное зеркало мира, как самобытная мелодия, ищущая себе затем параллельного сновидения (т. е. образа) и выражающая его в стихах. Таким образом, мы видим, что в стихах народная песня стремится всеми силами подражать музыке». Мы можем предполагать характер музыкального развития и дальнейшего обособления музыки от песни через развитие аккомпанемента; отсюда пошли разнообразные формы музыки. Интеграция этих форм совершилась сравнительно недавно в симфонии и сонате (симфония для одного инструмента). Из развития слова песни вышли все формы поэзии: эпическая, лирическая и драматическая. В дифирамбах в честь Диониса мы имеем зерно будущей драмы и оперы. В настоящую минуту драма все более и более тяготеет к музыке (Ибсен, Метерлинк и другие), а опера — к музыкальной драме, и это стремление в значительной степени осуществлено (Вагнер).

Из вышесказанного вытекает одно несомненное следствие: формы искусства способны до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться духом близлежащих форм. Элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотворяют ее, и наоборот. Например, исключительная живописность стихотворений Сюлли-Прюдомы или Мария-Хосе Эредиа придает им холодность: исключительное тяготение к изображению формы в живописи порицается Рескиным. Интересно, что античная культура не дала пышного расцвета живописи, а христианская дала. С распространением христианства в искусствах пространственных форм центр тяжести переносится на более совершенную форму; с распространением христианства высочайшее искусство — музыка, вполне освобождаясь от поэзии, получает самостоятельность и развитие. В настоящую минуту целовеческий дух находится на перевале. За перевалом начинается усиленное тяготение к вопросам религиозным. Подавляющий рост музыки до Бетховена и расширение сферы ее влияния от Бетховена до Вагнера — не прообраз ли такого перевала?

Формулируем два вероятных следствия, которые напрашиваются из вышесказанного:

Во-первых, формальные элементы каждого искусства слагаются из формальных элементов близлежащих искусств.

Во-вторых, возрождение каждой формы искусства зависит от воздействия на нее более совершенной формы; обратное воздействие ее на эту форму ведет к упадку этой формы.

Отсюда, однако, не следует, что сперва возникают менее совершенные формы проявления изящного: все проявления потенциально заключены в песне. Отсюда пошла бесконечная дифференциация. Прогресс живописи, скульптуры и зодчества зависел не только от психического развития человечества, но и от развития технических средств.

Характерно, что каждое вышележащее искусство включает в себе все нижележащие, переводя их на свой язык. Искусство материальных масс в том смысле заключено в живописи, что оно, будучи в состоянии передать на плоскости материальные массы, присоединяет еще возможность красочной передачи их. Поэзия, заключая в себе изображение всей действительности, включает и пространственные формы. Музыка, как мы увидим ниже, обнимает собою всевозможные комбинации действительности.

Следует заметить, что в настоящую минуту уже определились главнейшие формы искусства. Дальнейшее развитие их связано с искусством, стоящим во главе их, т. е. с музыкой, которая все властнее и властнее накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного. В настоящее время музыка и музыкальная драма развиваются быстро и мощно. Является невольная мысль о дальнейшем характере влияния музыки на искусство. Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?

Но будущее неизвестно...

II

В каждой форме искусства сквозит ее эстетическое значение. Под формой искусства мы разумеем способы выражения изящного, связанные друг с другом определенным единством их внешнего обнаружения.

Для многих видов поэзии таким единством будет слово, для живописи — краски, для музыки — звук, для скульптуры и архитектуры — вещество. Имеется возможность говорить о качестве и количестве необходимого материала для формы.

Важно, чтобы наименьшее количество материала для формы было наилучшим образом приспособлено к выражению содержания. Полнота передачи художественного содержания зависит не только от количества материала, но и от качества его. Лаконизм является существенною чертою искусства: лучше недосказать, чем пересказать. Форма и содержание находятся в обратном отношении друг к другу.

Художественное содержание, связанное формой, является нам в оболочке конкретных образов и смены их. Некоторые формы искусства дают

возможность познавать это художественное содержание посредством малого количества материальных представлений: они являются наиболее удовлетворяющими назначению искусства.

Рассмотрим же с этой точки зрения главнейшие формы изящных искусств. Какие выводы являются следствием подобного рассмотрения?

В наименее совершенных формах искусства формальное воспроизведение действительности наиболее полно. Формы эти — зодчество и скульптура. В действительности каждый образ занимает в пространстве положение, определяемое тремя измерениями; в скульптуре и зодчестве художественные образы могут быть воплощены не иначе, как в трех измерениях. Существенное рассмотрение этих форм необходимо ведет к признанию, что они наиболее односторонне охватывают действительность. Отчасти упуская красочное разнообразие образов действительности, а также и смену их, искусство формы суживает и самый выбор этих образов. Предметом изображения могут служить лишь некоторые образы действительности, да и то в их отвлеченной условной форме.

В живописи мы имеем дело с проекцией действительности на плоскость. Изображая на плоскости пространственные формы, измеряемые высотой, длиной и шириной, мы тем самым переходим от трех измерений к двум. Здесь мы имеем дело с внешней идеализацией действительности; такая идеализация позволяет, однако, нам изображать эту действительность в более широких размерах; в архитектуре и скульптуре это недоступно. Перенесение пространственного представления на плоскость в значительной мере освобождает нас от чисто физического труда; такой труд является необходимым условием при воплощении архитектурных и скульптурных памятников. Внутренняя энергия, не отвлекаемая посторонними препятствиями, в большей мере передается картине или фрескам: среди произведений кисти мы имеем образчики передачи наиболее тонких душевных сторон действительности. Отвлекаясь от одного измерения, мы как бы приобретаем возможность охватить действительность и с красочной стороны. Красочное изображение действительности — наиболее типичная черта живописи. В скульптуре формы действительности, изображаемые посредством веществ, часто представляют для нас интерес с точки зрения игры света и тени. В живописи нас интересует и красочная сторона действительности.

В искусствах нам важно, чтобы наименьшее количество материала наиболее полно выразило содержание, которое желает в него вложить художник. Последовательное рассмотрение количества и качества материала, потребного для воплощения художественного замысла в зодчестве, скульптуре и живописи, и приводит нас к следующему заключению: из пространственных форм искусства — живопись наиболее совершенная форма; между нею и зодчеством занимает место скульптура.

И действительно, при помощи небольшого количества красок мы достигаем наиболее полного изображения на полотне не только отдельного образа или группы образов, но и целых событий. Зодчество и скульптура не могут изображать больших пространств: в живописи возможно подобное изображение (например, пейзаж). Уменьшение внешних препятствий стоит как

бы в прямой связи со свободой творчества. Внутренняя энергия, не тратясь на преодоление этих препятствий, более полно переходит в воплощенный образ. Этот образ может обладать большей потенциальной силой. Рабское копирование действительности не может привести к тождеству между изображением и предметом изображения. Внутренняя правда передаваемого предмета является главнейшим предметом изображения. Не сама картина должна выдвигаться на первый план, а правдивость переживаемых эмоций и настроений, вызываемых в нас той или иной картиной природы. Такое понимание задач изображения действительности вытекает отнюдь не из чувства пренебрежения к действительности, а из чувства глубокой любви к природе. Вопрос о правде в природе гораздо сложнее, запутаннее, чем он кажется на первый взгляд.

Внутренняя правда изображаемого может быть различно понимаема. Одна и та же картина, изображенная многими художниками, преломится, по выражению Золя, сквозь призму их души. Каждый художник увидит в ней различные стороны. Отсюда индивидуализм до известной степени необходим в живописи; индивидуальны художники, индивидуальны и художественные школы. Каждая школа может дать и талантливых художников, и бездарных. Вопрос о задачах живописи не касается художественных школ. Он стоит над всеми школами. Вопрос о красоте тоже не касается направлений живописи. Красота разнообразна, и чувство красоты гораздо сложнее, нежели многим кажется. «Прекрасные предметы остаются прекрасными, не имея между собою ровно никаких общих признаков, кроме того, что мы находим их прекрасными. Такой приговор этим теориям (т. е. теориям, стремящимся к слишком поспешному объединению красоты) и сделан Стюартом». Это говорит Троицкий в своем сочинении «Немецкая психология в текущем столетии». Живопись — не ремесло. Она — не фотография. Живопись отличается от раскрашенной фотографии, олеографии и т. д. индивидуализмом в понимании внутренней правды изображаемого. Отношения к природе людей, посвятивших свою жизнь изучению различных световых и цветовых оттенков ее, и людей, в кои веки достаивающих природу своим вниманием, не всегда совпадают; разговорная речь не совпадает с научной или философской.

И, однако, мы безапелляционно отвергаем формы искусства, еще не ставшие понятными нам. Разве здесь не может быть своего рода философии? Разве не могут существовать художественные произведения, требующие с нашей стороны некоторого проникновения в их смысл. Разве глубина художественного созерцания не накладывает известного отпечатка на изображение созерцаемого? Разве профан в живописи, явившийся на выставку посмеяться над Врубелем или Галленом, проникал в глубину художественных произведений вроде боттичеллиевских, рембрандтовских и т. д.? В душе он, конечно, предпочитает живо и точно для него написанные этнографические наброски Верещагина (наброски, полезные для ума); Рафаэль, Рембрандт, Веласкес, все это — полуистлевшие уважаемые хорутви, которыми он наивно вооружается, объявляя поход новому искусству. Он не подозревает, что оно-то и является истинным возобновлением старинных традиций в живописи. Бунт некоторых

форм искусства против академизма и натурализма он принимает за бунт против всего старого... Святая простота!

В искусствах формы мы изображали действительность в трех измерениях. Переходя к изображению действительности только в двух измерениях, мы выигрывали в качестве и количестве изображаемого; такой выигрыш облегчал переход внутренней энергии творчества в воплощаемый образ; предполагая а priori дальнейшую правильность, мы можем думать, что в поэзии мы переходим к изображению действительности только в одном измерении (во времени).

Плоскость характеризует двухмерное пространство, линия — одномерное. Непосредственная передача того или иного образа еще возможна на плоскости. Передача этого образа на линии невозможна. Если бы мы не знали характера той формы искусства, которая имеет наименование поэзии, то а priori могли бы предсказать посредственность изображения поэтических образов.

Непосредственное изображение видимости отсутствует в поэзии. Словесное описание этой видимости его заменяет. Совокупность слов, вытянутых в одну строчку, символизирует одномерность поэзии. Описывать легче, нежели изображать. Благодаря замене изображаемых образов описанием, круг образов, могущих быть предметом поэтического воспроизведения, значительно расширяется.

Творчество скульптора значительно парализовано тесными рамками изображения. Живописец пользуется большей свободой творчества; все же многие образы не передаваемы кистью (например, звездное небо, картины ночи и т. д.). Поэзии доступны подобные описания.

Внутренняя энергия поэта еще менее разбивается о внешние препятствия. Скульптор пользуется значительным количеством строительного материала; этот материал ограничивает его свободу творчества. Живописец пользуется меньшим количеством этого материала (полотно и краски, налагаемые кистью). Поэт им уже почти не пользуется. Между тем ему дана возможность описывать великий образ действительности. Он не стесняется пространством. Живопись лишь до некоторой степени справляется с пространством.

Измерение линии совершается с помощью последовательного отложения на ней другой, меньшей линии, принятой за единицу. Отчет играет важную роль при измерении. Чередование моментов времени, обуславливающее счет, является основой всякого измерения. Непосредственное измерение всякого отсчета наиболее рельефно выступает в одномерном пространстве — в линии. В трехмерном же пространстве намечаемые координатные оси предшествуют измерению. Измерение, т. е. перевод пространственных отношений на временные, наступает потом. Линия не требует определений для высоты и ширины, а только длины. Мы сразу измеряем линию; сразу переводим на язык времени. Время — наиболее простая форма закона основания. Линия — символ одномерного пространства. Одномерное пространство — символ поэзии; одномерное пространство связано с временем. Отсюда близость поэзии, чисто временной формы, к музыке мы выводим а priori. Отсюда же мы предполагаем значение движения в поэзии.

И действительно, возможность изображения смены представлений — существенная черта поэзии. Представление невозможно без пространства. Смена представлений предполагает время. Поэзия, изображая и представляя, и смену их, является узловой формой искусства, связующей время с пространством. Причинность, по Шопенгауэру, — узел между временем и пространством. Причинность играет большое значение в поэзии. В этом смысле предметом изображения поэзии является уже не та или иная черта действительности, а вся действительность. В этой широте изображения заключается все преимущество поэзии перед живописью, скульптурой и зодчеством: выступают элементы времени, мелькают и пространственные образы, потерявшие свою непосредственность. Мы присутствуем при погашении яркости пространственных образов за счет роста значения временной смены их. Здесь впервые напрашиваются аналогии между этим превращением формы и превращением энергии. Поэзия в данном случае играет роль пространственного эквивалента музыки, аналогичного, например, механическому эквиваленту тепла. Поэзия — отдушина, пропускающая в искусство пространственных форм дух музыки. «Он дышит, где хочет, и голос его слышишь и не знаешь, откуда приходит и куда уходит» (Иоанн). Здесь мы имеем намек на одинаковый толчок, даваемый всем формам искусства; разность задач этих форм вытекает из неодинакового их качества. Когда мы горящую спичку последовательно подносим на определенный срок к фунту камня, фунту дерева, фунту ваты и фунту пороха, то получаем неодинаковый эффект — камень слегка нагревается, а порох взрывается, развивая массу энергии, — хотя источник тепла и один.

Поэзия, связывая время с пространством, выдвигает закон причинности и мотивации на первый план. Не в форме и не в краске лежит центр поэзии, а в причинной смене этих красок и форм, соединенных в образы окружающей действительности. Припомним слова Шопенгауэра: «Субъективный коррелят материи или причинности, так как обе одно и то же, — ум (*Verstand*)». Кант называл субъективный коррелят времени и пространства *чистой чувственностью*. Созерцание мира — вот, по Шопенгауэру, проявление ума. Непосредственно понятие умом разум (*Vernunft*) связует в понятия; дальнейшие комбинации этих понятий рождают цепь умозаключений. Поэзия умственна, в шопенгауэровском смысле, но отнюдь не разумна (т. е., по нашему, не рассудочна). Присутствие рассудочности в поэзии следует рассматривать как некоторого рода отзывчивость, которая существует между созерцаемым и созерцающими. Отзывчивость особенно сильна в некоторых формах поэзии, изображающих общественную и умственную жизнь отдельных лиц или целых народов, как это мы видим в романе. Эти формы поэзии получают большое развитие; их частное назначение заслоняет главную цель искусства. Отсюда могла произойти та колоссальная ошибка, когда *тенденциозность* была провозглашена главной целью искусства.

Принцип искусства для искусства, висящий в воздухе, мог иметь временное значение, как односторонность, уравновешивающая противоположную односторонность. Под это знамя становились действительные художники; это вытекало из неясного сознания настоящего принципа искусства. И тенденци-

озность, и отсутствие ее являются отдельными видами, определяемыми высшим принципом.

Нам остается выяснить один существенный вопрос поэзии. А именно: каким образом рассудочность наложила свое клеймо на поэзию и отсюда распространилась в других искусствах?

Шопенгауэр останавливается на смешении двух форм закона основания. «Та форма закона основания, которая в нем относится единственно к понятиям или отвлеченным представлениям, переносится на представления созерцательные, предметы реальные и требуют основания *познания* от объектов, которые могут иметь только основание *бытия*. Над отвлеченными представлениями владеет закон основания в том смысле, что каждое из них почерпает свою цену, значение и все существование, в том случае называемое истиной, единственно и исключительно из отношения суждения к чему-то вне его самого находящемуся, к основанию *познания*... Над реальными объектами, над созерцательными представлениями, напротив, закон основания владеет не как закон *основания познания*, а только *бытия* как *законопричинности*. Поэтому требование основания познания в этом случае не имеет ни значения, ни смысла, так как относится к совершенно другому классу объектов».

Поэтическое изображение действительности подчинено *закону причинности и мотивации*. Научное изучение действительности — *закону основания познания*. Смена поэтических образов может сопровождаться и не сопровождаться сознанием логической обоснованности их. Нелогическая обоснованность дает право на существование данной смены образов.

Между тем ее присутствием часто определяется осмысленность поэтических образов. Это роковое заблуждение вносит путаницу в суждения о достоинствах поэтических произведений.

Наша жизнь во многих случаях складывается таким образом, что рассудочная сторона ее выступает на первый план. Отсюда наша готовность рассматривать все жизненные проявления сквозь призму закона *основания познания*. Мы забываем, что область искусства вне компетенции этого закона. Мы всегда готовы навязать искусству несвойственные ему черты или отказать от достижения проявлений изящного. В первом случае искусство является для нас чем-то мелководным, ненужным; во втором случае оно нас пугает. Мы смотрим на проявление искусства как на нечто бессмысленное, неразумное, почти безумное, тогда как оно, так сказать, сверхразумно. При столкновении с искусством мы часто уподобляемся слепцам, оставшимся без поводья, когда логические законы при всей их законченности ничего не объясняют нам в области переживаемых эмоций.

Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность заключает в себе и понятие логичности, и понятие нелогичности. Идейность является единственным существенным принципом искусства. Не идя вразрез с формальными принципами, он является их более центральным толкованием.

Непосредственная передача тех или иных сторон действительности — вот область пространственных форм искусства. В поэзии мы встречались с посредственной передачей всей действительности. В наиболее типичных формах музыки видимая действительность пропадает...

«Если спросят, что выражать... материалом звуков, надо ответить: *музыкальные идеи*», — говорит Ганслик.

Наиболее типичные формы музыки безобразны. Музыка не касается изображения пространственных форм. Она как бы вне пространства.

Действительность не такова, какой она является нам. Будем ли мы придерживаться научной, философской или религиозной точки зрения — мы придем к одному результату. Та действительность, которую мы знаем, является на самом деле иной.

Сколько-нибудь внимательное созерцание образов действительности приводит нас к убеждению, что они не остаются неизменными. Движение — основная черта действительности. Оно царит над образами. Оно создает эти образы. Они обусловлены движением.

Мир действительности, окружающий нас, есть обманчивая картина, созданная нами. В собственном смысле нет представления, т. е. нет двух моментов времени, в которые не произошло бы какого-либо изменения представления, хотя бы мы этого и не заметили. Существует одно движение. Представление есть моментальная фотография; смена представлений есть ряд таких фотографий, обусловленных началом и концом. Говоря языком индусов, между миром и нами протянуто обманчивое покрывало Майи.

Во всех религиях существует противоположение между нашим миром и каким-то иным, лучшим.

В искусствах мы имеем такое же противоположение между формами пространственными и временной. Зодчество, скульптура и живопись заняты образами действительности, музыка — внутренней стороной этих образов, т. е. движением, управляющим ими. Вот как говорит Ганслик: «Красота музыкальной пьесы есть специфически музыкальная красота, т. е. заключающаяся в соединениях тонов без всякого отношения их к чуждому им, вне музыкальному кругу идей... Царство музыки в самом деле не от мира сего».

Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире.

Я считаю нужным повторить слова, сказанные мною выше: всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку как чистое движение. Или, выражаясь кантовским языком, всякое искусство углубляется в «ноуменальное». Или, по Шопенгауэру, всякое искусство ведет нас к чистому созерцанию мировой воли. Или, говоря языком Ницше, всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки. Или, по Спенсеру, всякое искусство устремляется в будущее. Или, наконец, «царство музыки в самом деле не от мира сего».

В настоящую эпоху человеческий дух на перевале.

За перевалом начинается усиленное тяготение к вопросам религиозным. Музыка сильней и сильней влияет на все формы искусства. Музыка — о будущем.

«Имеющие уши да слышат»...

При рассмотрении искусства с точки зрения содержания подчеркивается значение музыки как искусства, отражающего мир ноуменальный.

Музыка как искусство, выражающее новые формы душевной жизни, останавливает внимание при рассмотрении искусства с точки зрения современности и религии.

В моей статье формальная зависимость искусств друг от друга и последовательность их выдвигается на первый план. Музыка как чистое движение — вот краеугольный камень нашего понимания.

В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыка выражает единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем. Бесконечное совершенствование постепенно приближает нас к сознательному пониманию этой сущности. Надо надеяться, что нам возможно прислушаться в будущем к такому пониманию. В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности... В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. Вот почему мы говорим, что она о будущем. В Откровении Иоанна мы имеем пророческие образы, рисующие судьбы мира. «Вострубит бо, и мертвые восстанут, и мы изменимся»... Труба Архангела — эта апокалиптическая музыка — не разбудит ли нас к окончательному постижению явлений мира?

Музыка — о будущем...

Музыка побеждает звездные пространства и отчасти время. Творческая энергия поэта останавливается над выбором образов для воплощения своих идей. Творческая энергия композитора свободна от этого выбора. Отсюда захватывающее действие музыки. Вершины ее возносятся над вершинами поэзии.

Во всех искусствах нас останавливают определенные образы или определенность в смене их. В музыке нам важна определенность настроений. Определенность в сочетании звуков останавливает нас в музыке, а не образы или события, к которым при некоторой фантазии можно приурочить их. Определенное настроение вызывает у А представление о ряде событий аналогичного настроения; В представляет группу людей, соединенных общим действием; С напоминает картину природы и т. д.

Если бы эти лица составили программу музыкальной пьесы, наше внимание остановило бы несовпадение в понимании смысла данного мотива. Это несовпадение, однако, не касалось бы данного мотива. Душевное движение, вызванное этим мотивом, не изменилось бы от разнообразных толкований его. Известные образы и события могли бы играть роль моста между жизнью и музыкой. Они не могли бы быть целью известного мотива. В музыке то или иное душевное движение ничем не заслоняется: оно носит универсальный характер. Оно — лицом к лицу с нами. Воплощаясь в другие искусства, оно индивидуализируется.

В других искусствах те или иные художественные образы являются носителями душевных волнений. Они художественны постольку, поскольку действуют на нашу душу. Созерцая эти образы, мы проникаемся их настроениями.

В музыке, наоборот, образы отсутствуют. Вместо них мы имеем дело с мотивом, вызывающим аналогичные настроения...

Сознание аналогии между мотивом и известным образом — явление вторичное. Здесь мы имеем дело как бы с дедуктивным умозаключением, малую посылку которого займет данный образ. То, что в других искусствах передается посредством, то в музыке непосредственно.

Ганслик говорит по этому поводу следующее: «Современные музыкальные сочинения, в которых господствующий ритм прерывается какими-то таинственными прибавлениями или сваленными в кучу контрастами, славятся за то, что будто бы музыка разрывает в них узкие границы, поднимаясь до выразительности речи. Нам всегда казалась двусмысленною такая похвала: границы музыки вовсе не узки, но зато обозначены весьма резко (резко ли?). Музыка никогда не может подняться до речи — следовало бы сказать *спуститься*, рассматривая дело собственно с музыкальной точки зрения, так как музыка, очевидно, гораздо более возвышенный язык, чем речь».

Непосредственно беспричинное чередование звуков вполне обосновано, ибо время — простейшая форма закона основания — является единственно необходимым условием музыки.

Музыкальный мотив объединяет разнообразные картины аналогичного настроения; он заключает в себе как бы экстракт из всего того, что значительно в этих картинах. Язык музыки — язык объединяющий.

Существует полный параллелизм между каждым искусством, с одной стороны, и теми или иными формальными чертами в музыке — с другой.

Причинная смена образов заменена ритмом различных тонов. Семь цветам спектра соответствуют семь октав европейской гаммы. Качество вещества — высоте тона. Количество — силе тона и т. д. Все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусство.

Глубина и интенсивность музыкальных произведений не намекает ли на то, что здесь снят обманчивый покров с видимости? В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром.

Мы имеем дело с целой вселенной; в поэзии эта вселенная была выражена на описании явлений действительности; в живописи — изображением красочной стороны ее и т. д. Нам понятно противоположение между музыкой и всеми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэром и Ницше. Нам понятно и все большее перенесение центра искусств от поэзии к музыке. Это перенесение происходит с ростом нашей культуры. Нам понятно, наконец, полусознательное восклицание Верлена:

«De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours...»

В симфонической музыке заканчивается переработка действительности; дальше идти некуда. А между тем вся сила и глубина музыки впервые развертывается в симфониях.

Симфоническая музыка развилась в недавнем прошлом. Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке как наиболее со-

вершенной форме рельефнее кристаллизированы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции.

Симфоническая музыка не касается феноменальной действительности. Образы являются в музыке продуктом рефлексии.

Требования объяснения музыки породили целое направление; отдельные удачные произведения, написанные в стиле этого направления, не искупают его ошибочности.

Центр музыки по-прежнему в симфонии. В этом стремлении объяснить музыку сказалась ошибка, аналогичная вышеуказанной в поэзии.

Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия.

«Из намеков кратких,
Жизни глубь вскрывая,
Поднималась молча
Тайна роковая...»

(Вл. Соловьев)

«Бывшие мгновения поступью беззвучною
Подошли и сняли вдруг покрывала с глаз.
Видят что-то вечное, что-то неразлучное
И года минувшие, как единый час»

(Вл. Соловьев)

Здесь искусство стремится к той же цели, как и наука, но с другой стороны, обратной и противоположной. Солидарность искусства с наукой должна поэтому заключаться не в смешении задач, не во внешних приурочиваниях искусства к научным целям, не в смешении путей, но в определенной границе между наукой и искусством. Эта граница обуславливает противоположность между наукой и искусством. Эта противоположность приучает нас к мысли о разнообразии путей, ведущих нас к познанию вселенной.

Из вышесказанного следует, что близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности. К ним впоследствии могут быть приурочены разнообразные комбинации образов и событий. Каждая отдельная комбинация так относится к ее музыкальному прототипу, как понятие видовое к своему родовому.

В области логического мышления объем и содержание понятия находятся в обратном отношении. В области художественного созерцания ширина (объем) и глубина (содержание) как бы прямо пропорциональны. В музыке мы имеем комбинации всех возможных действительностей. Объем музыки — безграничен. Содержание ее — наиболее глубокое содержание. Музыка не разумна, но ее область не одни только чувства.

Некоторые мыслители не приурочивают идеи к понятиям. Они не считают их реальными сущностями. В идеях, по их мнению, заключаются элементы как абстрактного, так и конкретного.

Достоинство художественного произведения не может определиться ни умностью, ни эмоциональностью его.

В художественном произведении мы имеем и то и другое. Мы смотрим здесь на явление вне всяких умозаключений относительно его. Мы усматриваем в этих художественных воспроизведениях явлений нечто вечное. Не является ли этот элемент вечного, независимо от внешних условий, тем элементом, который заставлял некоторых мыслителей выделять его как элемент идейности? Отсюда у нас впервые зарождается как бы смутное предчувствие, что сущность искусства заключается в его идейности. Отсюда мы понимаем смысл выражения, которое часто употребляют художники: они говорят, что мало видеть предметы, надо *«уметь видеть»*. Умение видеть есть умение понимать в образах их *вечный* смысл, их идею. Не сюда ли относится *«музыка сфер»*? Рассмотрение идейности искусства не относится, однако, к нашей задаче.

Мы рассматриваем искусство с точки зрения формы. Мы касаемся идейности искусства лишь ввиду зависимости, существующей между обсуждением искусства с точки зрения формы и содержания.

В музыке выступает эта зависимость с особенной отчетливостью. Отсюда же у нас рождается мысль о художественном творчестве как синтезе рассудка и чувства в нечто, обуславливающее и то и другое. Двойственность существующего между рассудком и чувством исчезает при созерцании художественных образов. Здесь — чувство становится, по словам Гейбеля, «спокойным и прозрачным речным ложем, поверх которого стремится, подымаясь и опускаясь, поток звуков».

Такой мысли, вытекающей из недостаточности одной разумности или эмоциональности искусства, как нельзя более соответствует мысль об идейности искусства.

В каждом произведении искусства нас останавливает и образ, и то, что делает этот образ художественным. В «Происхождении трагедии из духа музыки» Ницше останавливается на вышеупомянутом противоположении искусств, на противоположении между духом Аполлона и Диониса. В трагедии он видит примирение этих разнородных начал. Он предсказывает шествие Диониса из Индии. Здесь намек на все большее проникновение музыкой современной драмы. Это проникновение не ограничивается, по нашему глубокому убеждению, драмой. Оно распространяется на все искусства. Подробное рассмотрение этого влияния относится к рассмотрению искусства с точки зрения современности. Столь модное теперь выражение «настроение» — уже давно потеряло всякий смысл. Произошло то же, что с украденной одеждой, которая, однако, не в пору. Не знают, к чему применить слово «настроение» — это как бы ярлычок, отставший от того предмета, к которому он был приклеен. А между тем выражение «настроение» имеет глубокий смысл. Оно указывает на эволюцию искусств в сторону музыки. Настроение того или другого образа следует понимать как

«настроенность» этого образа, как его «музыкальный лад»... Углубляясь в символистские драмы Ибсена, драмы с *настроением*, мы поражаемся двойственностью, а иногда и тройственностью их смысла. Среди обыкновенной драмы здесь и там проскальзывает аллегория. Эта аллегория не исчерпывает всей глубины драмы. Фоном, на котором развивается драматическое и аллегорическое действие, является «настроенность» этих драм, т. е. музыкальность, безобразность, «бездонность» их. Здесь и там видны творческие попытки соединить временное с невременным, в обыденном действии показать необыденность значения его. Эти соединяющие попытки вытекают из стремления драмы проникнуться духом музыки. Это совместное присутствие драматизма с музыкальностью, соединение того и другого элемента, неминуемо ведет к символизму.

Д. С. Мережковский определяет символ как *соединение* разнородного в одно. В будущем, по мнению Соловьева, Мережковского и других, нам предстоит вернуться к религиозному пониманию действительности. Музыкальность современных драм, их *символизм*, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией?⁸ Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намека на превращение жизни в мистирию?

Не собираемся ли мы в жизни разыграть некую всесветную мистирию?..

Опера, и в особенности вагнеровская, — та же драма. В этой драме музыкальность выступает на первый план, но не в побочном, а в собственном смысле.

В Вагнере мы имеем музыканта, впервые сознательно протянувшего руку трагедии, как бы в целях облегчения последней ее эволюции в сторону музыки.

Вслед за Вагнером, еще музыкантом, появляются драмы Ибсена, еще поэта, но уже стремящегося к музыке. Вагнер — музыкант, снизошедший до поэзии, Ибсен — поэт, восшедший к музыке. Оба они в значительной степени протянули мост от поэзии к музыке.

Каждое музыкальное произведение состоит из ряда колебаний звуков; восприятие ухом этих колебаний как тонов определяется простотой их отношений. В музыке недопустимо любое отношение колебаний. Необходим выбор среди бесконечно разнообразных отношений, только весьма простых. Выразительность мелодий, заключающаяся в подборе этих отношений, в других искусствах является нам то как идеализация, то как типичность, то как стилизация, то как схематизация.

В «Острове мертвых» А. Беклина нас поражает соответствие между фигурой, замкнутой в белую одежду, скалами, кипарисами и мрачным небом (а по другому варианту — заревым фоном).

Этим выбором только определенных предметов выражается стремление выразить *нечто* однородное. Иные краски, иные тона возбудили бы в нас чувство неудовлетворенности; эта неудовлетворенность совпала бы с неудовлетворенностью, возбужденной необоснованным переходом в другой тон. В последнее время все больше и больше увеличивается эта шепетильность ко всевозможным диссонансам. Здесь мы переносим нечто присущее музыке

на другие искусства. Этот перенос опять-таки зависит от все большего распространения музыки, а так же от влияния ее на другие искусства.

В XIX столетии музыка развилась быстро и мощно. Теперь она невольно обращает на себя внимание. *Она вливает.*

Является ли невольная мысль о дальнейшем характере этого влияния. Не будут ли стремиться все формы искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?

Но будущее неизвестно...

1902

ПРИНЦИП ФОРМЫ В ЭСТЕТИКЕ

§ 1

Искусство должно иметь принцип своего проявления. Таким принципом является форма искусства. Всякое искусство требует внешних средств выражения. Является вопрос, существует ли норма, объединяющая формы выражения разнообразных искусств: иными словами, имеется ли начало, располагающее существующие формы искусства в планомерном порядке? Если этот порядок расположения естественно обнаружить, формы обнаружения искусства можно было бы выводить из некоторой единой нормы. Эта норма, не будучи дана, основополагала бы существующие формы искусства, диктуя им чисто формальные цели; формализм в указании целей искусства предохранял бы искусства от всяких тенденциозных посягательств и в то же время являл бы нам выражение творческих начинаний не в виде бессмысленного хаоса, а в виде известной упорядоченности, то есть космоса.

Когда мы говорим о *форме искусства*, мы не разумеем здесь чего-нибудь отличного от содержания. Неделимое единство формы и содержания есть канон эстетики, если эстетика стремится выйти из опеки школьного догматизма.

Когда мы говорим *форма искусства*, мы разумеем способ рассмотрения данного художественного материала. Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений по группам. Эти группы и суть *формы искусства*. Когда же мы изучаем способ воздействия на нас форм, мы говорим о *содержании* данного искусства. Здесь *форма* и *содержание* только методические приемы изучения данного нам художественного единства. Таким единством является *символ*. Там, где говорят о *символизме* всякого творческого воплощения, нельзя придавать характера *формы к содержанию* отношений какого-то противоположения смысла. Нельзя *форму* отделять от *содержания*. И обратно.

Средневековые диспуты ученых схоластиков о *субстанции* и *акциденции* привели позднейших ученых к необходимости понимать формально эти понятия. Так, учение физиков о работе или энергии снимает противоположность между субстанцией и акциденцией. Или: субстанция в позднейших

работах получает формальный смысл; она сводится к закону причинности. Нечто подобное происходит и в искусстве. Поэтому я должен оговориться, что трактуя о формах выражения творчества, я пользуюсь термином *форма* как условным термином, с удобством объединяющим некоторые способы рассмотрения данного художественного символа.

Когда же мы говорим о *норме обнаружения феноменов красоты*, то разумеем единый порядок, располагающий существующие формы искусства планомерно. План, предопределяющий всякую форму искусства и неопределимый ею, есть норма. Существующие формы искусства суть различные ограничения всеобщей нормы творчества. Эти ограничения создают индивидуальные условия каждой формы искусства. Я могу изучать картину как форму выражения творчества индивидуального; но я могу изучать те общие условия, которые определяют данную форму как картину, относя ее к живописи как родовой форме для целого ряда картин. Условия изучения в обоих случаях меняются. Говоря о данной картине в первом случае, я рассматриваю, какими техническими приемами пользуется ее творец, в отличие от разнообразных школ живописи. Во втором случае я задаюсь вопросом иного порядка: я спрашиваю, что определяет данную художественную форму как картину; я обращаю внимание на необходимые априорные условия живописи, т. е. на пространственные элементы, дающие возможность живописцу изображать действительность на плоскости. Эстетика, построенная на первом ходе размышлений, есть эстетика эмпирическая¹; она изъясняет и классифицирует данные формы. Эстетика, построенная на втором ходе размышлений, изыскивает законы, необходимо строящие и выводящие данные нам формы из необходимых элементов пространства и времени².

Только в последнем случае эстетика освобождается от многообразных посягательств на нее и со стороны беспринципных остроумцев-эстетов, и со стороны течений, навязывающих искусству чуждые ему тенденции, и со стороны эмпирических наук. Только в последнем случае эстетика становится независимой, формальной дисциплиной, единственная задача которой — предохранить творчество от беспринципных и принципиальных посягательств. Задача предлагаемой статьи — нарисовать проекцию того пути, который был бы способен привести эстетику к освобождению от всех чуждых, навязанных ей тенденций, какой бы эти тенденции ни выкидывали флаг, флаг ли эстетизма или общественности, индивидуализма или универсализма, идеализма или реализма, мистицизма или позитивизма.

§ 2

Действительность дробится в существующих формах искусства. В искусстве нет формы, охватывающей всей действительности. Изучая способы воплощения художественного творчества, мы имеем дело прежде всего с дифференциацией. Одни формы искусств совершеннее передают элементы пространственности; другие — элементы временности. Скульптура и зодчество имеют дело с трехмерным пространственным изображением.

Зодчество изображает соотношение масс; скульптура — соотношение форм. Живопись отвлекается от трехмерного пространственного изображения. Ее удел — плоскость. Благодаря такому отвлечению живопись выигрывает в богатстве изображения. Она подчеркивает краску на первом плане. Музыка имеет дело с самой действительностью, отвлеченной от видимости. Она изображает смену переживаний, не подыскивая им соответствующей формы видимости. Время — существеннейший формальный элемент музыки. Оно выдвигает значение ритма на первый план. Поэзия совмещает формальные условия временных и пространственных форм искусства *посредством* слова: *слово изображает посредственно*; в этом слабость поэзии. Но слово изображает не только *форму* образа, но и *смену* образов. В этом сила поэзии. Поэзия посредственна, но диапазон сферы ее изображения — широк; поэзия претворяет пространственные черты в черты временные; и обратно.

§ 3

Элементы пространственности, вырастая в ущерб элементам временности, определяют градацию форм искусства

Музыка

Здесь временность выражается в ритме. Пространственность не дана. Пространство выразимо в музыке посредством туманных аналогий. Высота и сила тона аналогичны плотности и расстоянию масс. Качество тона аналогично цвету. Эти аналогии не дают пищи для сколько-нибудь существенных выводов. В музыке перед нами идеальное пространство. Следовательно, и образы, вызываемые музыкой, идеальны. Если искусство символично, то задача его образов — совместить в элементах конечного идеальное, вечное. Но образы, вызванные музыкой, совершенны: вот почему музыка, будучи формой временной, влияет и на пространственные формы искусства³. Вот почему дух музыки возможен в немзыкальных по существу формах искусства. Там он потенциально дан. Музыка поэтому — скрытая энергия творчества; чем меньше формальных средств затрачено на воплощение этой энергии, тем совершеннее форма образа. Время есть форма внутреннего чувства. И потому-то музыка, являясь чисто временной формой, выражает символы, кажущиеся нам особенно глубокими. Музыка углубляет все, к чему ни прикоснется. Музыка — душа всех искусств. Вот почему в ней намечаются ясно основные требования, которые мы должны предъявлять искусству. Символ есть соединение переживания с формой образа. Но такое соединение, если оно возможно, доступно посредством формы внутреннего чувства, т. е. времени. Вот почему всякий истинный символ произвольно музыкален, т. е. произвольно идеализирует эмпирическую действительность, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальных условий пространства.

Поэзия

В поэзии элемент временности, чистый ритм, так сказать, обрастает образами. Так рождается аполлиническое видение из глубины души. Только музыка раскрывает нам, что видимость — покров, сброшенный на бедну. Поэзия рассматривает видимость музыкально, как покров над неизреченной тайной души. Такое рассмотрение есть рассмотрение музыкальное. Музыка — скелет поэзии. Если музыка — общий ствол творчества, то поэзия — ветвистая крона его. Образы поэзии, нарастая на свободном от образов ритме, ограничивают ритмическую свободу, так сказать, обременяют ее видимостью. Музыкальная тема становится тогда мифом. Если поэзия обременяет музыку образами, то и обратно: благодаря поэзии музыка проникает видимостью. В поэзии мы имеем дело с образами и сменой их. В результате — значительное усложнение формальных элементов искусства. Это усложнение выражается в посредственности образов. Посредственность изображения облегчает подмену образов поэтического мифа причинным обоснованием их связи. Если миф, так сказать, нарастает на ритме, то усложнение и расчленение мифа ведет к нарастанию на нем элементов, не имеющих прямого отношения к искусству. Миф как бы паразитирует на свободной музыкальной теме; тенденция — на мифе. Все это удаляет элементы чистого искусства от его первоначальной, музыкальной основы. Такое удаление усложняет формальные элементы искусства. Музыка творчества становится теперь далеким фоном, форма образа всецело выдвигается на первый план. Лишь иногда открывается родина поэзии (музыкальная стихия) в формах ее.

Живопись

Полнота изображения видимости посредственно передается поэзией. Пространственность в поэзии еще наполовину воплощена. Большая реализация пространственной видимости сопряжена в искусстве с накоплением художественного материала. В этом материале осуществляется замысел. Звук сам по себе менее материален. Краска, мрамор уже вполне материальны. Реализуя пространственность, мы обращаемся к форме в узком смысле. Введение же материала, потребного для воплощения этой формы (в узком смысле), сопряжено с дроблением видимости, во-первых, на красочное изображение ее, во-вторых, на *форменное*. Внесение материала красок (элемента эмпирического) для реализации в видимости идеальных поэтических образов расплывает эти образы на плоскости; кроме того, оно прикрепляет их к плоскости, т. е. ограничивает свободу их движения во времени одним изображенным моментом времени. Если поэзия мифом заслонила чистоту ритмических движений, живопись, выхватывая лишь один момент мифического действия, удаляет и заслоняет музыкальный фон изображаемого. Непосредственные элементы поэтической символизации (свобода во времени) превращаются в посредственные (связанность плоскостью). Наоборот: элементы символизации, посредственно представленные в поэзии (бытие в пространстве

образа), даются в живописи непосредственно (наличность образа, изображенного на плоскости). *Здесь элемент пространственности вырастает в ущерб элементу временности.*

Искусство формы
(скульптура, зодчество)

Большее сравнительно с живописью воплощение видимости возможно лишь с вынесением в пространство образов, запечатленных на плоскости. Такое вынесение дробит самый момент изображенного образа, выделяя из него лишь некоторые формы. Если музыкальная тема Зигфрида обрастает образами, живописующими подвиг Зигфрида, живопись закрепляет один или несколько моментов жизни; скульптура дает нам образ самого Зигфрида в изображенные моменты, отвлекаясь, например, от пейзажа, в котором возникает изображаемый образ. Момент, выхваченный живописью из мифа, с вынесением из плоскости в трехмерное пространство, дробится; центр тяжести переносится от краски к форме, — и поневоле блекнет, а зачастую и совсем отсутствует красочное разнообразие образа. Ритм в собственном смысле подменяется так называемой гармонией формы. Эта гармония, опираясь на чисто математические законы соотношений масс, является отдаленной аналогией с математической основой музыкального ритма. Можно сказать, что в музыке имеем мы потенциалы пространства; в зодчестве — потенциалы времени. В музыке реально дана последовательность ритмических толчков; в зодчестве — положение масс.

§ 4

Если пространственность вырастает в ущерб временности в формах искусства, то можно *норму* возрастания и уменьшения временно-пространственных элементов признать за естественный порядок, располагающий существующие формы искусства. Такой порядок устанавливает зависимость между данными нам формами искусства и формальными условиями чувственности — пространством и временем. В этом выведении места данной формы из ее пространственно-временных отношений эстетика становится впервые наукой о формах. Здесь не место выводить общие нормы такой науки. Нас, скорее, интересует путь, которому должно следовать для освобождения эстетики из догматических тисков.

Элементы пространства и времени суть необходимые формальные элементы всех видов искусства. Превращение этих формальных элементов друг в друга есть следствие, вытекающее из рассмотрения существующих форм искусства. Если мы устанавливаем факт превращения формальных элементов, то необходимо существуют законы этого превращения, *законы превращения форм искусства*⁴. Если время или пространство есть трансцендентальная форма искусства и если мы устанавливаем возрастание элементов времени в ущерб элементам пространства и обратно, то закон превращения формальных элементов есть частный случай закона сохранения всеобщей

нормы творчества форм. *Закон сохранения всеобщей нормы творчества форм есть закон сохранения творчества.*

Всякая форма искусства определяется: во-первых, формальными законами пространства и времени, во-вторых, материалом, образующим ее. Во втором случае имеем дело с веществом формы. Вещество есть необходимое условие образования эмпирической формы. Общие законы вещества необходимо влияют на общие законы образования форм искусства. Законы вещества, устанавливаемые теоретической химией и физикой, поэтому вполне растяжимы: они — удобные модели, сосредоточивающие наше внимание на требованиях, какие мы должны предъявлять изучению формальных принципов искусства.

Вот почему закон сохранения формальных элементов образов искусства является полной аналогией закону сохранения вещества. Этот последний закон — базис теоретической химии. Но закон сохранения вещества есть только следствие закона сохранения энергии⁵.

Уже заранее мы можем ожидать, что формальный принцип художественного состояния формы аналогичен энергетическому принципу. Чисто внешние штрихи, его определяющие, роднят эстетический принцип с энергетическим. В искусстве форма и содержание составляют неделимое единство. Энергия объединяет субстанцию и акциденцию. Акциденции соответствует содержание искусства, которое выводимо из формы творчества; эта же форма, образующая форму искусства, аналогична субстанции. Неделимое единство есть символ. Принцип символический налагается на принцип энергетический; может быть энергетическое раскрытие символического принципа и обратно. Неотделимость формы от содержания есть совершенно формальный принцип; закон сохранения формы является как упорядочение и более совершенное раскрытие формального обоснования символизма; это обоснование выражается в законе неотделимости формы от содержания; этот же последний закон является следствием гносеологического рассмотрения искусства. С другой стороны, закон сохранения формы необходимо связан с законом сохранения творчества. *Закон сохранения творчества есть один из основных законов формальной эстетики*⁶.

§ 5

Для ближайшего раскрытия основного формального закона я воспользуюсь аналогией. Элементами аналогии мне послужат элементы теоретической химии. Эти элементы должны построить модель для будущей эстетики. Построение моделей принято под высокое покровительство науки; поэтому в моих моделях не нахожу ничего парадоксального.

Масса есть энергия сопротивления: такое определение массы вносит единство и стройность в понимание окружающих явлений. Мы оперируем с определенной массой лишь в области статических определений. Но момент статики есть частный случай динамических отношений. Указание на массу как на энергию сопротивления равнозначно указанию на динамический базис всякого учения о массе.

Форма искусства благодаря веществу получает часто свое воплощение. Вещество, получая в массе свое выражение, определимо динамически. Формальный принцип искусства должен поэтому основополагаться на динамическом принципе. Измерение количества и скорости движений должно явиться основным измерением в искусстве. Но формула скорости вводит время⁷. Время поэтому — необходимая составная часть формулы скорости, время — форма внутреннего чувства и формальное условие всякой символизации; время является условием совершенства художественного произведения. Приведением к времени обуславливается совершенство всякой формы. Но чистая временная форма — музыка. Вот почему духом музыки определяется совершенство художественной формы. Материал художественного произведения есть в таком освещении музыка сопротивления. В этом смысле процесс обрастания ритма пространственности определим как процесс превращения чистой музыки в музыку сопротивления. Музыка сопротивления скрыто носит в себе дух чистой музыки. Она потенциально заряжена энергией музыки. Процесс превращения пространственных элементов в элементы временные есть разряжение духа музыки в чистую музыку. Элементы времени, необходимые для всякого измерения движения в музыке, непосредственно даны в ритме. Уже из этих соображений вытекает доминирующее значение музыки в системе прочих форм искусства. Совершенство прочих форм искусства определяется степенью приближения к музыке.

В современной физике имеется возможность говорить о плотности энергии. Плотность энергии и плотность материи обратно пропорциональны.

Материи соответствует в искусстве материал изображения, т. е. форма в буквальном смысле. Способ расположения этого материала обусловлен *внутренним эффектом*. Внутреннему эффекту соответствует *настроение, переживание*, вызвавшее кристаллизацию творчества. *Настроение* — форма выражения внутренне переживаемого творческого эффекта. Творческий эффект в этом смысле — единственное *содержание* художественной формы. Мы имеем возможность говорить об обратном отношении между количеством и плотностью материала художественного изображения и плотностью энергии в его расположении. Плотность энергии определима степенью приближения к музыке.

Если придать одинаковое количество энергии материалам разных плотностей, то получим неодинаковый эффект; этот эффект как бы находится в обратном отношении к количеству и плотности (интенсивности в сопротивлении) материала и в прямом к количеству работы, затрачиваемой нами. Работа же эта определяется способностью передачи эстетическому слушателю, зрителю или читателю известного творческого эффекта, т. е. совершенством символизации. Вот почему работа над формой всегда находится в прямом отношении к внутреннему эффекту, так что форма символа есть уже символ.

Тут опять открывается прямая потребность отождествлять формальные законы эстетической символизации с верховным законом теоретической физики. Но это отождествление возможно, когда количество внешних усил-

лий творчества и внутренних мы признаем постоянным. Создавая внешние преграды (количеством или плотностью материала) к воплощению внутреннего эффекта, я должен уменьшить соответственно внутреннюю энергию творчества при одинаковых условиях пространства и времени.

§ 6

Закон сохранения творческой энергии получает следующую формулировку:

Количество общих усилий для преодоления жесткости материала творчества постоянно; увеличивая внешние усилия осложнением и нагромождением материала для формы, мы ослабляем внутреннюю энергию творчества. И наоборот. Здесь существует такое же соотношение, как между потенциальной и кинетической энергией в любой механической конфигурации. И подобно тому как в энергетике мы постоянно имеем дело лишь с формами кинетической энергии, заключая к потенциальной энергии, как к некоторому дополнению, так в энергетическом рассмотрении форм искусства постоянно отправляемся мы от рассмотрения закономерности в художественном расположении данного материала для формы к не данной нам энергии творчества. Мы видим закономерность в расположении и эволюции временно-пространственных черт в данных нам формах искусства. Мы видим, что простотой выражения формы определяется эстетически ее мощь; мы заключаем отсюда, что или о нормах в расположении форм не может быть и речи, или же только понятие о внутренней энергии творчества способно дать нам строгую классификацию искусства без признаков какого бы то ни было насилия. Включив понятие о внутренней энергии творчества, мы тем самым уже совершаем вывод из бессознательной общей предпосылки о нормах творчества. Эта предпосылка, как скоро мы осознаем ее как необходимое условие возможности говорить о системе эстетических форм, есть закон сохранения творческих усилий. Закон сохранения творческих усилий, необходимо связывая форму искусства с формой творчества и устанавливая связь при помощи единой нормы творчества между разнообразием в формах творчества, навсегда выводит нас из области статических, догматических, метафизических определений красоты в область динамических определений, где дифференциальными, научными символами мы очерчиваем самую работу творчества в связи с работой действия этого творчества на окружающих в неделимом единстве. И поскольку законы этого единства определены условно графически, а не логически, как и некоторые символы математики, постольку, оставаясь формальными, они — наиболее удачная и верная модель для отображения правил и законов внутренней символизации. Разбивая и опровергая все откровенно метафизические взгляды на искусство, энергетическая модель оставляет совершенно открытым вопрос о символических способах оценки художественных произведений. Открывается полный простор как для свободы творчества, так и для субъективной критики.

Если бы методы формальной эстетики были разработаны, они являлись бы тяжелой артиллерией, громящей безжалостно и окончательно только всякие узкие выходы против свободы творчества.

Закон эквивалентов⁸ нашел бы свое выражение в формальной эстетике.

Возможность параллелизовать вероятные эстетические принципы будущего принципами энергетическими дает возможность конкретнее очертить нашу аналогию.

Представим себе статую гигантских размеров. Возьмем одно из гениальнейших стихотворений Пушкина. Представим себе *пока* совершенно отвлеченно возможность измерить эффект, произведенный тем и другим художественным произведением как на нас, так и на окружающих. (Пока реальных средств для такого измерения не существует, но они возможны в принципе.) Возможно, что эффект от созерцания статуи будет сильнее эффекта, произведенного на нас стихотворением Пушкина.

Если в том и другом случае элементы сравнения соотносимы с интенсивностью художественного выражения, то не явится ли такой случай нарушением очерчиваемого принципа: произведение менее совершенной формы искусства (скульптуры) действует *интенсивнее* соотносимой формы более совершенного искусства (поэзии). Если бы мы усмотрели здесь нарушение нашего закона, то мы должны были бы вспомнить, что следует брать количество и интенсивность творческих усилий над *эквивалентным* количеством сравниваемой формы. Поэт, употребляя меньшее количество внешних усилий (кинетической энергии творчества) на создание своего произведения, переносит эти усилия на зарядание поэтического образа внутренней энергией творчества. Количество энергий одинаково: это вытекает из принципа сохранения работы творчества. Наоборот: скульптор, работая над эквивалентным материалом, затратит больше кинетической энергии творчества. Если у него внешних усилий в четыре раза больше, нежели у поэта, тогда поэтическое произведение в четыре раза интенсивнее на нас подействует. Если же материал скульптора в шестнадцать раз больше эквивалентного материала, которым располагает поэт, и времени для воплощения во сколько же раз больше, причем в каждую единицу (t) времени он затрачивает количество внутренней энергии творчества, эквивалентное поэтическому творчеству, то будет иметь место некоторое равенство; если действие на нас произведений скульптора выразится в символе $\frac{8}{4}$, то действие поэта выразится:

$$\frac{8 \cdot 4}{4} = 8, \text{ или } \frac{8}{4} \overset{\curvearrowright}{=} 8^*$$

При материале количественно в шестнадцать раз больше, нежели материал поэтического произведения, получим:

$$\frac{8 \cdot 16}{4} \rightarrow 8$$

* $\overset{\curvearrowright}{=}$ значок эквивалентности.

Сила эффекта может оказаться всегда на стороне скульптурного произведения, потому что на практике мы постоянно упускаем закон эквивалентов.

Ближайшая задача точной эстетики будущего — выискать реальные основы для этого пока априорного закона.

§ 8

Увеличивая в символе $\frac{8}{4}$ числитель последовательно на единицу, имеем:

$$\frac{8+1}{4}, \frac{8+1+1}{4}, \frac{8+1+1+1}{4} \quad \text{и т. д.}$$

Так увеличивается *напряжение* энергии творчества.

Повторяя самый символ $\frac{8}{4}$, увеличиваем *количество* энергии творчества:

$$\frac{8}{4} + \frac{8}{4} + \frac{8}{4} + \frac{8}{4} = \frac{32}{4}.$$

Количество творческих усилий при создании крупных по размерам произведений важнее *напряжения* творчества.

Напряжение творчества играет более важную роль при создании небольших по размерам произведений.

Создавая крупные по размерам произведения искусства, Ибсен стремился сперва затратить известное *количество* энергии $[\frac{a}{b} + \frac{a}{b} + \frac{a}{b} + \frac{a}{b} = \frac{4a}{b}]$, а затем повышал *выправлением* рукописи *напряжение* затраченных усилий

$$[\frac{4a}{b}, \frac{4a+a_1}{b}, \frac{4a+a_1+a_2}{b}, \frac{4a+a_1+a_2+a_3}{b} \quad \text{и т. д.}]$$

Гёте так писал Фауста.

§ 9

Художественный образ вызывает в нас определенное настроение. Оно достигается приложением определенных творческих усилий. *Нам не важно, достигаем ли мы выражения этого настроения путем увеличения его количества или напряжения.*

Поэтому творческие усилия, употребляемые для выражения *мощности* (плотности) настроения, как бы обратно пропорциональны усилиям, идущим на увеличение его напряжения.

Количество и *напряжение* настроения находятся в обратном отношении.

При Q, Q_1, Q_2 (количестве) и T, T_1, T_2 (напряжении) имеем:

$$\frac{Q}{Q_1} = \frac{T_1}{T}, \quad \text{т. е. } QT = Q_1T_1 = Q_2T_2 = Q_3T_3 = \text{Const.}$$

Это взаимоотношение между *количеством* и *напряжением* настроения рисует перед нами полную аналогию газовому закону Бойля и Мариотта, который играет такую роль в физике и теоретической химии:

$$p \cdot v = p_1 v_1 = p_2 v_2 = \text{Const.}$$

Обратная пропорциональность между объемом газа и давлением является удобной моделью для характеристики закономерности, существующей в отношении *количества* настроения к его *напряжению* при одинаковых творческих усилиях, приложенных к одинаковому материалу для творчества.

§ 10

Вышеприведенная аналогия является лишь частным случаем более широкой аналогии, существующей между установленными законами вещества и еще не установленными законами точной эстетики. Эта более широкая аналогия вытекает из вышепринятого формального принципа.

Законы изменения состояния вещества аналогичны законам изменения пространственных или временных элементов искусства.

Превращение тел параллельно превращению форм искусства. Быстрота возрастания молекулярных движений соответствует последовательному увеличению количества разнородных движений. Количеством движения измеряется совершенство художественной формы (в широком смысле).

Движение — смена последовательных моментов времени — вот что является основой ритма.

1) Твердому состоянию тел аналогичны архитектурные и скульптурные формы.

Эти формы трехмерны. Они обладают упругостью и объемом. Отношение света к тени, т. е. сочетание выпуклых и вогнутых поверхностей, играет здесь важную роль. Это чередование различно освещенных поверхностей дает глазу впечатление пространственного тела. Причина неравномерного освещения — неодинаковость рассеяния световых молекул. *Световое колебание* вот форма движения в скульптуре и архитектуре; вот проявление духа музыки, сближающее эти формы с формами музыкальными. Можно говорить о ритме рассеяния света. Этот ритм образует аккорды различно освещенных поверхностей. Отсюда вырастает пресловутая гармония формы.

Следует помнить, что количество движения здесь поддается инертностью масс. Убыли массы в скульптуре соответствует прибавление количества движения, хотя характер движения здесь уже меняется. Можно говорить о напряжении мускулов, энергии позы и т. д.

Дух музыки возрастает. Скульптура — более совершенное искусство сравнительно с зодчеством.

2) Жидкому состоянию тел аналогична форма живописи. Жидкость не имеет формы. Она принимает форму сосуда и стремится разлиться по плоскости. Молекулы жидких тел свободно вращаются друг вокруг друга, хотя еще взаимное скрепление не уничтожилось.

Живописец, изображая образы на плоскости, не нуждается в большом количестве *инертных масс* для воплощения своих замыслов. Убыль инерт-

ной массы идет здесь на усложнение световых колебаний цветовыми, ибо в живописи *цвет* важнее *света*, и на разряжение (как бы диссоциацию) пространства (одно измерение выпадает).

3) Поэзия аналогична состоянию тел переходному между состоянием жидким и газообразным — парообразному. Законы парообразных состояний вещества слагаются из законов газовых, ограниченных и усложненных законами жидких тел. Поэзия — форма переходная между временной формой (музыкой) и пространственными. Вещество, уничтожаясь реально, выражается в поэзии лишь в форме вещественных образов. Образы эти — отвлеченны, идеальны. Уменьшению вещества здесь соответствует увеличение количества движения (миф, ритм, временность).

4) Наконец, музыкальная форма аналогична газу. Приближаясь к газовому состоянию, молекулы тел приобретают способность все возрастающего движения. Музыка — искусство чистого движения.

Нет прерывности между состояниями тел твердых, жидких, газообразных. И, однако, тела нам являются не в виде бесконечно разнообразных физических состояний, а в немногих.

То же и в искусстве. Формы его проявления мы группируем в зодчестве, скульптуре, живописи, поэзии, музыке. Некоторые формы искусства суть явно переходные (драма, барельеф).

Формы искусства наподобие видов животного царства, развиваясь, могут переходить друг в друга. Основные формы искусства имеют одно объединяющее начало: простоту неделимого единства переживаемого Символа. Форма выражения его — символизации.

§ 11

Если при стационарном уровне творчества t мы устанавливаем обратную пропорциональность между Q (количеством) и T (напряжением), то при возрастании творческого напряжения возрастает напряжение настроения; это значит: при равном напряжении Q как бы возрастает пропорционально напряжению этого творчества. Обозначая возрастания напряжения чрез X, X_1, X_2 , имеем:

$$\left. \frac{X}{X_1} = \frac{Q}{Q_1} \right\} \text{ при } X = 1 \} Q = \frac{Q}{X_1} \text{, где } X_1 = t,$$

а тогда

$$Q = Q \cdot t \text{ или: } \frac{Q}{Q_1} = t$$

или:

$$\frac{Q}{Q_{1,1}} = \frac{Q_{1,1}}{Q_{1,2}} = \frac{Q_{1,2}}{Q_{1,3}} = \alpha = \text{Const.}$$

« α » — коэффициент возрастания Q при возрастании творческого подъема на условно-теоретическую единицу.

Имеем уравнение:

$$Q_t = Q_0 + Q_0 \cdot \alpha t.$$

Вынося за скобки Q_0 , получаем:

$$Q_t = Q_0 (1 + \alpha t).$$

Эта формула аналогична формуле, выражающей закон Шарля и Мариотта: $pV = p_0 V_0 (1 + \alpha t)$, где « α » — коэффициент расширения газов.

§ 12

Законам газового состояния тел аналогичны законы гармонического (музыкального) состояния форм. Газовые законы суть наиболее общие и простые законы теоретической химии. Различное усложнение и ограничение смысла этих законов обуславливает переход к законам паробразного, жидкого и твердого состояния тел.

Музыкальное состояние форм есть наиболее простое, интенсивно воспринимаемое художественное состояние видимости. Вот почему способ приведения к музыке есть основной способ эстетического воздействия. Этот способ — символизация⁹.

Необходимость приведения к музыке, т. е. к символизации переживаний, вытекает хотя бы из необходимости определить « α », т. е. коэффициент возрастания количества творческих усилий при возрастании творческого подъема на условную меру. Наконец, этого требует продолжение нашей аналогии: ведь законы Бойля и Ге-Люссака суть газовые законы, аналогичные законам музыкальным. Уплотнение форм (т. е. увеличение в них элемента пространственности) должно а priori нарушить вышеприведенную закономерность. Это нарушение имеет место в скульптуре, живописи, зодчестве: мы не можем себе представить здание, статую, картину крошечных размеров без нарушения гармонии, хотя с уменьшением количества вещества, потребного для воплощения замысла, казалось бы, легче воплощается настроение большего напряжения.

Если количество напряжения аналогично температуре, то количество творческих усилий аналогично количеству тепла. Увеличиваясь, оно как бы пропорционально увеличит или напряжение настроения, производимого художественным материалом, или количество самого материала одинакового напряжения. Мы уже видели, что мы затрачиваем больше усилий при увеличении напряжения постоянного количества настроения, нежели при увеличении количества настроения того же напряжения (тут есть несомненная связь с психофизиологическим законом Фехнера). Совершенная аналогия перед нами открывается в физике в отделе теплоты: теплоемкость при постоянном давлении (C_p) больше теплоемкости при постоянном объеме (C_v).

Приняв сходство принципов энергетического и эстетического за основное, я мог бы продолжать без конца эту аналогию в деталях. Не проникая в сущность эстетики, она извне *совершенно* очерчивает область самостоятельно-го развития принципа формы в эстетике. В эту область неминуемо должны вступить в будущем серьезные теоретики искусства, если они желают покинуть область беспочвенных мечтаний и кривотолков, навязывающих искусству чуждые ему цели.

1906

СМЫСЛ ИСКУССТВА

§ 1

Что такое искусство?

Легко ответить на этот вопрос. Или — почти невозможно.

Определяли и будут определять искусство сотни блестящих умов.

Перед нами — серия ответов на то, что такое искусство. И если всякому из нас очевидно значение искусства в жизни, то цели его неопределенны, шатки. Всякий из нас встречался со взглядами художников или мыслителей на сущность искусства; и, однако, ответы на поставленный вопрос нас часто не удовлетворяют вовсе; при этом мы не в силах определить, почему тот или иной взгляд на сущность искусства ложен; смутно понимаем мы, что иное определение искусства взято или слишком широко, или слишком узко; в первом случае — перед нами смутно говорящие определения; во втором — быть может, и верный анализ некоторых черт, но не всех.

Всякое мировоззрение, более или менее полно охватывающее проблемы жизни, уделяет место вопросам эстетики; нет метафизической системы, которая не выводила бы основных понятий о красоте. Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, Гартман, Ницше определяли искусство. Часто суждения их об искусстве отличались необыкновенной глубиной и серьезностью; но эстетики их предопределены исходно точкой системы, в настоящее время спорной или даже вовсе оставленной. Поэтому даже наиболее глубокие взгляды на сущность искусства окрашены светом явно или тайно не удовлетворяющих нас мирозерцаний.

Наконец, перед нами разворачивается серия эстетик, независимых от метафизики или зависимых только отчасти. И, однако, эстетики эти оспаривают друг друга: они основаны на классификации эстетических феноменов или на анализе существующих форм; принцип классификации в таком случае лежит вне искусства — в социологических, этических, религиозных, метафизических или научных взглядах своего времени; такие эстетики в выводах своих относительно сущности красоты попадают в зависимость от науки, религии, метафизики и пр. Связь любой эстетики с коренными представлениями о действительности неминуема. Преимущество эстетик, рассматривающих феномены искусства независимо от господствующих взглядов на мир и природу человека, перед эстетиками, выведенными из этих

взглядов, несомненно. Эстетики первого рода основаны на положительных данных; эстетики второго рода заранее predeterminedены основным началом господствующей системы: положительные данные подбираются здесь так, чтобы связь этих данных подтверждала систему. С известным остроумием и глубиной многократно, многообразно располагаем мы данные искусства относительно общих принципов.

Но и независимые эстетики не обойдутся без классификации. Принципом классификации не может быть методологический принцип. Сложна разработка научно-философских методов; все более убеждаемся мы в значении метода для общих выводов. Одна и та же группа фактов, в зависимости от способа расположения, дает серии не сведенных к единству результатов; или мы располагаем группу по логической связи, устанавливаемой между фактами, или по связи взаимного происхождения (генетической), или по градации переживаний, сопровождающих факты (субъективно-психологической), или по чисто моральным, или по религиозным соображениям. Наконец, самый принцип причинности можем мы брать то в более широком, то в более узком смысле; в результате получаем ряды физиологических, физико-химических, механических связей, даже математических формул.

Так, например, существует сходство в общих воззрениях на музыку у Шопенгауэра, Ницше, Ганслика, Гельмгольца, Спенсера. Все эти мыслители придают музыке первенствующее значение. Но Шопенгауэр усматривает в ней мировую волю; Ницше приводит музыку к дионисическим культам древности; Спенсер видит в ней дифференцирующее начало переживаний; Ганслик бросает взгляд на историю музыки; Гельмгольд производит ряд математических выкладок. Разность в определении музыки зависит здесь от разности путей исследования. Шопенгауэр — метафизик, Ницше — филолог, Спенсер — биолог и социолог, Ганслик — музыкальный критик, Гельмгольд — физик и физиолог. Понятно, что методы их различны. И пока мы не произведем критику самих методов определения искусства, или не определим серию возможных методов, пока не установим общего масштаба сравнения, т. е. не сведем методологически результаты к одному результату (методологическому или иному), мы не можем сказать ни того, что приведены мыслители сходятся, ни того, что они расходятся.

Еще пример.

Известный химик Вильгельм Оствальд в письмах к одному художнику высказывает свои наблюдения над свойствами красок в связи с техникой передачи эстетического впечатления; здесь в основе лежит связь между зрительным впечатлением и химическим свойством: возможна эстетика живописи, выведенная отсюда. В каком отношении стояла бы она к эстетическим взглядам Джона Рескина, утверждавшего, будто *тихие переживания* в живописи прекраснее переживаний бурных? Да ровно ни в каком. А вот Пшемыцкий, доказывавший связь Дега, Мане и Моне с японской школой Ой-кийуйи, равно противостоит и Рескину, и Оствальду. Связь между всеми троими открылась бы тогда, когда предварительно были бы найдены, во-первых, краски, химические свойства которых пригодны для передачи тихих переживаний, во-вторых, когда Дега, Моне и Мане, приведенные к япон-

цам, оправдывали бы взгляды Рескина и Оствальда на живопись, т. е. когда была бы установлена связь между химическим свойством, впечатлением, переживанием и историей живописи. Эта связь находима, если вообще есть в методологическом рассмотрении проблем творчества *ничто*, не преломляемое в методе. Пока отсутствует гносеологическая разработка вопросов искусства, мы не можем сказать ничего точного. И это чувствуется неподготовленный искатель правды в искусстве. Оттого-то он снова и снова задает себе вопрос: «Что такое искусство?»

Положительные эстетики, основанные на подборе фактов, уязвимы с совершенно противоположной стороны; сводя к единству разнообразие фактов, мы отвлекаемся от специальных задач, преследуемых любой формой искусства. Художник всю жизнь изучает краску — глубже понимает он и задачи краски, глубже видит он связь между этими задачами и общими вопросами искусства; тоже и музыкант — достоинства симфонии определяет он тематической разработкой, специальные вопросы контрапункта для него важнее общих вопросов о смысле искусства вовсе не потому, что он — узок, а потому, что теоретиков в пределах дорогого ему искусства не без оснований способен он заподозрить в дилетантизме. Однажды я предложил ученому специалисту музыки вопрос, какая опера Чайковского ему более нравится. И он изумился: «*нравится*», легко сказать, ведь для него мнение о том или ином произведении есть сумма множества слагаемых; на такой вопрос можно ответить трактатом по музыке, а вовсе не мнением. И я устыдился простоты своего вопроса, тем более что самому мне приходится сплошь да рядом молчать, слыша поверхностные суждения о достоинстве того или иного стихотворения там, где достоинство определяется для меня еще и умением сообразоваться с рядом технических завоеваний в области формы.

Теоретик искусства обязан быть еще и специалистом. Если же он специалист в пределах одной только формы искусства, неминуемо поставит он свою форму во главу угла: и вот — однобокая классификация форм искусства.

Как же быть с определением искусства?

Неужели необходимо, во-первых, знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство, во-вторых, уметь критически отнестись к этим взглядам, в-третьих, исчислить все возможные способы располагать феномены искусства (методология), в-четвертых, быть специалистом во всех областях творчества? Но бесконечны суждения об искусстве; бесконечны формы искусства; бесконечно распадение этих форм на новые формы. Вот уж воистину требуется объять необъятное.

И оттого-то не может существовать правильного взгляда на сущность искусства; здесь обречены мы на дилетантизм. Если так, остается область личных суждений: «*Мне это нравится... Мне это не нравится*»... — О вкусах не спорят. Еще менее уместны здесь поучения, статьи, трактаты...

И я, предьявляя вниманию читателей мою статью, нахожусь в неловком положении, потому что хотя я и многое читал, обо многом думал, кое в чем успел, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требований, предьявленных мной теоретику.

Вопрос о сущности искусства остается неразрешимым. И, однако, можно говорить о смысле искусства. Для этого нужно уяснить себе отношение, устанавливаемое между сущностью и смыслом.

Сущность искусства есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало. *Смысл* искусства есть проявление в целях этого начала: можно рассмотреть целесообразность в соотношении форм творчества; и далее — связать эту целесообразность с более общими принципами. Следует помнить, что при такой постановке вопроса углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам; в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (*τέχνη*), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники, не вмещающих *смысла* искусства, не вмещаемых в этом смысле. От смысла искусства следует отличать поэтому формы проявления смысла в исторически сложившемся многообразии искусств; эволюция форм искусства, переживая эпохи дифференциации, интеграции и снова дифференциации, быть может, регулируема общими нормами целесообразности. Если же мы проведем линию от конечных путей, к которым должно привести нас и искусство, к настоящему моменту, и измерим достоинство многообразных форм конечным смыслом, мы неминуемо втиснем искусство в рамки рационализма.

И потому-то *смыслом* искусства неопределимы существующие формы искусства.

Но если они неопределимы смыслом, они, быть может, определимы *сущностью*? Но формы творчества должны рассматриваться так, как будто искусство автономно. Сущность же искусства неопределима, и вовсе не потому, что нельзя подставить вместо нее готовых более или менее интересных схем, видимо разрешающих вопрос о сущности. Вопрос о сущности искусства неразрешим в методах науки и философии, потому что неразрешимы вопросы о *сущности* в этих методах. Ведь тут сталкиваемся мы с вопросом о *субстанции*.

С понятием субстанции связано понятие о неизменной основе явлений. Спиноза учил, что мышление (принцип духовности) и протяжение (принцип телесности) — суть свойства Божественной субстанции. По Локку, *понятие о субстанции внеопытного происхождения*. Блестяще определяет понятие о субстанции Вундт, когда указывает на два признака, характеризующих субстанцию: *на ее безусловную реальность и внеопытное происхождение*; но понятие о субстанции, как реальной сущности, противоречиво; раз субстанция есть реальная сущность, *понятие о ней должно быть достоверным*; внеопытное же происхождение оставляет под сомнением эту достоверность. Трансцендентальная философия *ограничивает сферой опыта* первоначальное понятие о том, что есть субстанция: содержание опыта определяет понятие о субстанции: но тут нарушается взгляд на субстанцию как на пребывающую сущность явлений; или же понятие о субстанции сли-

вается с понятием о материи в принципе постоянства. Так намечается важный этап в развитии взглядов на субстанцию.

Субстанция теперь идентична материи, но некоторые мыслители (Шопенгауэр, Вундт и другие) самый принцип материи отождествляют с причинностью. И далее: причинность рассматривают как форму закона основания.

Итак, вопрос о сущности предопределен логическим законом; и поскольку мы строим из общей логики логику той или иной сферы знания (частные логики наук, искусств), постольку вопрос о сущности искусства решался бы вовсе не обращением к *внутренней сущности* искусства; он решался бы построением *логики* искусства (методики)¹. Но для того чтобы такая логика имела место, мы должны вывести из общей логики необходимые ее предпосылки; и далее: связать эти предпосылки с опытным материалом (наличностью эстетических форм), так или иначе сгруппированным; группировать мы должны сообразно различным приемам (научным, этическим, религиозным, эстетическим). Вопрос о *сущности* искусства в первоначальном смысле снимается с очереди, раз мы имеем намерение членораздельно выражать наши взгляды на искусство.

Вместо вопроса о сущности мы должны поднять вопрос о методах отношения к искусству, выяснить численность методов и расположить параллельно методологические результаты; далее: должны мы установить связь любого методологического ряда с теоретической предпосылкой искусства. Без такой черной, подготовительной работы не имеем мы прав на утверждение свободы искусства или его несвободы и т. д. Методология эстетики в настоящее время еще не разработана; не существует еще и специальной логики искусства. Коген, Наторп много поработали над частными логиками наук. Мы ждем образованных теоретиков искусства, которые подведут общие вопросы искусства к желанному рубежу. А пока — осторожность в суждении об искусстве, вот все, что мы можем предъявлять теоретику, если предлагает он нам свои концепции. Можем мы утверждать за искусством ту или иную сущность, но сущность эта утверждается нами, как *наша вера*; правда, вера может носить печать непосредственной убедительности, особенно если мы подкрепим ее указанием на смысл искусства: тут вступает в свои права наше религиозное *credo*, особенно если *credo* это высказывается в художественных образах; тут будем мы иметь дело с художественным прозрением, метафизикой искусства, религией, но не *логикой искусств*. А ведь только такой логикой выносятся эстетика из ряда смежных методологий как самостоятельная дисциплина.

С другой стороны, ограничивая субстанцию искусства опытом, мы должны рассматривать существующее многообразие форм в качестве предметов опыта; изучать законы эволюции, дифференциации и интеграции форм; вот почему останавливают нас все более чисто формальные черты искусств; содержание определено лишь в форме; форма искусства — это воплощенное содержание. Мы должны поэтому указать на связь, существующую между *«чувственным»* содержанием искусства (плотью его) и формами чувственности (пространством или временем).

Всякая эстетика есть еще и трансцендентальная эстетика в кантовском смысле, т. е. она имеет отношение к пространству и времени; учение о распо-

ложении общих условий возможности эстетической формы есть учение о расположении в пространстве и времени. Далее: в усложнении форм мы определяем так называемое содержание; содержание, с этой точки зрения, выводится из формы. *Смысл*, т. е. последняя цель всякого творчества, может явиться тут вспомогательным средством, освещающая формальные условия эстетики тем или иным религиозным светом.

За неимением строго разработанной логики искусств (предмет ближайших исследований теоретиков), мы поневоле очерчиваем область эстетики как самостоятельного целого областью теории знания и метафизики (всегда религиозной по существу). Тут содержание искусства мы принуждены рассматривать то как *форму*, то как *смысл*: в первом случае многообразие данных выводим мы из единообразия логических отношений пространства и времени; во втором случае освещаем это многообразие с точки зрения целей творчества. Наконец, краткости ради, соединяем мы оба способа отношения, т. е. в формальных законах развития искусства предугадываем символический смысл. Поступая так, мы нисколько не заблуждаемся относительно условности пути: но ведь вся эстетика от Лессинга до Ницше не могла не идти этим путем. А научное изъяснение искусства вместе с историей искусств никак не осмысливают эстетические феномены: *ни наука, ни история не говорят нам о смысле*. Найти иной метод в наши дни значит быть Коперником в области эстетики.

В дальнейшем я разберу неизбежные вопросы, возникающие из вышесказанного, и постараюсь дать схематическое (условное) их решение.

Постараюсь быть точным в установленных пределах, хотя пределы эти, увы, условны; здесь не моя вина: нельзя быть точным, когда отсутствует логика искусств; точность может быть лишь в пределах того или иного метода. Я не касаюсь методологических разъяснений; задача моя — наметить вероятный смысл искусства. А *смысл* и *метод* не уживаются вместе.

§ 3

Объективное рассмотрение сущности искусства сводится к установке ряда методологических решений в духе нашего времени.

Точность приема не гарантирует безусловности решения. Здесь условием безусловности является усовершенствование метода, а не того, что вводится в метод. Между *содержанием* и *методом* — непереступаемая бездна. В этом смысле условны вопросы, связанные с сущностью искусства; они опираются на *процесс развития* приемов исследования; генезис искусства явился бы ответом на поставленный вопрос; происхождение искусства не имеет отношения ни к смыслу, ни к сущности искусства; тут вступает в свои права естествознание, психология, история культуры, история религии, история искусства. И ответ на то, что такое искусство, исчерпывается освещением искусства естествознанием, психологией и т. д. Я оставляю в стороне эти вопросы.

Есть другой подход к пониманию искусства; этот подход в очевидности факта, что искусство опирается на действительность. Каждая форма искус-

ства определяется с точки зрения той коренной черты действительности, которую отображает она наиболее полно.

Вот тут-то и возникает вопрос о том, что такое действительность.

Наивное сознание соединяет действительность с видимой осязательностью явлений: видимость смешивается с действительностью. Объем и содержание видимости неустойчивы: мы видим предметы в пространстве в то время, как физиология устанавливает их в двух измерениях (на плоскости), относя третье измерение к мускульному чувству.

Самая предпосылка видимости — пространства — воспринимается нами условно; необходимым условием пространства считаем мы его непрерывность; но *«нельзя заключать из одного факта непрерывности движения к общей непрерывности пространства»*, — говорит математик Кантор. Вспомним взгляды Гаусса, Лобачевского, Бельтрами, Пуанкаре о возможности пересечения параллельных линий, взгляды Сильвестера, Клиффорда, Гельмгольца о четырехмерном пространстве². Рид в трактате *«Геометрия видимого»* соприкасается с Гельмгольцем. Джевонс наглядно показал, что в ином, невообразимом пространстве мы могли бы прийти к началу евклидовой геометрии. Наконец, вне геометрии устанавливаем мы взгляд на пространство как на познавательную форму³.

Но, быть может, в условиях видимости пределы безусловны; и это не так: попробуйте отметить границы спектра, и ваши отметки не совпадут с отметками других лиц; при постепенном повышении звуков, издаваемых сиреной, не все одновременно перестают слышать эти звуки; то же о времени: вспомним опыты Рошэ с расширением памяти. Видимость условна; пределы ее условны тоже. Видимость не покрывает внешней действительности; видимость не покрывает внутренней действительности (мира переживаний, более узкого у одних, более широкого у других). Если бы действительность определялась видимостью, действительность была бы недействительностью. Но что такое действительность? С точки зрения современной психологии *действительность есть совокупность возможного опыта* (внутреннего и внешнего); теория знания определяет этот опыт как *содержание нашего сознания*: опыт внешний есть часть опыта внутреннего в формах пространственно-временных; видимость — малая часть действительности.

Видимость переживается в искусстве, т. е. становится в подчиненное отношение к опыту внутреннему; зависимость внешнего опыта от опыта внутреннего не сознается нами непосредственно, но устанавливается методом современной психологии и теории знания; *искусство явно выражает эту зависимость*.

Способ выражения — художественный символизм; он осуществляется в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта; свобода сказывается в выборе образов и в преобразовании их в том или ином направлении, не совпадающем с направлением изменения образов; изменяя видимость, или насыщая ее своими переживаниями, художник остается верным действительности, поскольку он остается верным и переживанию, и основным схемам построения образов видимости; изменяя образ видимости, он, в сущности, подчеркивает основные черты образа; способ, каким он это совершает, а также порядок нало-

жения основных черт видимости — диктуется переживанием. Поэтому, и оставаясь в пределах видимости, и творя *будто бы* недействительные миры, — художник остается реалистом в отношении к действительности и одновременно превращается в символиста по отношению к видимости.

Переживаемое содержание сознания не ограничивается сферой только чувств или процессов воления, или процессов мышления. Оно есть неразложимое единство этих процессов, отнесенное к форме внутреннего чувства, т. е. времени. В нашем внутреннем чувстве должно быть нечто, одинаково относимое и к переживанию как к содержанию внутреннего опыта, и к явлению видимости, дабы возможно было отнесение первого к последнему. Эта способность, отнесенная к рассудку, рождает *схематизм понятий рассудка*, т. е. символизм в более широком смысле слова; направленная к соотношению фактов внешнего опыта с фактами внутреннего, она рождает символизм в более узком смысле слова; *процесс построения моделей переживания посредством образов видимости есть процесс символизации*.

Про искусство нельзя сказать, что оно выражает мысли, чувства или воление; всего менее можно сказать, что искусство есть мышление в образах: тут совершили бы мы грех и относительно искусства, и относительно Канта; оно говорит нам всей нераздельной цельностью душевных процессов, в которых открываем мы и мысли, и чувства, и призыв к действию; отсюда заключают справедливо, что образы искусства выражают, между прочим, идеи практического разума; и далее (уже совершенно несправедливо), что в выражении идей и тенденций — смысл искусства; так подменяется нераздельная цельность переживания одной стороной переживания: образы искусства часто выражают идеи, но идеи эти чаще всеобщего и необходимого характера (социальные, религиозные, метафизические); условия времени и среды (быт) образуют, правда, периферический смысл художественного образа, понятого как идея, но за ним просвечивает более широкий и глубокий смысл: без этого смысла среда, время и место не имеют значения; понимание образа как идеи, в свою очередь, неполно; здесь образ становится аллегорией, т. е. моделью к модели (ибо образ-символ — это модель переживания).

Точно так же выводят из искусства нравственность, руководствуясь тем, что художественные образы будят и волю, призывая нас к высоким поступкам. Но когда заключают отсюда о том, что горные вершины долга и горные вершины творчества единообразны в форме, то впадают в оптический обман, слишком приближающий эти вершины к нашему зрению.

Исчезает завлекающая нас дымка, опоясывающая вершины творчества: в ней — вся прелесть, все очарование искусства. Без нее — искусство становится слишком доступным; для чего тогда существует оно, а не свод моральных предписаний?

А когда заключают, что назначение искусства — выражение наших эмоций, руководствуются тем, что искусство выражает и чувства; горные вершины творчества превращаются тогда в вершины... облачные, ежеминутно меняющие свои очертания, проплывающие мимо жизни как обыденной, так и ценной. Так приходим мы к полному Хаосу.

Нет!

Художественный образ уподобляется горе, склоны которой покрыты виноградником идей; здесь у склона выделывают вино новое — вино новой жизни; но не как вино даны здесь идеи: не прямо они получаются из образа; нужна работа претворения, понимания, угадывания со стороны лиц, воспринимающих искусство; и эта работа «*post factum*»; дан образ: он или виноград, или бесплодная смоковница; только время решает, *то* он или *другое*. Вершины же горы покрыты облаками эмоций, из которых блещет молния и гремит гром; и только в разрывах облак сверкают нам ледяные вершины долга, способные, однако, стать кратером, выбрасывающим к небу столб огня, — кратером, затопляющим виноградники идей, чтобы склоны *нового долга* поросли садом новых идей. Для оценки истинно глубокого художественного произведения нужно *совершить работу*: претворить виноград в вино (понять) и сквозь хаос чувств пройти к вершинам долга с риском упасть в пропасть. Вот чему уподобляется истинный образ искусства — образ-символ. Вулканическая сила образа громоздит перед нами все новые кручи ценностей, а контур горы — это нормы долга.

Так выражается в искусстве безраздельно целое переживание. Аллегорический смысл символа коренится в тех идеях, которые он, между прочим, выражает; наивно-реалистический смысл определяется фабулой, местом, временем и средой. Каждый символ имеет три ступени пониманий; форма пониманий изменчива: много есть путей восхождения с низины к вершине; на вершине встречаются эти тропы. Только совокупность троп (аллегорических смыслов) дает *рельеф* символа. Каждая эпоха, каждая нация, каждая индивидуальность может осмыслить символ: только совокупность смыслов *плюс* еще *нечто* исчерпывает символ; вот почему истинно символические произведения искусства уподобляются еще колодезю, из которого не вычерпашь воды живой.

Творчество есть живой процесс деятельности; в него входит совокупность душевных способностей, осуществляющих единую цель. Только символ выражает эту совокупность; только в символизме — выражение творческой деятельности художника.

§ 4

Искусство есть творческая деятельность души, осуществляемая при помощи определенных путей работы преодоления материала.

Но есть ли творчество еще и познание?

Познание входит в творчество. Иногда говорят, что искусство есть особого рода познание; говоря так, смешивают познание с знанием; область знания есть область того или иного опыта, оформленного методом; знание есть наука; познание есть знание о знании; оно рассматривает орудия знания — методы; но границы методологического ряда опытов предопределены тем или иным условием возможности опыта; условие опыта — внеопытного происхождения; оно — та или иная категория; и поскольку единство категории — в единстве самосознания, постольку внеопытная *категория* есть всегда категория рассудка. Знание о знании коренится в самосознании — в рассуждающем сознании. И потому: познание есть только самосознание,

т. е. изучение законов нашей познавательной деятельности. Познание есть область гносеологии; не могут быть две познавательных деятельности. Утверждение, что искусство есть *особого рода* познание, не имеет прямого логического смысла. Это или красивая фраза, или путаница двух сфер: познания и знания. *Едиственный смысл такого заявления в том, что искусство есть знание; вывод — искусство есть осознаваемая наука. Выводы из этого вывода убийственны для всякого живого искусства: живое искусство должно стать искусством мертвым**.

С другой стороны, утверждая искусство как метод познания, понятие познавания ставят на первом месте, понятие же творчества выводят из него. Но, решая вопрос признанием *примата познания*, мы сталкиваемся с рядом недоумений.

Во-первых, оставаясь в области положительных наук, мы видим, что всякое научное уяснение разлагает действительность на ряд *понятий о действительности*; научные понятия о действительности удаляют, а вовсе не приближают нас к общелогическим понятиям: специальная логика наук вырабатывает специальные виды понятий; познавательный смысл этих понятий не становится яснее, а наоборот — темнее; общелогический *смысл и точность* приема не координированы; *атом* еще более непонятен, чем *идея разума*, если только мы попытаемся осмыслить атом как идею разума, отрешившись от всяческого биоцентризма. *Атом* как условие опытного объяснения — это одно, как познавательные идеи — совсем другое. Например, для того чтобы определить минерал, я должен знать его химическую структуру; структура определима соотношением элементов: я должен знать химические и физические свойства элементов, должен расположить их в систему относительно атомных весов. Здесь атом определяется весовым отношением, т. е. вместо минерала я имею ряд весовых отношений; но область взвешивания (статика) определяется в свою очередь представлением о силе, потому что равновесие есть равновесие двух противоположно действующих сил. В динамике я превращаю вещество в систему сил (минерал как комплекс таких-то и таких-то силовых линий). Действие же сил определяю *работой*. *Работой кого, чего?* Но тут стою я перед непроницаемой тайной. Определение минерала проникает этот минерал, но непроницает непроницаемой тайной. Механическое объяснение есть всегда построение модели, но *смысл* модели (общелогический) исчезает.

$$\frac{Mv^2}{2}$$

— формула живой силы. Познание ли это? Нет — это просто *знание* условий — кого, чего? Факта? Где объект *такого* познания? Конечно, не в мире опыта, даже не в мире бытия. Минерал, понятый как комплекс энергии, превращается в модель, в научный символ, — только не в идею, не в аллегорию. Итак, знание ведет нас к творчеству моделей; и если в основе феномена (минерала) лежит символическое представление, то это представление

* Я останавливаюсь подробнее на тезисе «*искусство есть особого рода познание*» потому, что теперь особенно часто его слышишь.

логически *первое* феномена: оно его творит. Но тогда за созданным явлением стоит творящее его начало. Так начинается дуализм (мир явлений и вещь в себе), пока стоим мы на точке зрения специального знания. Но когда мы поймем, что самые общие механические представления предустановлены формой познавательной деятельности, мы становимся на точку зрения познания. *Вещью в себе* окажется наше рассуждающее сознание, предопределяющее себе объекты. Итак, рассуждающее сознание сообразно с законами разума в своих всеобщих и необходимых суждениях предопределило такую комбинацию условий, совокупность которых породила во мне представление о минерале. А в познании свойств минерала я вернулся к комбинации условий, предопределяющих минерал. И поскольку это познание есть рассуждающее сознание вообще, я вернулся к законам моего рассуждающего сознания. Так изменяется взгляд на познание: оно становится самосознанием.

Во-вторых, современная теория знания устанавливает практический характер за самым понятием познания: *оно должно осуществлять свои цели*; следовательно, я познаю *что-либо для чего-либо* — без этого этического момента, внесенного в акт познания, и познавательная деятельность, и объекты ее (методы), и материал методологической обработки (предметы опыта) *суть данности* и больше ничего. Из *данности* не выведешь никакого смысла, а смысл быть должен, иначе познание было бы бесцельным познанием. Познание подчинено единственной норме, а эта норма — долженствование; но чтобы долженствование не было пустой формой, оно должно быть соединено с какой бы то ни было данностью; соединяясь с данностью познания, оно образует метафизическую ценность; соединяясь с методом, оно дает научную ценность; соединяясь с предметами внешнего опыта, оно дает этическую ценность; соединяясь с предметами внутреннего опыта (с цельностью переживаний), долженствование образует ряды религиозных ценностей; соединяясь со связью, выражающей единство переживания и образа, т. е. с эстетическим символом, долженствование образует ряды эстетических ценностей; эстетика таким образом занимает область, смежную с этикой и религией; только способ проявления ценности отделяет ее от религии и этики; в противоположность научной и метафизической ценности этика, эстетика и религия имеют дело с предметными данностями, а не с познавательными; отсюда религия осуществляется в целесообразно оформленных переживаниях; этика — в целесообразно оформленном поведении; эстетика — в целесообразно расположенном ряде образов. Занимая место между нормами поведения (формальная целесообразность) и нормами переживаний (внутренне-реальная целесообразность), искусство имеет черты, отличающие его и от этики, и от религии; образная целесообразность ни формальна, ни внутренне-реальна (в прямом религиозном смысле); не потому ли Кант гениально вскрыл в искусстве *целесообразность без цели*?

Итак, соединение долженствования с той или иной данностью рождает ценность. Но акт соединения, почин — лежит в свободной воле личности. Потому-то и научное знание, и философия, и этика, и эстетика, и религия суть разного рода творчества. *Познание предопределено творчеством.*

Творчество осуществляет бытие, как и познание; то и другое без акта творчества только материал всякого рода мертвых данностей — первобытный Хаос,

из которого возникают миры. Искусство, претворяя образы жизни в образы ценностей, хотя и не реализует эти ценности (как религия), но указывает пути реализации; то, что начинается в искусстве, заканчивается в религии.

Искусство поэто́му выражает яснее идею творчества, нежели данные нам формы жизни. Оно — творит ценности.

Последние цели искусства совпадают поэто́му с последними целями человечества; последние цели индивидуального роста диктуются отчасти этикой, но еще более религией, которая превращает эти индивидуальные цели в коллективные. Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике; поэто́му в глубине целей, выдвигаемых искусством, таятся религиозные цели: эти цели — преобразование человечества, создание новых форм... Чего? Форм искусства?

Но что такое форма искусства?

§ 5

Искусство есть творческая деятельность; но не всякая творческая деятельность есть искусство; искусство есть особого рода деятельность: она осуществляется в творчестве связей между переживанием и предметом того или иного внешнего опыта; эту связь можно охарактеризовать как соединение действительности с видимостью в художественной форме; верность действительности осуществляется здесь в свободной группировке элементов видимости, входящих в форму художественного образа; видимость сохраняется благодаря самим элементам видимости, т. е. материалу звуков, красок, слов и т. д.

Здесь не место вдаваться в гносеологический разбор того, что есть образ искусства. Гносеологическое оправдание художественного символизма повлекло бы за собой основательный разбор понятий о действительности.

Но и с психологической точки зрения возможно оправдать художественный символизм.

Дух и материя, по Геффдингу, — «несводимая к единству двоица»...

Но можно сказать и обратное: несводимая к единству двоица есть результат созерцания некоторого единства то во внешних, то во внутренних терминах, где связь явлений (а) есть то функциональная их зависимость (b), то субъективная мотивация (с).

Творчество предопределяет созерцание в учении о творческом примате функций сознания: художественный символ всегда есть символ того, что единство (а) предопределяет дуализм между «b» и «с». И художественный символ всегда триада «abc», где «b» — функциональная зависимость элементов формы, «с» — субъективная (переживаемая) причинность, «а» — образ творчества. В зависимости от того, является ли для художника «а» prius'ом творчества (Платонова идея) или post factum'ом (продукт деятельности) разное осознание художественного символизма. При «bc—а» художник есть творец этого единства; при «a—bc» единство осуществляется в образе посредством деятельности художника (как медиума). Кроме того, самый образ художника может быть рассмотрен как действительное воплощение в форме (материал + переживание) некоторого единства и как символ этого

единства; в последнем случае «а» в образе есть только параллелизм между «b» и «с»; в последнем случае символ-образ есть эмблема единства, образ есть символ символа. Триада изобразима так: bc (a), (где «а» в скобках есть не данный в форме — постулат соответствия между «b» и «с»). Кроме того, соответствие может быть установлено, исходя и от «b», т. е. видимости созерцаний, и от «с», т. е. действительности переживаний.

Получаем следующие комбинации символов:

1) a — bc, 2) a — cb, 3) bc — a, 4) cb — a, 5) (a)bc, 6) (a)cb, 7) bc(a), 8) cb (a).

1) a — bc. Некоторое реальное единство (Бог) открывается художнику в образе видимости (в виде человека или животного), вызывая в душе его соответствующие переживания; художник в материале (в камне) извывает видение Бога. Тут, во-первых, он символический реалист, ибо Бог для него реальность, во-вторых, он реалист и в буквальном смысле слова, отправляясь в творчестве от образа, данного в природе. Таков религиозный фетишизм: художник здесь как бы священнослужитель открывшегося божества. Таково происхождение художественных образов олимпийских божеств⁴.

2) a — cb. Некоторое единство (Бог), открываясь художнику в его переживании, вызывает потребность изобразить (себе и другим) переживание божества в образе; художник в материале (в камне) извывает божество, не заботясь о том, существует ли образ природы, соответствующий данному образу. Тут художник, во-первых, символический реалист, во-вторых, романтик, ибо в процессе творчества он отправляется от поющего в нем переживания⁵. Такова религиозная фантастика: художник здесь проводилец нового мира, не данного в видимости. Таковы фантастические образы во всех мифологиях.

Первые два случая символического творчества относимы к чисто религиозному творчеству; но между ними и другими способами символизировать нет существенной границы.

3) bc — a. Художник сосредоточивается на том или ином предмете видимости (b); этот предмет вызывает в нем некоторое переживание (c), углубляющее художественное восприятие; предмет видимости преобразуется; художник в материале слов или красок воссоздает преобразованное переживанием восприятие; воссозданный образ (a) есть для него откровение некоей скрытой сущности; откровение здесь совершается в самом процессе творчества, а не до него. Художник, оставаясь символическим реалистом, все же не рассматривает созданный символ как точное воспроизведение внутренней правды; образ — здесь намек; в то же время художник в образе своем стремится быть верным природе. Таковы некоторые Мадонны итальянских художников (Рафаэль), некоторые портреты Дюрера, Гольбейна-младшего и других.

4) cb — a. Художник сосредоточивается на том или ином переживании, и переживание вызывает художественный образ; рассматривая черты этого образа, мы видим в них черты, взятые из видимости, как бы ни был фантастичен данный образ; но черты эти своеобразно видоизменены; так, например, рассматривая дракона, мы узнаем в строении черепа, шеи, крыл — строение черепа, шеи, крыл действительно существующих анатомических форм, но в свободной комбинации; художественное прозрение и здесь в процессе

творчества, но процесс идет не извне вовнутрь, а наоборот: изнутри во вне. Таков Данте, таковы некоторые из романтиков, таковы, например, из художников Боттичелли, Гойя, Врубель...

Четыре рассмотренных способа символизации творчества объединимы как реалистический символизм⁶. Здесь художественный образ (а) есть нечто или само по себе реальное, или отражение некоторой действительной реальности. Здесь реализм символизма господствует одинаково, будет ли принадлежать произведение искусства к реалистической, классической или романтической школе. Так типы символических представлений «а — bc» и «bc — а» реалистичны по существу; типы же «а — cb» «cb — а» всегда романтичны. Отношение реализма и романтизма как школ к классицизму (вернее, парнасизму) как школе становится ясным, когда мы рассмотрим формы процессов творчества в связи с материалом художественной работы.

Смысл данного класса символов откровенно религиозен: он заключается в том, что искусство по существу символично; оно есть соединение *для чего-то* двух порядков последовательностей (последовательности явлений видимого мира с последовательностью переживаемого сознания); это «*для чего-то*» — единство (а), соединяющее мир внешнего и мир внутреннего опыта; смысл соединения открывается в религиозной метафизике и мистике, как указание путей преобразования мира и человека, т. е. создание новых форм.

5) (а) bc. Раскрытие единства форм внешнего и внутреннего опыта отсутствует; образ внутренней реальности изъят из мира явлений; голос откровения не звучит в душе художника; в нем есть только смутное сознание, что есть единая причина мучающей его двойственности; эта двойственность в нем и вокруг него во всей своей силе; он видит мир во всем его противоречии; и мир вызывает противоречия с его переживаниями; образ его творчества выражает лишь параллель между данным предметом видимости и данным переживанием; возможно наибольшее приближение в переживании художника к образу видимости; этот максимум приближения есть *соответствие*; но условие его возможности есть не открытое ни в переживании, ни в видимости единство. Такое единство сознается художником, но не как видение божества, а как идея разума. Художник может исповедывать пантеизм, называть себя мистиком, реалистом — все равно: сознание единства идеалистично. Таковы, например, Гёте, Шекспир, Байрон; таков же и Пушкин⁷.

6) (а) cb. Здесь процесс отыскания соответствия отправляется от переживания; такова идеалистическая романтика символизма; таковы многие из современных представителей символической школы (например, Верлен, Пшибышевский, Метерлинк).

7) bc (а). Представление о единстве между образом и переживанием, хотя бы идеалистическое, отсутствует у художника; зарисовывая «b» и устанавливая «b» в соответствии с «c» в самом процессе творчества, открывается «а», но не как образ, а как модель к невоплотимому единству; здесь единство — бессознательное стремление творчества к некоей искомой гармонии. Такова литераторная школа так называемого реализма. Таковы Толстой, Чехов...

8) cb (а). Представление о единстве отсутствует; бросаая в хаос противоречивых переживаний, художник видит соответствия между ними в цветах, красках, запахах, звуках; художественный символ (а) есть выражение

этого соответствия (не единства), но самое соответствие возможно лишь под условием этого единства. Таковы Бодлер, Гофман, Эдгар По...

Опять-таки, как и в вышерассмотренном классе символов, в 5, 6, 7 и 8-й модели творческого процесса возможны романтические, классические и реалистические приемы; но самый процесс есть *символизация*, т. е. построение моделей. Этот второй класс символического творчества я назвал бы идеалистическим символизмом. Следует помнить, что реализм и идеализм здесь не в отношении к «b», т. е. к природе видимости, но к «a», т. е. к условию соответствия видимости и ее переживаний. Второй класс процессов творчества и очерчивает, собственно говоря, область искусства в точном смысле слова; то, что отделяет его от реалистического символизма, есть покров, завешивающий от художника мировую тайну единства (покров Майи). Здесь образ божества дан как бы под вуалью идеализма. Так получает искусство скрыторелигиозный смысл.

В том и другом случае смысл искусства (явно или скрыто) религиозен; религиозное отношение к миру ли, к себе ли, к человечеству ли есть условие всякого творчества. Каждый символ есть символ «a», т. е. единство; «b» и «c» суть средства проявления художественного творчества.

Но «a» (единство) может проявляться в ряде «b» (внешняя природа) и в ряде «c» (внутренняя природа). Триада «abc» в зависимости от этого становится диадой «ab» (единство природы) или «ac» (единство внутренней природы переживаний). В первом случае «a» есть единство принципов; во втором случае «a» есть единство человеческих стремлений (Бог в человеке, сверхчеловек). И потому-то, определяя смысл искусства стремлением к некоторому единству, мы еще не определим его собственного смысла; этот смысл открывается в анализе соотношения «b» к «c»; иначе смысл искусства совпадает или со смыслом религии, или же искусство — особая форма науки.

Содержание искусства многообразно; многое можно было бы сказать по этому поводу; ответом на вопрос о содержании искусства являются образы исторического искусства; классификация сюжетов, мифов не входит в нашу задачу. Содержание искусств есть содержание всей действительности; специальное содержание есть содержание в специальной форме.

И потому-то вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство.

Формой искусства может служить самый прием творчества; изучая процессы творчества, мы устанавливаем некоторые нормы творческих процессов по основным признакам. Тут формы искусства определимы по нормам. Так получаем принципы классификации самых путей художественного творчества⁸.

Самые процессы творчества даны; их можно описать; здесь возможен тот или иной эксперимент; нормы же этих процессов суть идеи практического разума, предопределяющие условия возможности эстетического эксперимента; для установления норм творчества нам необходимо знание форм творчества. Эти формы суть формы романтического, классического и реалистического творчества; психологически мы уже наметили их из рассмотрения комбинации элементов триады «abc»*.

* Более специальное рассмотрение этого вопроса требует отдельной статьи.

Повторим вкратце, что есть две формы творчества моделей (символов): во-первых, образ вызывает переживаемое содержание сознания, во-вторых, переживание вызывает образ.

Во втором случае видимость понимается как мир призраков, из которого переживание, как эндорская волшебница, вызывает нужный образ, будто тень Самуила.

В первом же случае этой волшебницей оказывается самый образ природы, а переживание лишь накладывает на него свою тень.

Назовем первый случай классическим творчеством, а второй романтическим.

Тип греческих колонн со всей их простотою возник из идеи ствола как опоры; вот образчик того, как художественная форма возникает из природного образа. Образы греческой скульптуры, живопись Леонардо, Мантеньи, Микеланджело, в поэзии Гомер, Вергилий — образцы классического творчества.

В противоположность греческой колонне готика есть продукт романтического творчества.

Метафизика романтизма и классицизма вытекает из гносеологического представления о содержании и форме переживаемого сознания. Форма переживаемого сознания — надындивидуальный субъект: содержание — объект. Отправляясь от форм видимости, художник-классик инстинктивно расширяет понятие о форме; форма предмета дается в пространстве; пространство же является формой интуиции; законы рассуждающего сознания диктуют природному образу закономерность; закономерность как объективный принцип мира невольно становится императивом практического разума, а с субъектом этого разума олицетворяет себя художник: в его «я» открывается «я» мировое; он — demiurge своего мира; мир искусства есть начало сотворения нового мира в мире бытия.

Художник-романтик, наоборот, расширяя понятие о содержании сознания, во-первых, олицетворяет в нем свое «я», во-вторых, видит в мире явлений отражение этого «я». Если классик олицетворяет свое «я» с принципом творчества, романтик олицетворяет себя с содержанием творчества: в его «я» открывается хаос мира. Первый — слово без плоти, второй — бессловесная плоть. Первый вступает в противоречие с содержанием собственной души, второй — с законом своего сознания. Вершины классического и романтического творчества переходят в трагедию. Эти противоречия отображаются в антиномии между формой творчества и его содержанием; но эти же противоречия отображаются в антиномии между миром бытия и миром искусств; выход из первого противоречия — единство формы и содержания творчества; выход из второго противоречия — расширение форм художественного творчества до жизни или преобразование жизни искусством; выход из первого противоречия возможен лишь в том случае, если художник создает себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчеством; выход из второго противоречия возможен, если стирается граница между искусством и жизнью в религиозном преобразении жизни. Единство формы и содержания искусства и жизни и есть постулат всяческого символизма. Смысл искусства — только религиозен.

Отправляясь от продуктов творчества, мы можем анализировать самые формы искусства в буквальном смысле. Принципом классификации являются условия пространства и времени.

Музыка. Ее основной элемент — ритм, т. е. последовательность во времени.

Поэзия. Основной элемент здесь — данный в слове образ и смена его во времени, т. е. миф (сюжет).

Живопись. Основной элемент — данный воочию образ, но в краске и притом в двух измерениях пространства.

Скульптура и зодчество. Основной элемент здесь образ в трех измерениях пространства.

Рассматривая эти четыре группы искусств по элементам пространственности и временности, мы видим, что с убыванием одного элемента увеличивается другой, и обратно.

Эти группы искусств делятся тройко: 1) на искусства, данные восприятию непосредственно и посредственно: музыка, живопись, зодчество, скульптура даны непосредственно в звуке, в краске, в веществе; группа, именуемая условно поэзией (тут ряд искусств), дана в слове; время и пространство здесь даны в воображении (мы выделяем драму как форму, пытающуюся синтезировать обе группы); 2) группы искусств делимы еще на временные (музыка) и пространственные (живопись, зодчество, скульптура); поэзия, являясь формой, соединяющей элемент временности с пространственностью, все же искусство более временное: пространственность воссоздаем мы в воображении; 3) наконец, можно еще делить искусства на естественные и искусственные: естественные искусства суть те, которые или имеют прямое отношение к жизни (не только искусства), или генетически первее других искусств; это — искусства, породившие самое представление о посредственном искусстве; ко вторым относятся песни и танцы; к первым — богослужение, мистерия (т. е. трагедия)⁹.

Песня породила поэзию и чистую музыку; танцы подчеркнули значение музыкального ритма и пластику, т. е. элемент скульптуры; с другой стороны, песня создала драматический миф. В песне заключено символическое единство «а» триады «abc», где «b», т. е. образ видимости, подчеркнут в пространственных искусствах, а «с», т. е. безобразное переживание, — в музыке. Поэтому, условно говоря, *музыка* — наиболее романтическое искусство (что отмечали и романтики, и Гегель), *скульптура* — наиболее классическое искусство, а *песня* — искусство наиболее символическое.

Рассматривая искусственные формы (т. е. собственно искусства), мы замечаем наибольшее приближение к образу видимости в скульптуре (три измерения); но диапазон изображаемого узок при полном отвлечении от элементов времени. Идеализируя образ в живописи (т. е. отвлекаясь от третьего измерения и изображая на плоскости), мы выигрываем в краске и в большей свободе изображения; в рисунке мы имеем уже схему времени; схема времени, по Канту, есть прямая линия; краска как бы соответствует то-

нальности в музыке. Идеализируя еще более пространство в поэзии (переноса его в воображение), мы достигаем большей свободы в изображении всяких пространств; вместе с тем здесь уже все элементы музыки налицо: временная последовательность поэтического мифа, а также ритм, словесная инструментовка и пр. Наконец, в музыкальной симфонии пространственные отношения даны эмблематически (в интервале), краски символизированы в тональностях, вещество в силе звука; время же дано непосредственно в ритме.

Учение об общих формах искусства должно покоиться на учении о пространстве и времени; те или иные формальные частности должны быть выведены из общего принципа; этот общий принцип — пространство или время. В музыке это — теория ритма¹⁰; в поэзии это — учение о средствах образительности, о ритме и словесной инструментовке.

Учение о средствах образительности или трактует о приложении к поэзии пространственных схем (сравнение, синекдоха, метафора, метонимия, гипербола и т. д.), или о приложении к поэзии схем временных (период, параллелизм); учение о ритме основано на времени; учение о словесной инструментовке должно быть основано на приложении теории музыки к теории поэзии.

В живописи учение о форме покоится на теории перспективы.

Возможна одна путеводная нить при уяснении значения элементов пространства и времени для эстетического суждения о той или иной детали творчества. Я ее не стану касаться. Наконец, мы можем изучать материал, входящий в построение той или иной формы искусства: слово, краску, звук. Такое изучение дает нам понятие об элементах художественности. С совершенствованием техники группы искусств распадаются на все большее и большее количество подгрупп; дифференциация искусств, как и дифференциация наук, не имеет предела. Здесь экспериментальная эстетика была бы системой наук: но экспериментальной эстетики как системы наук пока не существует; в эстетике отсутствуют пока главные элементы точного метода: наблюдение, описание и эксперимент, материал творчества (форма в узком смысле) не изучены вовсе¹¹; и потому отсутствует связь между материалом форм и расположением его в отношении к пространству и времени.

Образ творчества воплощается в материале; более того, выражение его зависит от умелого пользования материалом; переживание посредством оформленного материала творчества перекидывает мост от «с» к «b» (или обратно) в вышеразобранной триаде «abc». Пока мы не изучим этого материала, пока не приведем его в соприкосновение с формами и нормами творческих процессов — специальный смысл искусства для нас не определим. А отвлекаясь от него, мы стираем границу между искусством и религией.

Мы можем только сказать, что совокупность элементов, называемых формой, является содержанием нашего сознания, и потому метафизическое противоположение содержания форме — мнимое противоположение. Формы искусства для нас сами по себе наделены содержанием; всякое же содержание вне формы отсутствует.

Такое содержание не может быть идеей разума, ибо идеи разума формальны; они со стороны этики предопределяют целесообразность условий творчества, несколько не определяясь содержанием.

Еще менее смысл искусства в выражении познавательных ценностей; познавательная ценность, как мы видели выше, относится к совершенно иной группе ценностей.

А знание не может быть ни содержанием, ни смыслом искусства, потому что искусство, понятое как знание, есть умение (*τέχνη*) владеть приемом творчества: тут превращаем мы искусство в науку.

Кажущееся проникновение в содержание художественного образа, пока мы стоим на чисто художественной точке зрения, есть только процесс углубления и расширения пределов того, что мы считали формой.

Так, ряд технических приемов — вот наиболее узкое понятие о форме; за ними скрывается будто бы содержание; между тем специальное содержание называется целесообразной связью этих приемов, объединенных в пространстве или во времени; как скоро мы расширим понятие о форме, кажущееся содержание опять-таки ускользнет от нас за пределы формы; но стоит нам еще расширить понятие о пределе формы, и содержание окажется формой творческого процесса: способом соединения переживания с предметом внешнего опыта. Кажущееся содержание здесь опять-таки форма. Глубина поэтического образа, мелодии, красочного сочетания определится целесообразностью в расположении элементов пространства и времени в творческом процессе. Не потому ли Ганслик, этот знаток музыки, так отстаивал свой взгляд на то, что музыкальные идеи не имеют никакого смысла, помимо смысла музыкального, т. е. гармонического сочетания звуковых колебаний? Не потому ли поэты всех времен придавали такое значение форме? Не потому ли и Кант определил искусство как целесообразность без цели?

И только в отыскании смысла видимых образов или переживаний определим истинный смысл искусства. Но этот смысл религиозный. Искусство есть преддверие религиозного символизма; в противоположность всяческому догматизму, символизм указывает вехи творческого пересоздания себя и мира; в символизме оправдываются вещи слова о том, что *«царство Божие восхитается силой»*.

Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла: его удел тогда — исчезнуть или превратиться в науку; но искусство, понятое как наука, — бесцельнейшая из когда-либо существовавших или могущих существовать наук.

Нет, искусство неподчинимо никакой религиозной догме; наоборот, в процессе живого творчества создаются символы религий; и только потом, умирая, они догматизируются.

В нас лишь отразится (но не определится) смысл переживаемого художественного образа. Смысл искусства — пересоздать природу нашей личности; но только тогда отразится в нас смысл любого образа, когда этот образ будет безукоризненно воплощен в ряде технических приемов.

В условиях настоящего для человечества возможно лишь внутреннее, логически неопределимое касание тайны художественного творчества; анализ творческих образов даст лишь ряд форм.

Быть может, изменение природы человечества освободит существующие искусства из-под власти формы, но то будут совершенно невообразимые искусства.

Пока же музыка остается музыкой, а скульптура — скульптурой, возможно лишь молчаливое касание религиозной сущности искусства.

Религиозный смысл искусства эзотеричен: содержание искусства здесь — содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет.

Но пока не исполнились сроки, можем ли мы говорить, что нам ведом подлинный смысл этого в символах возникающего преображения личности? Такого рода пророчествования, если они ясны, — дурные пророчествования: унижая религиозную тайну, они губят искусство.

И задача существующих эстетик не в указании на смысл искусства: эта задача в анализе его форм.

§ 7

Символизм дает методологическое обоснование не только школам искусства, но и формам искусства. Искусства рассматривает он не как застывшие, самодовлеющие формы, а как комплекты известных методологических приемов, приводящих нас к той или иной форме, к той или иной школе. И если в той или иной школе искусства мы отправляемся от методологического результата к опознанию метода, в символизме отправляемся мы от самой энергии творчества, приводящей нас к тому или иному методу отношения. Символизм указывает догматикам той или иной школы на то, что не в методе — суть: он развертывает целую школу методологических форм существующих или только возможных: мы начинаем смотреть на метод как только на средство. Например: метод реалистической школы — изображение эмпирической действительности. Реализм этот метод превращает в цель. Теория символизма, анализируя предпосылки реализма, романтизма, классицизма в искусстве, превращает цель каждой из форм в средство, в технический прием воплощения энергии творчества. Источник творчества — энергию переживания — освобождает теория символизма от власти норм и форм на этой стадии своего развития. Здесь базисом теории является не та или иная эстетика, а данные научной психологии. Единство психических деятельностей — чувствования, воления, мышления — должно содержаться в живом образе-модели, который и есть творческий символ. Потому-то художественный символ, выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство, все же не сводим к эмоции; возбуждая волю, все же не разложим на нормы императива. Живой символ искусства, пронесенный историей сквозь века, преломляет в себе многообразные чувствования, многообразные идеи. Он — потенциал целой серии идей, чувств, волнений. И отсюда-то развертывается трехчленная формула символа, так сказать, трехсмысленный смысл его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкрет-

ностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он — живая цельность переживаемого содержания сознания. В зависимости от такого трехчленного понимания символа нам становится понятно разнообразие символических построений художников. Художник, творя символ, в зависимости от своего умственного, нравственного или чувственного богатства, так сказать, параллельно своему творчеству осознает собственный символ той или иной душевной деятельностью. Так: образы Апокалипсиса — суть символы, в которых ярко выражено богатство чувственного восприятия действительности; оно-то и облекает непосредственно символическую цельность образа. Наоборот, — фантазия Одилона Рэдона или драмы Метерлинка — суть символы, в которых идейно-философское и образное содержание крайне бедно: а работа дешифрирования, т. е. работа над пониманием символа как аллегории, принадлежит нам. И тем не менее это — символы. Горные кручи идеологии, вырастающие между эмпирикой долин и солнечным блеском вершин, высоко возносят перед нами символы Ницше, Ибсена. Ницше — символист, прежде всего символист в своем творчестве; но, будучи еще и человеком с углубленным сознанием, он не может в своем творчестве параллельно с символом не надстроить ряд аллегорий, и даже самые аллегории разлагает он на ряд идейно-философских тенденций; «Сверхчеловек», «Вечное возвращение», «Острова блаженных», «Пещера Заратустры» — только религиозно-художественные символы. И тут вся сила Ницше. Но какой богатый материал для аллегорий представляют эти символы! И далее: с каким удобством аллегории эти подводимы под те или иные философские обобщения. И это удобство дешифрировать смысл символа и создало Ницше славу философа. Но какой же Ницше философ с точки зрения современного неокантианства, где строгость методологических изысканий решительно не допускает той яркости, которая характеризует Ницше?

Часто художник-символист более сосредоточивается на одном из членов трехчленного символического построения. Это построение: 1) образ (плоть), 2) идея (слово), 3) живая связь, предопределяющая и идею, и образ (слово, ставшее плотью). Например: художник-символист с гипертрофией первого члена трехчленной формулы — Брюсов; художники-символисты с гипертрофией второго члена формулы — Ницше, Ибсен; художник-символист, у которого весь смысл не в образе, не в идее, а в образе-идее, — это Блок. Способ отношения каждого из членов формулы друг к другу создает разнообразие методов символического творчества.

Изучая формы старого и нового искусства, мы видим, что формы эти кристаллизовались так, а не иначе, не только под влиянием метода воплощения переживания в образ, но и под влиянием чувственного материала действительности (краска, мрамор, струны), переводящего идеально воплощенный образ фантазии в осязаемую реальность (статуя, картина, на свитке начертанное стихотворение). Если метод оформливает энергию творчества, то оформленное творчество облекается в грубую форму. Эта форма, разде-

ляющая искусство с точки зрения пространства, времени и в них расположенного материала, и являлась исходной точкой классификации искусств... Творчество вылилось в методы, методы вылились в форму. Форма закрепила энергию творчества. Создала незбылемую скалу искусств. Формы дифференцировались; техника развилась. Символизм как выражение энергии творчества обособился, замкнулся: так возник мир искусств. Творчество создало мифы о солнечном Аполлоне. Скульптура изваяла Аполлона из мрамора. Так возник фетиш. Так поклонились искусства мраморному богу. Так возникло искусство для искусства. И мы привыкли определять задачи искусства, исходя из чувственного материала воплощения, т. е. исходя из краски, звука, вещества. Все эти элементы для построения эстетики могли бы иметь громадное, чисто научное значение. Так, изучая природу звука, цвета, законы вещества, изучая законы гармонии, мы могли бы иметь основы научной эстетики. Но такой эстетики еще нет. Случилось иное: классификация эстетических феноменов стала уделом метафизики. Метафизика, подчиняя искусство тем или иным идеологическим концепциям, искала подтверждения себе в вещественных знаках: в статуе Аполлона, в картине Микеланджело. Вместо того чтобы поставить себе задачей изучить процессы творчества с момента их возникновения в душе художника до последнего мазка Микеланджело, воплотившего свою душу в картине, она опустила процесс воплощения. И потому метафизическая эстетика совершила двойное кощунство: 1) холодным небесам идеологии она подчинила результаты живого творчества, 2) звездную обитель мысли, обращаясь к искусству, обставила она не дыханием творческой лавы, а пеллом этой лавы — мертвыми статуями. Знаменитое рассуждение Лессинга о Лаокооне и добавочные замечания Шопенгауэра по этому поводу или символика, или софистика. В лучшем случае это — плохая философская лирика по поводу лирического порыва чужого творчества.

И потому-то работа Гельмгольца о музыке или рассуждение Оствальда о технике живописи дороже художнику всех лессинговых философствований.

Работа ученых-физиологов никогда не стеснит свободы творчества. Метафизическая эстетика, как бы она ни была прекрасна, всегда для художника «жернов осельный». Метафизическая эстетика всегда для искусства «мелко плавала». Это потому, что в искусстве есть живой огонь религиозного творчества, а метафизика — в лучшем случае замороженная религия.

Параллельно с метафизическими эстетиками, возводящими в фетиш весь материал для воплощения творчества, развивалось стремление положить в основу классификации искусства метод творчества. Так возникли догматики, предписывающие творчеству тот или иной методологический прием: тут теоретики становились на более правильный путь. Оставляя форму в более грубом смысле художнику и ученому, они брали себе монополию предписывать творчеству тот, а не иной методологический путь. Обыкновенно канонизировали один метод: шли от метода к творчеству. Так возникла реалистическая, романтическая и классическая школы, в свою очередь опиравшиеся на догматы того или иного не строго критического мирозерцания. Наконец, только в недавнее время возник интерес к самой методологии творчества, когда наконец энергия творчества, освобожденная от грубого фетишизма форм и более

тонкого фетишизма метода, сама по себе была осознана как источник разнообразных методологий творчества. И теория символизма в этом смысле есть теория, перечисляющая возможные формы творческой реализации, безотносительно к вопросу о том, существуют они или не существуют в данном нам мире искусств. Самый мир искусств теоретики символической школы должны рассматривать как продукт применения тех или иных методов творчества, но не всех. Оставляя и углубляя существующие формы искусств, они ставят себе задачей анализировать условия и задачи данного творчества безотносительно к существующим формам. Они переносят вопрос о ценности форм искусства к энергии творчества как ценности самой по себе. Форма и метод еще не суть ценности, и потому-то перед ними возникает целая серия неосуществленных форм, более широких, нежели формы, кристаллизованные в мире искусств. Оттого-то перед ними открывается выход из искусства, т. е. из заколдованного круга существующих искусств. В то же время они ставят принципиально вопрос о том, что такое творчество. Но этот же вопрос ставится и современной теорией познания.

Как теория символизма решает вопрос о значении той или иной школы искусства, теория знания решает вопрос о значении той или иной науки... Символизм, разрушая догматизм любой школы, готов признать за этой школой относительное право существования как того или иного приема символизации. Теория знания, оставляя науке право оформливать материал научного опыта, рисует нам школу возможных методов, изучает способы возникновения того или иного метода в нашем сознании. Вместе с тем теория знания проводит магический круг между всяким догматизмом и законами рассуждающего сознания. Она — замкнутая окружность, от которой расходятся лучами системы методологических дисциплин. Теория символизма в искусстве есть, так сказать, окружность, параллельная первой окружности, от которой лучами расходятся методологические формы творчества. Теория знания есть знание о знании. Теория творчества есть теория построения форм творчества. И если творчество самоценно, то теория символизма есть теория ценности, предопределяющая теорию знания. В этом смысле религиозное творчество есть одна из форм. Теория символизма в таком освещении одинаково изучает законы мифического творчества, как и законы мистического, эстетического и всякого иного творчества, не подчиняя эти законы эстетике, ни обратно: не подчиняя эстетику, например, религии. Она не противостоит ни науке, ни метафизике, ни религии, ни искусству, — а только теории познания.

Теория символизма соприкасается с теорией познания в коренном вопросе: есть ли познание творчество? Или обратно: есть ли творчество лишь особая форма познавательной деятельности? И современная теория познания, выдвинувшая этот вопрос, сделала решительный и неожиданный шаг в сторону символизма. Я говорю о школе Виндельбанда, Риккерта и Ласка, решивших вопрос таким образом, что отныне *в вопросе о примате творчества над познанием теоретики символизма невольно соприкасаются с фрейбургской школой.*

Безгранична область точного знания; она охватывает всевозможные объекты; говорят, что границы точного знания намечаются вовсе не той или иной группой объектов, а определенностью угла зрения на всевозможные группы объектов; определенность угла зрения зависит от метода исследования; тогда точное знание есть связь методологических групп по приемам исследования, а не по объектам. Наука есть связь методов, определенно отличающихся от иных методологических связей; объекты же связей будто бы безразличны; этнография есть наука, имеющая определенную связь и с филологией, и с естествознанием; это значит, что к одной и той же группе этнографических объектов исследования я подхожу с двумя методами; результаты исследований, иногда противоречивые, несоизмеримы тогда без критики объективной значимости самих методов. Предо мной ваза определенной формы, расписанная орнаментом и с иероглифическими надписями; я могу определить время и место отливки вазы, во-первых, анализируя надписи, во-вторых, анализируя орнамент, в-третьих, анализируя форму, сагитальный и тангентальный ее разрез; в первом случае я подхожу к анализу ее как филолог; во втором случае — как историк искусства; в третьем случае — как естествоиспытатель, применяя к этнографическому объекту методы, переносимые из сравнительной анатомии (что практикуется с успехом этнографами-естествоиспытателями).

Если указанные приемы исследования приведут меня к трем противоречивым результатам, я не могу сказать, что мои приемы исследования ложны, раз существует разработанная теория надписей, орнамента и разрезов ваз; сложны методы исследований и относительны; существуют ряды несовпадающих методов, хотя бы и точных; существует критика методов; но круг объектов исследования — все тот же.

Кажется, не стоит повторять этой азбучной истины; и, однако, приходится ее повторять. Может ли существовать у эстетика собственный метод исследования? Или она должна заимствовать его из чуждых областей?

Вот стихотворение Пушкина «Пророк». Как приступить мне к его анализу? Указанное стихотворение я могу анализировать двояко: во-первых, со стороны содержания, во-вторых, со стороны формы. Оставляя в стороне гносеологический вопрос о форме, содержании и их взаимоотношении, понимая под *содержанием и формой* все то, что наивно разумеют, имея дело с этими понятиями, я все же вижу, что под содержанием и формой можно разуметь нечто многосмысленное. Под *содержанием*, — во-первых, идейное содержание «Пророка», во-вторых, содержание переживания, выраженного в образной форме, в-третьих, самый образ пророка, каким он дается в стихотворении. В первом случае я могу анализировать идею «Пророка» — а) с точки зрения индивидуальности Пушкина, б) с точки зрения истории идей, в) с точки зрения общественных и классовых противоречий того времени, д) с точки зрения сравнительной идеологии (анализируя тип пророка

у поэтов), е) с точки зрения той или иной моральной, философской, теологической или даже мистической системы. То же разнообразие приемов исследования встретит нас при анализе содержания переживания и формы образа. Пять указанных приемов исследования, умноженные на три указанных понимания содержания «Пророка», дают уже пятнадцать возможных методов анализа содержания плюс всевозможные способы переложений и сочетаний этих способов.

Точно так же, анализируя форму стихотворения «Пророк», я могу разуместь под формой, во-первых, совокупность средств изобразительности, дающих рельеф образу пророка, во-вторых, расположение и сочетание слов (словесную инструментовку), в-третьих, метр и индивидуальное применение метра (ритм). Случайно указанные способы анализа формы распадаются на бесконечное разнообразие исследований. Совокупность средств изобразительности с точки зрения а) индивидуальности поэта, б) его времени, с) страны, д) положения, е) истории искусства и так далее. Результаты исследования формы и содержания «Пророка» несоизмеримы друг с другом; они зависят от методов.

Я могу ценить «Пророка» с точки зрения истории, социологии, метра, стиля и так далее. Стихотворение может выражать великую идею и быть не музыкальным для слуха, и совершенно наоборот. В чем критерий его значимости? Что есть лирика?

Говорят, что лирика — форма поэзии, а поэзия — форма искусства. Существует ли наука о формах искусства? Что есть наука? Та или иная наука есть совокупность приемов исследования над тем или иным объектом. Но, говорят, объекты научного исследования безразличны; следовательно, объект искусства (красота) есть, между прочим, объект научного исследования.

Мы видели, что в одном объекте исследования перекрещиваются различные научные методы (пример: этнография, психология и так далее). Так же и к красоте мы подходим с разнообразных точек зрения; но среди разнообразных научных групп существуют две главные тенденции в построении методов: тенденция связывать объекты с точки зрения зависимости их происхождения (генетический метод) и тенденция связывать их по цели (телеологический метод); в одном случае получаем группы законов, в другом — группы оценок; группы оценок образуют группу гуманитарных наук, предопределяемых нормами ценностей; в другом случае мы имеем дело с группой так называемых точных наук, предопределяемых нормами и формами познавательной деятельности; отношение норм ценностей к нормам познания есть наиболее сложный вопрос современной теоретической мысли¹.

Говорят, что эстетика есть наука. Говорят, что эстетика не наука вовсе. Науки определяли по объектам исследования; определяли науки и по методам. Задача любой науки определима теперь как серия многообразных исследований над определенной группой объектов, разложенной в методах. Существует тенденция вывести самый объект из метода; с другой стороны, точность любого метода возникала от установления определенной связи между той, а не иной группой объектов; точность метода позволила отделять самый метод от объекта; и тогда открылась возможность бесконечно расши-

ритель объект методологического исследования. Второй путь есть путь развития точного знания; он привел к разработке теории методологических построений; а эта разработка в свою очередь выдвинула вопрос о возможности выведения самых объектов исследования из методов этого исследования.

Если эстетика есть наука о прекрасном, то область ее — прекрасное. Что есть прекрасное? Это или вопрос метафизический, стоящий [рядом] с вопросом о цели и ценности красоты, или вопрос позитивный (что считало прекрасным человечество?). В первом случае перед нами задача построить метафизику красоты, во втором — эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты²; задача точной эстетики — анализировать памятники искусств, вывести закономерности, их определяющие; задача метафизической эстетики — уяснить единую цель красоты и ею измерить эстетический опыт человечества. Но единообразие такой эстетики стоит в связи с единообразием метафизики. Как возможна единая метафизика? Как необходимое условие самой теории знания. И если идеальная теория знания претендует на всеобщность, метафизика ее — всеобща и обязательна; но построение всеобщей и единообразной метафизики — задача, в настоящее время едва ли осуществимая в человечестве; и потому-то невозможно установить нормы эстетических ценностей; эстетика невозможна как гуманитарная наука.

Возможна ли она как точная наука?

Да, вполне возможна.

Только тогда она должна отказаться от общеобязательных оценок; ее задача — выведение принципов как связи эмпирических гипотез эстетических исследований; гипотезы ее опять-таки — индукция из эмпирических законов.

Что же есть материал исследования в области эстетики? Если эстетика возможна как точная наука, то материал исследования ее — свой собственный: таким материалом может служить форма искусств; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное соединение средств изобразительности³. Вот — эмпирика той области эстетики, которая следует законы лирики.

Мне возразят, что в том или ином лирическом стихотворении есть еще образ, переживание, сюжет; образ, сюжет, переживание можно изучать со стороны формы; может существовать история образования сюжета, история возникновения образа. Область формальной эстетики как науки, стало быть, шире. Но законы возникновения образов (закономерность или систематика художественных символов и переживаний) можно изучать и не с чисто эстетической точки зрения; область изучения законов возникновения образов может быть областью прикладной мифологии, психологии, социологии и так далее — в зависимости от метода, с которым мы подходим к объекту изучения. Объект изучения здесь — общий для ряда дисциплин; а точность метода связана с определенностью объекта; всякая точная наука возникала в процессе ограничения объекта исследования, в процессе нахождения *sui generis* связи между объектами; впоследствии эта *sui generis* связь⁴ отделялась от объекта как метод; и только потом безгранично расширился

круг объектов. Так в ботанике: первоначально под ботаникой разумели главным образом систематику растений; позднее области изучения формы растений (морфология), их анатомического строения, их функций (физиология) и их видов (систематика) разграничивались.

Путем отграничения физиология растений выросла в самостоятельное целое; открылась здесь роль физико-химических процессов; физиологическим методом ботаника приблизилась к идеалу точных наук; открылась возможность уяснить анатомию растений, морфологию их и прочее — разнообразием физико-химических процессов.

Систематика и морфология в первоначальном смысле явились прикладной областью ботаники как точной науки; центром ее стала физиология растений.

Развивалась ли эстетика как точная наука? Произошло ли здесь такое же ограничение объектов исследования, как во всякой точной науке? Нет, всегда эстетика была прикладной, а не самостоятельной областью; она становилась отдельной главой то метафизики, то психологии, то социологии, то теологии, то лингвистики, то физиологии; искони в ней царствовал хаос методов; искони памятники искусств *оценивали*, и только оценивали, при полной невозможности найти иную норму оценки, кроме личного вкуса, авторитета или соответствия с догматом, не имеющим прямого отношения к эстетике как науке. Говорили, чем должно быть искусство, забывая, что оно есть. Существующие формы искусств сложились так, а не иначе; может быть, существующее искусство — не искусство; может быть, искусство будущего образует новые формы искусств, соответствующие должествованию; но само представление об искусстве сложилось не прежде факта его существования, а после; и потому-то фактический материал искусств (его формы) породил самый вопрос о том, что есть этот материал. И вот изучали материал: определяли предмет эстетического познания; сложность предметов этого познания, возможность рассматривать их многообразно породила столь огромную спутанность во взглядах на задачи и методы эстетики, что эта последняя до нынешнего времени вовсе не существовала как наука. Но и не может эстетика существовать как точная наука; она может существовать как система наук; физика — не ботаника; ботаника — не этнография; но та, другая и третья возможны как области естествоведения. Есть музыка, есть живопись, есть драматическое искусство и есть лирическая поэзия; возможны науки о контрапункте, перспективе, краске, ритме и стиле; система этих наук, объединенная единообразным отношением к материалу звуков, красок, слов, средств изобразительности и так далее — наметила бы область точной эстетики; и в некоторых областях эстетики делаются попытки научного изъяснения принципов образования художественного материала (в музыке, в живописи); в других же областях изучение формы (анатомия) часто есть запретное занятие; им пренебрегают; композитор, прошедший теорию контрапункта, — явление нормальное; поэт, углубленный в изучение вопросов стиля и техники, в глазах русского общества — почти чудовище⁵; музыкальные академии, академии художеств пользуются покровительством общества; самая мысль о возможности академии поэзии вызы-

вает насмешки: безграмотность есть заслуга поэта в глазах общества; поэт или писатель должен быть неучем; все это показатель дикости отчасти европейского общества и всецело русского в отношении к вопросам, связанным с поэзией и литературой; тончайшие глубоко мучительные проблемы стиля, ритма, метра отсутствуют — это роскошь. Но ведь тогда открытие Лейбницем дифференциального исчисления в свое время было роскошью — и только роскошью (практическое применение его открылось впоследствии); всякие интересы чистого знания — роскошь; а они-то и движут развитием прикладного знания.

Эту азбучную истину стыдно повторять относительно вопросов эстетики, а повторять ее приходится: отвлеченный интерес к поэтическим формам есть интерес праздный не только по мнению общества, но и по мнению большинства художественных критиков России, писателей и подчас знатоков словесности⁶. Большинство этих последних, совершенно незнакомых с естествознанием (да и вообще с точной наукой), пытаются создать суррогат научности в области своих исследований, подчиняя поэзию, изящную словесность той или иной догматической идеологии, быть может, уместной в других областях знания, но совершенно неуместной в проблемах чистой эстетики; и потому-то мысль об эстетике как системе точных, экспериментальных наук для них (почти вовсе не знакомых с научным экспериментом) есть мысль еретическая; а самый эстетический эксперимент — абсурд. Вместо этого наука о литературе в лучшем случае для них есть история образов, сюжетов, мифов или история литературы; и в зависимости от того, подчиняют ли они историю литературы истории идей, культуры или социологии, имеет место грустный факт оседлания эстетики как науки социологией, историей, этнографией; в лучших и редких случаях происходит оседлание эстетики философией (ведь проблема ценности искусства существует — и именно философия более других дисциплин способна оценить самостоятельность красоты); но здесь пропадает самая идея о возможности существования, например, поэтики, метрики, стилистики как точных наук.

С другой стороны, все наиболее ценное для разработки эстетики дали нам естествоиспытатели (Фехнер, Гельмгольц, Оствальд и многие другие), но они все не объединяли свои исследования вокруг эстетики, а вокруг иных, хотя и точных, но к эстетике лишь косвенно относящихся наук.

Эстетика как система наук есть в настоящее время пустое место; его должны заполнить для будущего ряд добросовестных экспериментальных трудов; десятки скромных тружеников должны посвятить свои жизни кропотливой работе, чтобы эстетика как система наук возникла из предполагаемых возможностей. В настоящее время эстетика есть бедный осел, седлаемый всяким прохожим молодцом; всякий прохожий молодец способен взнуздывать ее любым методом, и она предстанет нам как бы послушным орудием те социологии, то морали, то философии, — на самом же деле личных счетов и личных вкусов. И потому-то честнее, проще те суждения о произведениях искусства, которые апеллируют к личному вкусу, не прикрывать грошовыми румянами объективизма. То, что литературная критика, эта прикладная область теории словесности, вырождается в иных газетах в фабрику явных

и откровенных спекуляций и что толпы спекулянтов, подавляя количеством, управляют общественным мнением интеллигенции⁷, — есть не только показатель продажности прессы, но и полного банкротства законодателей современных теорий словесности: их теории, допускающие «обрабатывать» произведения словесности в любом направлении, в настоящее время порождают лишь литературную спекуляцию⁸.

Не пора ли уйти всякому, любящему искусство, в уединение кабинета, не пора ли художникам и исследователям в области эстетики признать себя в положении средневековых мучеников знания и творчества, дабы не быть возведенными на костер публичного позора. Официальная quasi-эстетика их не услышит; развратная критика их или распнет, или растлит⁹.

В эпоху массового роста интересов к искусству все поверхностнее эти интересы, — все более и более у людей, преданных искусству, назревает потребность уйти в катакомбы: из катакомб мысли вышли Коперники в эпоху, когда на площадях, окруженные толпами, бродили Саванароллы; в современном же отношении к искусству Саванаролла скорее соединится с гробителем, чем с художником или бескорыстным исследователем.

II

Если возможно научное исследование в области лирической поэзии, то исходная точка этого исследования — конкретный материал в виде лирических произведений разных народов от древности до наших дней. Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем должно оно быть, ложится в основу исследования. Но где же отправной путь исследования? Мы видим, что область, касающаяся содержания образа или переживания, данных в опытном материале, есть область многих методологических исследований, центр которых не эстетика, а какая-либо смежная научная дисциплина (физиология, психология, лингвистика, этнография). Надо найти такую отправную точку исследования, которая касалась бы лирики, и только лирики. Если мы освободим разбираемое стихотворение от всякого идейного содержания, как не входящего в область формальных, а потому и точных наблюдений, перед нами останется только форма, т. е. средства изобразительности, в которых дается образ, слова, их соединение и их расположение. Задача таким образом суживается и становится более отчетливой. Но слова, их соединение и расположение, наконец, соединение и расположение средств изобразительности еще не очерчивают вполне точно область искомой науки о лирической поэзии. С одной стороны, изучение законов комбинации и модуляции средств изобразительности есть дальнейшее развитие теории словесности, объединяющей лирику и словесность в этом пункте в одно целое; с другой стороны, изучение слов и их расположение соприкасается с филологией и лингвистикой¹⁰. Развита ли теория словесности? Это вопрос спорный: теория словесности не построена на достаточном количестве проанализированного материала; теория словесности — дисциплина еще недостаточно опытная; нельзя назвать ее точной наукой как науку главным образом описательную, а не экспериментальную; точно так же и филология есть главным образом описатель-

ная наука. Стадию описывания переживали все ныне точные науки; ботаника, психология, зоология преобладали сперва как науки описательные (систематика и морфология растений, животных, описательная психология); систематики углублялись впоследствии в анатомию (сравнительная анатомия животных, растений); изучение анатомической структуры уже есть начало объяснения систематизированного материала; описание всегда переходит в объяснение, по словам Риккерта.

Но в отношении к памятникам лирической поэзии не было даже попыток к добросовестному описанию их¹¹; нечего и говорить, что лучшие произведения искусства (будь то лирика Пиндара, Гёте или проза Гоголя) вовсе не описаны; мы читаем Пушкина, Гоголя, как читаем мы Гёте, а не умеем себе объяснить, как очарование наше этими художниками выражается в слоге, стиле, который и составляет конкретную, осязаемую глазом или ухом плоть их творчества. Нечего и говорить, что мы читаем не Гёте, а *мимо Гёте*; и только потом, прочитывая в десятый раз то или иное произведение искусства, случайно открываем мы вовсе не знакомые нам красóты.

Красóты эти проходит мимо вся, как есть, художественная критика; потому-то и проповедь содержания в искусстве есть проповедь не содержания, открывающегося посредством формы, а проповедь какого-то голого, рационалистического содержания. Как бы ни оперировали мы с этим содержанием, операции не подвинут эстетику на путь точной науки, как не воспитают они и нашего эстетического вкуса.

Некоторые филологи утверждают, что филология есть наука медленного чтения; искусство вчитываться в произведения поэзии есть, конечно, искусство еще более медленного чтения; ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом — лирическим стихотворением. А мы скользим по нему глазами и таким образом проскальзываем мимо него. Более внимательны к поэтам поэты; но эстетический опыт каждого поэта развивается медленно, всю жизнь; в процессе развития этого опыта, а также опыта чтения даже самый вдумчивый поэт неизбежно открывает Америки; вместе с поэтом умирает и его опыт, а читатели остаются в блаженном неведении, как читать, во что вчитываться; любой крупный поэт образует школу не только благодаря непосредственному воздействию, но и потому, что его рабочая комната является невольной кафедрой стилистики¹²: только он может давать ответы на сложные, мучительные вопросы о форме, неизбежно встающие перед каждым ценителем красоты.

Если бы записать все то, что говорят поэты о вопросах формы, мы имели бы громадный материал для чисто научной обработки той части эстетики, которая касалась бы лирики; и как удивились бы преподаватели словесности, что их многолетние из поколений в поколение разглагольствования о поэзии не носят и одной сотой доли научности, которая бросалась бы в глаза, имей мы пред собой комментарии поэтов к поэтам же.

Что значит описать произведение словесности? Описать — значит, дать комментарий; всякое лирическое произведение требует основательного комментария; комментируя стихотворение, мы как бы разлагаем его на составные части, пристально вглядываемся в средства изобразительности, в выбор

эпитетов, сравнений, метафор для характеристики содержания; мы ощупываем слова, исследуем их взаимную ритмическую, звуковую связь; соединяя вновь в одно целое разобранный материал, мы часто не узнаем вовсе знакомого стихотворения: оно, как феникс, вылетает из самого себя в более прекрасном виде, или обратно — блекнет. Так подходим мы все более к сознанию, что нужна сравнительная анатомия стили поэтов, что она дальнейший шаг в развитии теории словесности и лирики и вместе с тем приближение этих дисциплин к отраслям научного знания¹³.

Возьмем для примера стихотворение Некрасова (отрывок из «Смерти крестьянина»).

У дома оставили крышу,
К соседке свели ночевать
Зазябнувших Машу и Гришу
И стали сына обряжать.

Медлительно, важно, сурово
Печальное дело велось:
Не сказано лишнего слова,
Наружу не выдано слез.

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе.

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщовой
И в липовых новых лаптях.

Большие с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода...

Что значит описать приведенное стихотворение? Разве само оно себя не описывает? В том-то и дело, что нет, если мы взглянем на него с точки зрения содержания. Я могу анализировать приведенный отрывок со стороны идейного содержания: идея приведенного отрывка — величие почившего крестьянина-труженика, окруженного «медлительной, важной, суровой» заботой близких отдать ему последний долг; суровый образ смерти склоняется над ним. Анализировать идейное содержание этого отрывка я могу с точки зрения индивидуальности поэтического творчества Некрасова: тогда я должен связать приведенный отрывок с одной из руководящих идей некрасовского творчества; идея эта — идея о бедности русской деревни, о жизни русского крестьянина, полной труда; скорбное величие этой жизни откры-

ваются в смерти. Задача анализа тогда — выделить в приведенном отрывке существенные признаки упомянутой идеи и связать их с существенными признаками всех параллельных отрывков из поэзии Некрасова. Труд безусловно почтенный, но выводы из этого труда дадут, скорей, характеристики взгляда Некрасова на деревню, чем характеристику черт, присущих его поэзии; индивидуальность этого взгляда изложима ведь в научном или публицистическом труде; статистика еще красноречивее сумеет подчеркнуть правоту приведенного взгляда; и публицистика, допускающая красноречивость статистики, окажется орудием еще более могущественным, чем поэзия: зачем тогда излагать идейное содержание в амфибрахии с рифмами и прочими атрибутами метрики? Анализируя приведенный лирический отрывок с точки зрения идейного содержания Некрасова, я буду иметь дело не с Некрасовым-лириком, а с Некрасовым-публицистом; анализируя так, я не увижу поэта.

Я могу далее связать взгляд Некрасова на русскую деревню с идеологией его времени, сравнить его описание деревни с описаниями Огарева, Никитина; я могу связать идеологию Некрасова с общественными противоречиями эпохи; я могу усмотреть элемент сентиментализма и романтизма в народничестве Некрасова, объяснить его психологию психологией *«кающегося дворянина-помещика»* или же психологией *«интеллигента»*; так выступит на сцену момент социологического разбора приведенного отрывка; выражения вроде: *«лежит, непричастный заботе, на белом сосновом столе»*, и выше: *«уснул, потрудившийся в поте»*, — я могу осветить, как черты сентиментализма и пессимизма Некрасова, представителя оторванной от народа либеральной интеллигенции, и осветить этот пессимизм чуждостью для Некрасова пролетарского мироощущения; кроме того, я имею возможность сравнить индивидуальность Некрасова в изображении похорон с изображением похорон — а) у русских лириков, б) у европейских лириков XIX столетия, в) у крупнейших лириков всех времен. *Отношение к смерти в мировой поэзии* — есть тема для почтенного труда о многих сотнях страниц; и далее, этот почтенный труд может быть лишь введением к целой серии иных, не менее (а даже более) почтенных трудов: *«Отношение к смерти Некрасова, мировых лириков, Канта, Гегеля, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, Гартмана, Ницше и т. д.»*. Вместо имен Канта, Шопенгауэра могут быть по желанию подставлены имена Бёме, Экхарта или (в зависимости от взглядов) имена Василия Великого, Иоанна Златоуста... Я спрашиваю только: что останется тогда от поэта Некрасова? Все же мне непонятно, почему свой взгляд на смерть русского крестьянства изложил он в амфибрахии и при помощи рифм *«крышу — ночевать — Гришу — обрядать»* и т. д. Мне возразят, что идейное содержание в поэзии имеет особую форму воплощения; тогда, очевидно, амфибрахий, рифмы, выбор и расположение слов — форма этого воплощения; чтобы уяснить себе отношение формы к содержанию, мы должны знать содержание и формы лирических произведений; но составные элементы формы не изучены вовсе. Мы должны их описать.

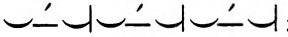
Итак, в приведенном отрывке оставим без рассмотрения чисто идейное содержание: сосредоточим наше внимание на содержании переживания; но

содержание переживания в стихотворении есть отношение формы идеи к форме образа, воплощающего идею. Идея приведенного отрывка: величие смерти бедного крестьянина-труженика и величие окружающих, переживающих эту смерть. Образы приведенного отрывка: озябшие дети покойного переведены к соседке; у избы стоит крышка гроба; в избе лежит покойник с мозолистыми руками, с большой, окладистой бородой, в лаптях и холщовой рубахе, обставленный свечами; вот что изображено. Опять-таки сообразно с характеристикой анализа идейного содержания мы могли бы дать и характеристику образа Некрасова в связи с образами смерти у других лириков; предположимы и здесь почтенные труды; труды эти относимы к истории образов, мифов, сюжета; образами, сюжетами, идеями занимались и занимаются все историки поэзии, критики, профессора литературы, но область изучения здесь не чисто эстетическая: она — спорная область многих методологий. Для эстетического описания важно не *что* изображено и не *что* выражает изображенное, а *как* изображено и *как* изображает. Это «как» дано в материале слов, звуков.

В каком же материале слов и звуков дан приведенный образ?

Первое четверостишие:

У дома оставили крышу,
К соседке свели ночевать
Зязябнувших Машу и Гришу
И стали сына обрывать.

Размер стихотворения — амфибрахий¹⁴, т. е. ; слова надо слагать так, чтобы конфигурация ударяемых и неударяемых слогов давала чередование долгого и двух коротких; односложные союзы, предлоги — слова неударяемые; двусложные слова уже носят ударения; трехсложные слова — наиболее удобные для пользования размерами, подобными дактилю¹⁵, анапесту, амфибрахию; они-то и должны как бы составить скелет амфибрахия; в зависимости от расположения ударения (*ночевáть, нару́жу, сказа́но*) трехсложные слова допускают такую комбинацию с двусложными и односложными, что дается возможность свободно пользоваться амфибрахическим размером: «*к соседке* (трехсложное) *свели* (двусложное) *ночевать*» (трехсложное); комбинация двусложных с четырехсложными возможна тоже: «*уснул, поработав земле*», как возможна комбинация двух двусложных слов: «печальное дело велось»... Соединение трех односложных или соединение многих односложных с двусложными словами придает амфибрахию (также анапесту и дактилю) тяжесть: строчка «*Но мне ты их скажешь, мой друг*» (шесть односложных и одно двусложное) — тяжелая строка, не музыкальная; так же, как тяжела строка: «*Ты с детства со мною знакома*».

Но мне ты их скажешь, мой друг!
Ты с детства со мною знакома.
Ты вся — воплощенный недуг,
Ты вся — вековая истома!

Привожу эту строфу целиком, чтобы показать наглядно, насколько отсутствие трехсложных и четырехсложных слов в первых двух строках тяжелит стих по сравнению с третьей и четвертой строкой; это происходит потому, что накопление односложных слов, из которых каждое может по положению носить и не носить ударение, замедляет стих, уничтожая контраст между ударяемым и неударяемым слогом («*Но мне ты их скажешь*» возможно прочесть еще и так «*Но ты мне их скажешь*» или «*Но их ты мне скажешь*». Слова *их*, *ты*, *мне* могут и носить, и не носить ударение; в размерах, где стопа имеет три слога, следует особенно избегать таких слов).

Разбирая первую строфу приведенного отрывка со стороны метрики, мы видим, что метр не режет уха:

У дома оставили крышу,
К соседке свели ночевать
Зазябнувших Машу и Гришу
И стали сына обрывать.

Только конец третьей строки «*Машу и Гришу*» подозрителен с метрической точки зрения, как соединение односложного союза с двусложными словами.

Но если мы сравним первую строфу со второй, то увидим, что вторая строфа читается с большей легкостью; при единообразии метра вторая строфа как бы ритмичнее:

Медлительно, важно, сурово
Печальное дело велось:
Не сказано лишнего слова,
Наружу не выдано слез.

В первой строфе: три односложных, семь двусложных, четыре трехсложных слова и одно четырехсложное. Сумма слов — 16.

Во второй строфе: два односложных, пять двусложных, пять трехсложных, два четырехсложных слова, т. е. вторая строфа легче читается благодаря удачной комбинации слов. Сумма слов — 14.

Кроме того, во второй строфе наблюдается известная симметрия в расположении слов.

Так: первая и вторая строки второй строфы начинаются с четырехсложного слова («*медлительно, печальное*»). Далее: в третьей и четвертой строке обратная симметрия в первых двух словах («*не сказано лишнего*» и «*наружу не выдано*»). Далее предпоследние слова последних двух строк симметричны, как трехсложные с ударением на первом слоге (*лишнего, выдано*); наконец: вторые слова первых двух строк симметричны по ударению (*важно, дело*). Все это мелочи: но сумма этих мелочей определяет симметрию структуры.

Еще более симметрична в расположении слов третья строфа:

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе...

Здесь мы усматриваем симметрию не только в расположении слов по слогам и ударениям, но и по грамматическим формам; по слогам и ударениям: середину строки занимают трех-, четырех- и пятисложные слова (*потрудившийся, поработав, непричастный, сосновом*), а по бокам двухсложные слова (*уснул, уснул, лежит, белом, поте, земле, заботе, столе*); по грамматическим формам: первые три строки построены из глагола (*уснул, уснул, лежит*), причастия или деепричастия (*потрудившийся, поработав, непричастный*) и существительного (*в поте, земле, заботе*); последняя же строка, оканчиваясь существительным, начинается двумя прилагательными, причем прилагательные эти дают контраст, определяя существительное (стол): *«лежит... на белом сосновом столе»*; прилагательное *белый* определяет цвет, давая зрительный образ, а прилагательное *сосновый* определяет материал и еще, пожалуй, запах стола. Кроме того, первая и вторая строки начинаются одинаковым глаголом *«уснул»*, а третья глаголом *«лежит»*, т. е. уже не прошедшим, а настоящим временем; здесь — параллелизм; но в параллелизме — контраст (уже *уснул* — и вот еще *лежит* перед нами). Кроме того, повторение дважды глагола *«уснул»* с прилежащими приставками *«по»* (*по-трудившийся, по-работав*) придает особую фонетическую прелесть строфе, точно так же, как и аллитерирующие¹⁶ слова последней строки *«на сосновом столе»*. Удачное скопление одинаковых гласных и согласных подчеркивает подчас энергию словесной инструментовки; примеры скопления гласных: *«В минуту жизни трудную»* — иууиуууу; или: *«Есть сила благодатная»* — еиаааая, где слог *«го»* произносится как *«га»*; иногда чередование гласных аккомпанирует смыслу, как, например, у Тютчева: *«Тени сизые смешались»*... здесь доминирует высокая буква *«и»*; *«свет — поблекнул, звук — уснул»*... здесь доминирует низкое *«у»*: угасанию света соответствует понижение гласных с высокого *«и»* к низкому *«у»* через промежуточное *«е»*. Примеры скопления согласных: *«Кругом крутые кручи»*; *«Сметает смехом смерть»*.

Соединение большей ритмической легкости и симметрии с симметрией смысла и словорасположения в одно согласное целое производит такое впечатление, что третья строфа приведенного отрывка кажется нам наиболее удачной и в образном, и в фонетическом смысле.

Но параллелизм, начавшийся в третьей строфе, продолжается в четвертой.

Лежит неподвижный, суровый,
С горячей свечой в головах,
В широкой рубахе холщовой
И в липовых новых лаптях.

Если мы сопоставим третью строфу с четвертой, то увидим, что обе они объединены одним параллелизмом; из восьми строк первые две начинаются с глагола *«уснул»*, и далее определяется, кто уснул и как уснул (*потрудившийся в поте, поработав земле*); соответственно с прошедшим временем определения носят несколько более отвлеченный характер; третья строка вводит настоящее время *«лежит»* — и уже в четвертой строке третьей строфы появляется конкретный образ (*лежит... на белом сосновом столе*); четвертая строфа открывается продолжением параллелизма *«лежит»*; далее два прилагательных *«неподвижный, суровый»*; прилагательное *«неподвижный»* как бы возобновляет параллелизм первой, второй и третьей строк третьей строфы (только там причастия и деепричастие); ожидаешь после *«неподвижный»* существительного, как двумя строками выше, но параллелизм нарушается присоединением второго прилагательного *«суровый»*, как и в предыдущей строке; только там строка начиналась двумя прилагательными, а здесь она ими оканчивается; нет и обратной симметрии, ибо строка начинается глаголом *«лежит»* вместо существительного; сам же глагол есть повторение слова, открывающего третью строку третьей строфы; строка *«Лежит неподвижный, суровый»* находится со строкой *«Лежит, непрichастный заботе»* в своеобразной связи, как находится она в своеобразной связи со строкой *«На белом сосновом столе»*; эта строка как бы двояко симметрична; в ней синтез двух ритмических тем; наконец, два ее прилагательных *«неподвижный, суровый»* — прилагательные иного порядка, чем *«белый»* и *«сосновый»*; первые как бы апеллируют к нашему воображению (мы сами должны вообразить суровый и неподвижный лик мертвеца); вторые же даны нашему воображению: следует только вызвать в нашем воображении готовое представление о белом и сосновом столе.

Вот сколько непосредственных восприятий заключено в одной только первой строке четвертого четверостишия; мы описываем ее, чтобы показать, что в форме ее написания сказалось высокое мастерство, что Некрасов только потому и поэт, что он написал ее так; но далее: четвертая строфа есть продолжение описания образа покойника, которое было начато в предыдущей строфе; дальше все большая и большая конкретность образа: *«лежит... с горячей свечой в головах»*; строка открывается присоединением причастия к двум прилагательным, но причастие относится уже к другому слову; тем не менее три близкие грамматические формы конца первой и начала второй строки четверостишия обратно симметричны трем прилагательным конца третьей, а также начала и середины четвертой строки *«в рубахе холщовой и в липовых новых лаптях»*.

«С горячей свечой в головах»; эта строка интересна еще и в другом отношении; выражение *«в головах»* есть выражение бытовое; обыкновенно говорят: *«подушки в головах»*; и такое выражение придает выражаемому характер обыденности, почти уюта¹⁷; когда говорят *«свеча»* (в един-

ственном числе), то разумеют, скорее, свечу для домашнего пользования, а не смертную свечу, потому, что около гроба почти у головы ставят не одну, а три свечи; вместо того, чтобы сказать «свечи в голове», Некрасов употребляет другое выражение: «свеча в головах». Символ смерти от этого приобретает характер чего-то обыденного, домашнего, чуть ли не уютного; выражением «свеча в головах» Некрасов вносит в описание смерти тонкий, едва уловимый импрессионизм; кроме того: два «с» второй строки «с... свечой» создают ассонанс с «с» прилагательного «суровый». Третья строка: «В широкой рубахе холщовой» отчасти симметрична с предыдущей строкой хотя бы тем, что она, как и предыдущая, заключает в себе новый штрих, рисующий конкретно образ покойника; кроме того, этот штрих вносится при помощи предлога «в» (в предыдущей предлог «с»), трехсложного прилагательного с ударением на втором слоге «горящей» (в предыдущей строке на соответствующем месте стоит трехсложное же прилагательное «широкой»), сопровождаемого существительным «рубахе» (в предыдущей строке существительное «свечой»). В разбираемой строке опять мы встречаемся с двумя прилагательными, но размещение их иное: «лежит неподвижный, суровый» — «в широкой рубахе холщовой». Следующая строка: «И в липовых новых лаптях», как и две предыдущих, вносит новый, еще более конкретный штрих в образ покойника и притом с помощью совершенно аналогичного материала слов (предлога «в», двух прилагательных и существительного), но расположенных иначе: открываясь, как и предыдущие две, предлогом и прилагательным, она присоединяет к первому прилагательному второе, являясь по расположению их тождественной с четвертой строкой третьей строфы («На белом сосновом столе»), обратно симметричной первой — четвертой строфы («Лежит неподвижный, суровый») и аналогичной по материалу слов с предыдущей («В широкой рубахе холщовой»). Эта строка начинается после предлога, как и предыдущие две, трехсложным прилагательным, но с измененным ударением (на первом слоге: «липовых»); интересна здесь словесная инструментовка гласных и согласных: 1) — гласных: проходит звук «и — ы»; 2) — согласных: проходит аллитерация (липовые... лапти); 3) — соединение согласных и гласных: окончания двух прилагательных совпадают (лип-овых, н-овых) при несовпадении ударения на совпадающих слогах. Инструментовка здесь благодаря согласным «л» и «п» противоположна инструментовке предыдущей строки «В широкой рубахе холщовой», где согласные комбинацией звуков создают впечатление волнистого и шелестящего при прикосновении холста. Четвертая строфа дает поразительно тонкое по импрессионизму описание обстановки вокруг покойника, причем описание идет от более общего к более конкретному: то, что лапти «липовые и новые» приближает образ покойника необычайно.

Третья и четвертая строфы составляют как бы одно целое; они живописуют обстановку гроба и одежду покойного; они объединены одним параллелизмом и соединены одним предложением, начинающимся во второй половине третьей строфы и захватывающим всю четвертую строфу; обе строфы состоят из комбинации существительных, прилагательных (причастий и

деепричастий) и глаголов, расположенных в сложной симметрии; обозначая первые через «а», вторые через «b» и третьи через «с», мы получим следующую схему:

с	b	a
с	b	a
с	b	a
b	b	a
с	b	b
b	a	a
b	a	b
b	b	a

Если бы мы составили ряд таких диаграмм относительно всех стихотворений Некрасова и сравнили бы эти диаграммы с диаграммами других поэтов, мы могли бы найти эмпирические законы расстановки слов, индивидуальные для каждого поэта. Так описание и наблюдение привело бы нас к эстетическому эксперименту*.

Обозначая односложные слова через «а», двусложные через «b», трехсложные через «с», четырехсложные через «d», пятисложные через «е», мы получим следующую схему отрывка:

1-я строфа	2-я	3-я	4-я	5-я
abdb	dbb	beab	bdc	cdb
cbc	dbb	bdb	cbc	dbb
bdab	accb	bdc	ccc	dcb
abbc	cacb	abcb	acbb	baaac
15	14	14	13	14

Если рассматривать с точки зрения экономии слов, то наиболее удачная в ритмическом смысле четвертая строфа, а неудачная — первая.

Располагая строфы по симметрии грамматических форм, получим следующее:

аса	bbb	cba	cbb	baa
acc	bac	cba	baa	bba
baa	cba	cba	bab	bba
cac	bca	bba	bba	aaa

Рассматривая элементы симметрии, заключаем, что наиболее симметрической окажется третья строфа, потом вторая и, наконец, четвертая. Менее симметричны — первая и пятая.

* Я оканчиваю здесь описание приведенного отрывка, ибо читатель, надеюсь, понял, в чем оно заключается.

Соединяя обе схемы в одну, заключаем, что наиболее ритмичны строфы вторая, третья, четвертая. Но ведь непосредственное ощущение легкости чтения встречается нас именно в этих строфах.

Беру другие строфы Некрасова (трехстопный амфибрахий) и обозначаю их схемы слов:

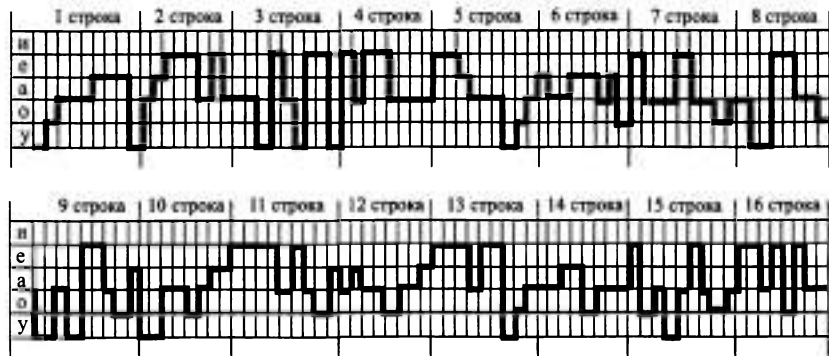
dbb abcc abcb abba	}	16	aaaabaa ababc aadc aadc	}	20	abbab aaasa	}	11
-----------------------------	---	----	----------------------------------	---	----	----------------	---	----

Читатель заключит a priori, что приведенный амфибрахий звучит тяжелее вышеразобранного. И действительно:

Случайная жертва борьбы!
 Ты глухо, незримо страдала,
 Ты свету кровавой борьбы
 И жалоб своих не вверяла, —
 Но мне ты их скажешь, мой друг!
 Ты с детства со мною знакома.
 Ты вся — воплощенный недуг,
 Ты вся — вековая истома!
 Тот сердца в груди не носил,
 Кто слез над тобою не лил.

Случайно ли, что и образность, воплощенная в материал слов, так неуклюже сцепленных, почти отсутствует? Случайно ли, что содержание цельнее в разработанной форме описанного отрывка?

Выше мы касались значения сочетания гласных, их скопления, контрастов; располагая гласные в порядке их высоты (и считая для простоты «я» — за «а», «ю» — за «у», «ё» — за «о», «ы» — за «и»), получим следующую диаграмму разобранного отрывка:



Вот ломаная, характеризующая изменение гласных; если бы изучили эту ломаную, если бы была составлена средняя кривая колебаний гласных у Некрасова, то мы имели бы возможность сравнивать ее со средней кривой Пушкина; изучение и сравнение таких кривых, как знать, не натолкнуло ли бы нас на какой-нибудь эмпирический закон? Из суммы таких законов обозначились бы области экспериментальной стилистики, риторики, лирики; но эксперимент — отсутствует; вместо этого продолжают писать о том, что Некрасов — поэт гражданской скорби, Пушкин — национальный поэт, а Фет — поэт бабочек. Десятки лет господа критики седлают экспериментальную эстетику чуждыми ей методами или в лучшем случае занимаются переливанием из пустого в порожнее.

Наконец, существует область, где эксперимент со стихом особенно прост, а результаты дают чрезвычайно богатый материал. Я разумею ритмику.

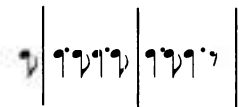
III

Одна из задач современной поэтики заключается в точном определении того, что есть ритм: определить область ритма в поэзии, его границы, его связь с музыкой, с одной стороны, и с поэтическим метром — с другой. Вот ближайшая задача изысканий в области русской поэзии; и в этом чисто научном направлении в настоящее время в России работали только одни поэты, музыканты да профессор Ф. Е. Корш. Между тем на Западе мы чаще и чаще встречаемся с образцовыми трудами, касающимися версификации, ритма и метра.

Первая настоящая задача заключается в точном разграничении ритма и метра; странно сказать, но эти области доселе смешиваются; в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения. Мне приходилось долго беседовать с одним известным теоретиком музыки, занимавшимся ритмикой народных былин; и я должен был согласиться, что без знания музыкальных законов ритма едва ли возможно проследить генезис метрики. Например, С. И. Танеев полагает следующее: в то время как в основе былин лежит известная музыкальная закономерность, позволяющая любую строку перевести на музыкальные знаки так, чтобы каждый слог обозначал половину, четверть, одну восьмую такта, а сумма слогов двух смежных строк обозначала одинаковое число тактов; этим достигается большая ритмическая свобода в построении былинных строк; — и, однако, эта свобода не произвол: любой слог в любой строке может быть то растянут (половина), то ускорен (четверть, восьмая) при условии, чтобы ускорение не носило характера одной шестнадцатой; одна шестнадцатая при чтении производит впечатление диссонанса; если в былинке записывать нотными знаками строку за строкой, обнаружится связь между ритмом и логическим ударением; логическое ударение почти всегда падает на слоги, произносимые более медленно; характерно и то, что среди всевозможных ритмических модуляций народной былинны, как-то, например:



попадаетея и нижеследующая строка:



т. е. при метрическом обозначении:



мы видим, таким образом, что русский четырехстопный ямба уже содержится в былине, как частный случай более общей ритмической закономерности; точно так же, как и трехстопный амфибрахий, изобразимый ритмически приблизительно так:



Заключаю отсюда: не являются ли метрические формы трехстопного амфибрахия и четырехстопного ямба формами обратимыми, т. е. нельзя ли построить такую строку, которая с изменением ритма чтения могла бы теоретически одинаково следовать за ямбической строкой так же, как и за амфибрахической? Теоретически это возможно. И вот почему: чисто выдержанного ямба не существует в русском языке вовсе; почти всегда мы имеем комбинацию ямба с пэаном, пиррихием, спондеем и т. д. Например:

Как демоны глухонемые
Ведут беседу меж собой.

Размер этого двустипия ямбический (условно); de facto же первую и вторую строки можно записать так:



Т. е. первая строка есть комбинация двух пэанов (пэана второго и пэана четвертого) или сочетания ямба с пиррихием; мы должны произвести два

чисто условных, насильственных голосовых ударения для того, чтобы подчеркнуть, что эта строка — ямбическая. Если же при чтении мы сделаем только одно насильственное ударение на третьей ямбической стопе, а вторую ямбическую стопу прочтем без ударения, то получим трехстопный амфибрахий:

Как демо — ны глухо — немые.

В первом же случае мы имели два насильственных голосовых ударения:

Как дэ — моны глухо — немые.

Первое расположение голосовых ударений приближает ритм чтения к трехстопному амфибрахию:

— — —	— — —	— — —
Как дэ мо	ны глу хо	не мые
Бе сэ ду	ве дут меж	со бой

Второе расположение голосовых ударений приближает ритм чтения к четырехстопному ямбу:

— —	— —	— —	— —	— —
Как дэ	моны	глухо	немы	е
Ведут	бесэ	ду мэж	собой	

В сущности же вышеприведенная строка читается так:

Как дэ — моны глухоне — мые.

Т. е. это ни ямб, ни амфибрахий.

Но, может быть, тут мы имеем комбинацию метрических форм? Да. Но для чего в изучении метрики вводить условные формы греческого стихосложения, имевшие прямой ритмический смысл только в том языке, где самая поэзия музыкально слагалась в ямб, хорей, амфибрахий и пр.? В русское стихосложение формально перенесены только ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий; искусственное же культивирование, например, триметра не всегда производит впечатление естественности на ухо; доказывать ритмические модуляции ямбов при помощи «пэанов» значит только загромождать проблемы метрики метрикой же, забывая, что сама метрическая форма выражает собой кристаллизованный ритм; ритм народных песен является ведь естественным выражением индивидуального пафоса (духа музыки), оригинального в каждом народе. Разве мы объясним при помощи метрики ритмический смысл введения одной анапестической стопы в ямбической строке Тютчева:

О, как на склоне наших лет ◡—|◡—|◡—|◡—
 Сильней мы любим и суеверней! ◡—|◡—|◡—|◡—

Вторая строка может быть обозначена и так:

◡—|◡—|◡—|◡—

Если мы объясним эту строку формально, как комбинацию ямбических стоп с одною анапестической стопой, то объяснение нам ничего не скажет; тогда всякий набор слов есть сложное целое, из разнообразных метров; например, фраза: «осень стояла теплая» — есть комбинация хорей, амфибрахия и дактиля; тогда вообще стирается грань между поэзией и прозой; для чего же существуют правила стихосложения? На это возразят: нужно ввести в русский язык всю сложность греческой метрики и только тогда объяснятся нам метрические законы; но переносить всецело древнегреческую версификацию на русский язык невозможно; еще Ломоносов правильно охарактеризовал русское стихосложение не как метрическое, а как метрико-тоническое.

Итак, с точки зрения метрики, трудно формально оправдать Тютчева в строке «сильней мы любим и суеверней»; между тем развитое ухо пленяет эта неправильность — почему? Потому ли, что тут произвол? Вовсе нет: вышеприведенное отступление от принятой метрики имеет живой ритмический смысл, если изобразить строку Тютчева в музыкальных делениях:

♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |

Строка записывается в двух тактах без помощи шестнадцатых долей*.

Строка, изображимая в нотных знаках шестнадцатыми долями, среди строк четырехстопного ямба, как и среди строк трехстопного амфибрахия, производила бы впечатление дисгармонии, нарушая законы ритма.

Вышеприведенные примеры наглядно показывают, что одна из серьезных, чисто экспериментальных задач эстетики не разработана вовсе.

Нам приходилось работать в области четырехстопного ямба, и скромные материалы этой работы затрагивают ряд теоретических проблем, касающихся формы; исходя из того соображения, что русский четырехстопный ямба, в сущности, далеко не ямба, а комбинация ямба с другими размерами, и вместе с тем, не желая загромождать внимание формами греческой метрики, мы называли условно отступления от правильного ударения голоса в ямбических стопах «*полуударениями*».

Так строка: «Мой дя | дя са | мых че | стных пра | вил» приближается к ямбической благодаря совпадению ударений в словах с долгими слогами; строка же: «Когда | не в шут | ку за | немог» отступает от правильной потому, что слово «*занемог*» насильственно принимает на слоге «*за*» второе ударе-

* Мы придерживаемся объяснения С. И. Танеева.

ние (занемог); но мы читаем приведенный стих так, что долгий слог «за» принимаем за краткий, отчего ямбическая строка получает следующий вид:

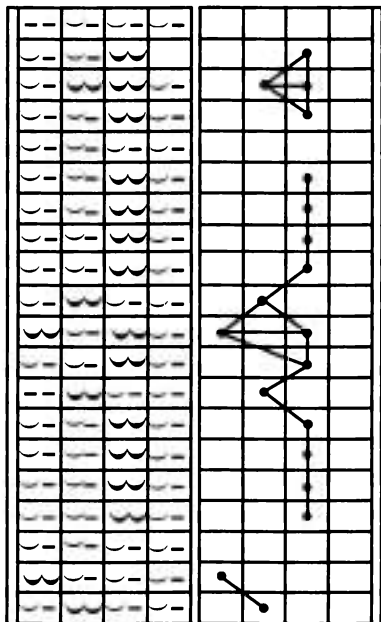


т. е. формально она есть комбинация ямба с пэаном четвертым или с пиррихией; мы говорим, что третья стопа второй строки «Евгения Онегина» носит условное ударение: «полуударение».

Полуударения бывают на второй стопе, на первой, на первой и третьей (одновременно), на второй и третьей (одновременно); вот уже в пределах четырехстопного ямба как метрической формы мы получаем ряд ритмических отступлений, индивидуальных у каждого поэта; таким образом, дается возможность ритм любого поэта (так сказать, неуловимую музыку его стиха) изображать наглядно, графически, изучая по графикам особенности этих отступлений; и предлагаемый нами графический способ записи ритма прост до нельзя. Например:

Да, я не Пиндар: мне страшней
 Всего — торжественная ода,
 Березовец и юбилей
 Рожденья конского завода.
 Когда б слова в стихах моих
 Ложились выпуклы и ковки,
 Вставляли разом бы из них
 Копыта, шейки и головки.
 Следя за каждой чертой,
 Знарок не проходил бы мимо,
 Не восхитившись красотой
 Любимца или Ибрагима.
 Я, лавры оглася твои
 И все стяжанные награды,
 В заводе конском Или
 Нашел бы звуки Илиады.
 Но этих звуков-то и нет,
 И я, греметь бессильный оду,
 Лишь пожелаю много лет
 Тебе и твоему народу!

(Фет)



В первом столбце приведено стихотворение; во втором столбце чередование ударяемых и неударяемых слогов (условно говоря: долгих и кратких); рассматривая второй столбец строка за строкой, мы видим, что во многих стопах типическое для ямба «— —» заменяется «— — —» (т. е. пиррихией); называя стопу с пиррихией стопой с полуударением, мы в третьем столбце отмечаем эту стопу черной точкой; соединим точки линиями; этим покажем

мы, что ряд смежных строчек, постоянно отступая от правильного ямба, образует известный ритмический (индивидуальный) темп; мы получаем возможность изучать, систематизировать графические фигурки; этим достигается большая наглядность при сравнении графических линий у разнообразных поэтов; такое сравнение особенно удобно в большом масштабе; отношение фигур к перерывам (т. е. к строкам, приближающимся к правильному ямбу) и друг к другу намечает ритмическую индивидуальность поэта в пределах той или другой метрической формы; опыт показывает, что элементы, слагающие графическую линию (фигурки и точки), однообразны у всех поэтов; но число элементов, способ соединения их — индивидуален всегда. Так и музыкальная мелодия: она состоит все из этих же ходов на квинту, терцию, октаву и т. д.; но она индивидуальна в способе соединения ходов.

Графический чертеж дает возможность наглядно судить об отношении суммы метрических строк (пустых) к сумме ритмических (с точками); это отношение, взятое у разных поэтов, как показывает статистика, индивидуально. Так 596 записанных строк* дают следующие суммы полуударений у нижеследующих поэтов:

Языков	527	Ломоносов	424
Тютчев	519	Случевский	429
Фет	505	Жуковский	422
Баратынский	493	Алексей Толстой	419
Мей	492	Полонский	410
Сологуб	489	Богданович	419
Пушкин	486	Брюсов	407
Лермонтов	479	Майков	400
Блок	468	Нелединский-Мелецкий	395
Мережковский	461	Гр. Капнист	377
Некрасов	450	Дмитриев	376
Каролина Павлова	450	Батюшков	374
Державин	448	Городецкий	362**
Бенедиктов	447		

Графический чертеж дает возможность видеть отношения полуударений, падающих на различные стопы, друг к другу. Мы видим, что в разобранным стихотворении Фета общая сумма полуударений (18) располагается так, что полуударений на 4-й стопе — нет (в обычном четырехстопном ямбе четвертая стопа не носит полуударений); на третью стопу падает 13 полуударений; на вторую — 3; на первую — 2; скажем вперед, что на третьей стопе полуударения преобладают у всех поэтов (все выше- и нижеизложенное касается четырехстопного ямба). Располагая поэтов по эпохам, мы имеем следующую статистику в расположении полуударений (на 596 строк):

* Мы собрали в течение двух лет много материала и пытались его систематизировать; заимствуем эти данные из нашей работы о ритме, которая готовится к печати.

** Некоторых поэтов мы не имели еще возможности проанализировать.

	Полуударения		
	на 1-й стопе	на 2-й стопе	на 3-й стопе
Группа поэтов до Жуковского			
Ломоносов	13	139	273
Державин	46	139	263
Богданович	24	114	271
Озеров	54	100	226
Дмитриев	25	100	251
Нелединский-Мелецкий	36	109	258
Гр. Капнист	35	112	230
Батюшков	28	33	313
От Жуковского до Тютчева			
Жуковский	90	52	280
Пушкин	110	33	341
Лермонтов	101	47	321
Языков	126	13	388
Баратынский	164	4	325
От Тютчева до модернистов			
Бенедиктов	59	24	343
Тютчев	115	62	342
Каролина Павлова	107	72	271
Полонский	96	43	284
Фет	139	34	330
Майков	77	24	299
Мей	123	17	352
Некрасов	81	42	347
Гр. А. Толстой	83	13	323
Случевский	74	32	323
Мережковский	86	16	359

Эта таблица драгоценна; она указывает нам на сущность ритмического переворота в русской поэзии; начало ему положил Жуковский; а продолжение этого переворота завершилось в пушкинской группе.

До Жуковского числовые показатели полуударений на второй стопе у разнообразных поэтов таковы (на определенную порцию записанных строк): 139, 139, 114, 100, 100, 109, 112, т. е. более ста.

После Жуковского числовые показатели падают гораздо ниже ста у пушкинской группы: 52, 33, 47, 13, 4.

Наоборот, количество полуударений на первой стопе до Жуковского: 13, 46, 24, 54, 25, 36, 35; после Жуковского: 90, 110, 101, 126, 164, т. е. полуударения на второй стопе уменьшаются, начиная с Жуковского; полуударения на первой стопе возрастают.

Пример строки с полуударением на второй стопе:

Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.
(Державин)

Пример строки с полуударением на первой стопе:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.
(Пушкин)

Сравнение подчеркнутых строк приводит нас к заключению, что строка: «На лаковом полу моем» по сравнению со строкой: «Напоминают мне оне» звучит медленнее, в темпе *andante*; пушкинская же строка — в темпе *allegro*.

Стиль од и торжественных посланий XVIII века ритмически отразился в русской поэзии обилием полуударений на второй стопе.

Большая вольность и простота быта, стиль дружеских шуточных посланий, свобода в овладении формой в начале XIX столетия запечатлелась и в ритме обилием полуударений на первой стопе ямба (или, другими словами, употребление пэана второго* сменилось употреблением пэана четвертого в первой половине ямбической строки, т. е. вместо хода « ◡ — ◡ ◡ » стали употреблять ход « ◡ ◡ ◡ — »).

Такое ритмическое видоизменение ямба как метра еще не говорит ничего об его усовершенствовании; усовершенствование стиха в пушкинской школе выразилось не в перестановке полуударений со второй на первую стопу, а, скорее, в повышении общей суммы полуударений (на счет третьей стопы), в конфигурации полуударений смежных строк, рисующих многообразные ритмические фигуры; трудно сказать, какой темп совершеннее: *andante* или *allegro*; оба хороши: все зависит от ритмической темы, инструментовки, отношений элементов формы к образу и т. д.

Охарактеризовав реформу ямба, начиная с Жуковского, остановимся на Батюшкове как на поэте, стоящем на рубеже двух эпох: ритм его ямба характерен. У него общее количество полуударений на второй и первой стопах (при приведении его к соответствующей порции строк) таково: 28 (на первой), 33 (на второй), — т. е. приблизительно в употреблении хода « ◡ ◡ ◡ — » он следует поэтам XVIII столетия, в употреблении же

* Этот размер назывался, собственно говоря, пэоном, но мы называем его «пэаном», чтобы подчеркнуть его генетическую связь с пэанами (гимнами в честь Диониса).

хода « $\smile - \smile \smile$ » он уже примыкает к пушкинской школе; отсюда невозможно полагать, будто Жуковский или Пушкин сознательно пытались видоизменить русский ямба; поскольку это видоизменение есть смена одного ритма другим, постольку тут более влияла не личность, а эпоха.

Рассматривая графические фигурки в разобранном стихотворении Фета, мы видим, что они образованы соединением точек прямыми линиями в одной и той же строке и в смежных строках; мы получаем то фигурку, то ломаную линию, состоящую из углов, треугольников и проч.; имея графические таблицы в большом масштабе, мы можем остановиться на ряде фигур (углов, прямоугольников, ромбов, квадратов), образованных отношением двух и более строк, в которых встречаются полуударяемые стопы; мы пытались систематизировать и эти фигурки, вести им статистику, чтобы после уяснения ритмического смысла каждой фигурки иметь возможность определять индивидуальный характер ритма любого поэта, взглянув на его графические таблицы и на его статистический лист. Для примера обратим внимание в схеме ритма приведенного стихотворения на фигурку, напоминающую крышу: \triangle ; она получилась благодаря тому, что в первой строке, ее образующей, полуударение лежало на второй стопе ($\smile - \smile \smile$); во второй же строке, образующей нашу фигурку, встречаются два полуударения (на первой и третьей стопе), т. е. комбинация двух пэанов четвертых ($\smile \smile \smile - | \smile \smile \smile -$); вот строки, соответствующие этой фигурке:

Знаток не проходил бы мимо,
Не восхитившись красотой.

В первой строке стих как бы намеренно спотыкается, отчего строка читается медленнее; во второй строке ритм значительно ускоряется; получается ритмический эффект: задержка перед ускорением.

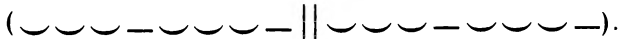
Такой ход в нашем статистическом листе записан под рубрикой фигур, образованных полуударениями на первой и третьей и второй стопе; этот ход, или обратный, изобразимый графически опрокинутой крышей ∇ (т. е. ускорение перед задержкой), особенно любит среди поэтов Жуковский; наиболее часто такой ход встречается у Державина, Тютчева, Каролины Павловой, а среди современников у Блока, В. Иванова и у меня.

Другой ход, изобразимый на графиках квадратом \square , относится к группе фигур, образованных полуударениями на первой и третьей стопе; он звучит для уха особенно гармонически:

Как засветлевшая от Мэри
Передзакатная заря.

(А. Блок)

Упомянутый ход состоит из четырех пэанов четвертых, следующих друг за другом на протяжении двух строк



Примеры «крыши»

Для роскоши, для неги модной
Все украшало кабинет.

(Пушкин)

Горе, как божества родные
Над усыпленную землей.

(Тютчев)

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо.

(Лермонтов)

Боролись за народ трибуны
И императоры за власть.

(Брюсов)

Елену, уследивший с выси
Мир расточающий пред ней.

(В. Иванов)

Примеры «обратной крыши»

Нечеловечьими руками
Жемчужный разноцветный мост.

(Жуковский)

И над могилою раскрытой
В возгласии, где гроб стоит.

(Тютчев)

Примеры «квадрата»

Не воспевай, не славословь
Великокняжеской порфиры.

(Фет)

Трех поколений красоту
Дочь королевы совместила.

(Фет)

Не удрученный тяготою
Дух глубины и высоты.

(А. Блок)

И отражения очей
Мне улыбались благие.

(Ф. Сологуб)

Ты незаметно проходила,
Ты не сияла и не жгла —
Как незажженное кадило,
Благоухать ты не могла.

(Ф. Сологуб)

Последний пример характерен: тут идут на протяжении четырех строк восемь пэанов четвертых, графически изображимых «лестницей», т. е.



Фигуры типа «крыши» вовсе почти отсутствуют у Баратынского, который характерен еще и тем, что в статистической графе имеет *maximum* полударений на первой ступе (164) и *minimum* на второй (4)*; ритмика его противоположна ритмике допушкинских поэтов.

* Это касается лирики Баратынского; в поэмах он пользуется и крышей; но поэмы менее характеризуют его индивидуальность.

Излюбленная фигура Жуковского есть «крыша»; Жуковский соединяет часто эту фигуру в «ромб»:



— в «крест»:



фигуру же типа «квадрат» употребляют часто и Пушкин, и Лермонтов, и Языков; среди современников чаще всего она встречается в «Пламенном круге» Федора Сологуба.

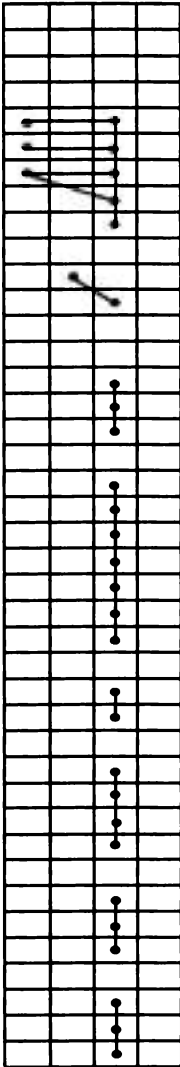
Фигуры, образованные полуударениями, многообразны; они делятся на простые, сложные, симметрические (продольно и поперечно симметрические); наиболее эффектными ритмическими фигурами являются такие, которые в графическом начертании симметричны: таковы «крыша», «квадрат», их соединения, «ромб», «крест»; что касается до самой ритмической линии, то ее зигзагообразный ломаный вид является показателем ритмического богатства; наоборот, ее простота есть, скорее, выражение бедности; рассматривая нижеприведенные образцы ритмов, мы обращаем внимание читателя на то, что обилие точек, не соединенных линиями, характеризует часто еще не выразившийся ритм; то же характеризует обилие пустых, не заполненных фигурами пространств; сложность и богатство ритма характеризует, скорее, не сумма полуударений, а сумма фигур, образованных ломаной линией; так, семь строк с полуударениями на третьей стопе, расположенных рядом, образуют прямую, вытянутую линию, где нет ни одной фигуры (таков ритм А. Толстого); наоборот, эти же семь строк могут образовать целую систему фигур (ритм Пушкина, Тютчева, Баратынского).

Привожу таблицу бедных ритмов. Здесь проанализировано несколько стихотворений Алексея Толстого, гр. Капниста, Бенедиктова и лицейское стихотворение Пушкина.

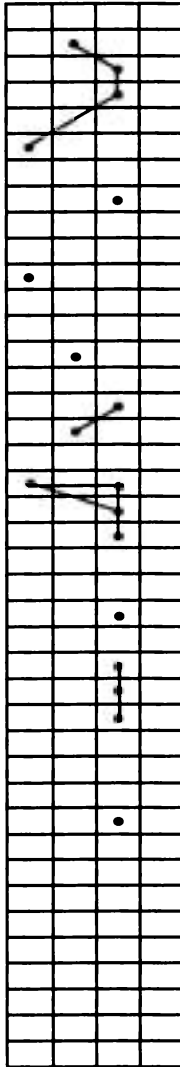
Я считаю вышеприведенные ритмы бедными; вытянутость ритмических линий у Алексея Толстого и обилие точек, не соединенных линиями, характеризуют в первом случае ритмическое однообразие отступлений от ямба; во втором случае обилие точек указывает на многочисленность метрических строк, часто подавляющих ритм и придающих стиху деревянную сухость; насколько богаче ритм 15-летнего Пушкина; ритм у Пушкина образует ломаные линии: тут и углы, и прямоугольники, и «крыша», и фигура, напоминающая букву «М» (образованная полуударениями на третьей и второй стопах), столь характерная для Ломоносова и Державина; обилие же прямоугольников уже намекает на позднейшую эпоху; вместе с большей длиннотою ритмических линий, вместе с большим количеством полуударений, отдельные точки почти

Бедные ритмы

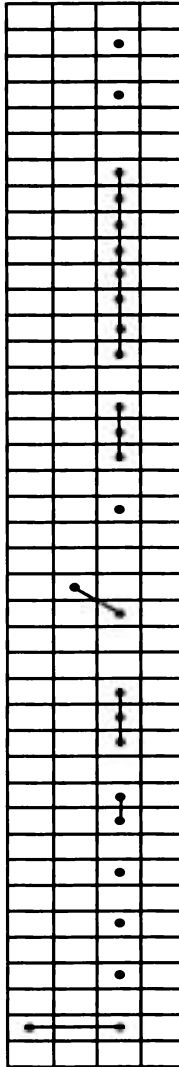
А. Толстой.
Иоанн Дамаскин
(II) *.



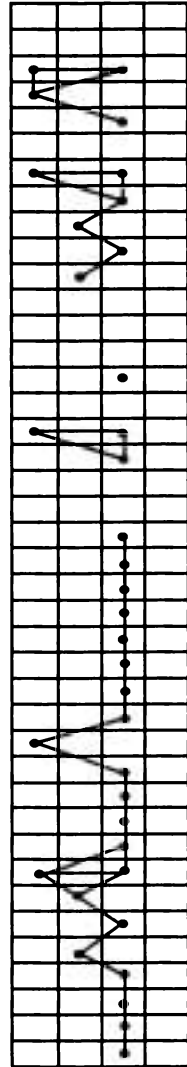
Гр. Капнист.
Утешение в го-
рести **.



Бенедиктов.
Прости ***.



Лицейский Пушкин.
К молодой актрисе.



* 3-й отрывок. ** См. стр. 407. (Изд. Смирдина, 49 г.).*** См. стр. 51. (Изд. Вольфа, 83 г.).

отсутствуют: у Капниста их 5; у Бенедиктова — 6; у юного Пушкина — только одна точка; в приведенных образцах ритмов из имеющегося у меня материала я нарочно подобрал такие отрывки, которые уже сами по себе характеризуют ритм авторов.

Да оно понятно: «точка» получается в том случае, когда полуударение (ускорение) встречается среди многообразия метрически правильных строк; между тем ритм есть всегда отношение; если отношение метрически правильных стоп к ускоренным велико (например, как $1/17$), то ухо недостаточно отмечает перебой в темпе; при обилии перебоев и близости их друг к другу ритмические отношения, каждое в отдельности, проще (например, как $1/3$, $1/4$, $1/5$), а суммы их сложнее; опыт показывает нам, что густота в расположении полуударений, дающая графически фигурки, характеризует ритм лучших наших поэтов; заключаем условно, что ритм есть отношение двух смежных размеров друг к другу в направлении к ускорению или замедлению; для четырехстопного ямба такими размерами являются или двухстопный пэан четвертый, или трехстопный амфибрахий.

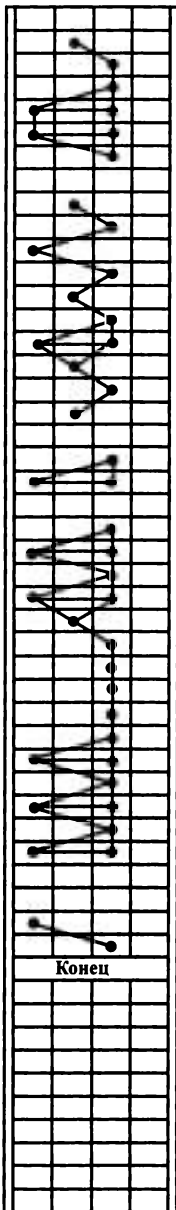
То, что имеет место относительно четырехстопного ямба, имеет место и относительно четырехстопного хорея; только там вместо пэанов второго и четвертого мы встречаемся с пэаном третьим и первым.

Сравнивая таблицу богатых ритмов с таблицей бедных, мы видим, что большей сложностью отличаются здесь ритмические фигуры; линия прямая становится ломаной; простые фигуры, соединяясь друг с другом, образуют ряд сложных фигур; приведенные отрывки мы постарались выбрать так, чтобы они наглядно характеризовали индивидуальность ритмов; приведенные графики типичны для зрелого Пушкина, Тютчева, Баратынского и Державина; характерно и то, что сложность рисунка как бы возрастает у признанных поэтов; наоборот, у поэтов третьестепенных ритмическая линия часто поражает бедностью.

Сравним молодого Пушкина с Пушкиным уже зрелым; у зрелого Пушкина появляется большая изломанность линии; молодой Пушкин близок в некоторых изгибах линии к Державину; у него мало полуударений на первой стопе; у зрелого Пушкина количество полуударений здесь увеличивается; сравнивая кривую Пушкина с кривой Тютчева, мы наблюдаем значительное сходство; впрочем, есть и отличия; количество полуударений на второй стопе у второго увеличивается; в этом отношении ритм Тютчева пытается как бы вернуть утраченную пушкинской школой величавость державинских ритмов; приближается к Державину тютчевский ритм и обилием «крыш» (у Державина на 596 стихов — 14 «крыш», у Тютчева — 13). Но если сравнить линию Тютчева с линией Баратынского, нас поражает сразу отличие этих линий; линия Баратынского, будучи тоже ломаной, отличается от ломаной Тютчева резкостью изломов, что происходит от отсутствия полуударений на второй стопе; характерная фигура — «крыша» и вовсе отсутствует у Баратынского; при поверхностном рассмотрении этой линии поражает в ней стремление к симметрии; всюду намеки на сложную симметрию; но прямой симметричности нет; не так ли и в расположении слов Баратынский играет параллелизмами? Но параллелизмы его чаще всего хитро замаскированы.

Взрослый Пушкин.

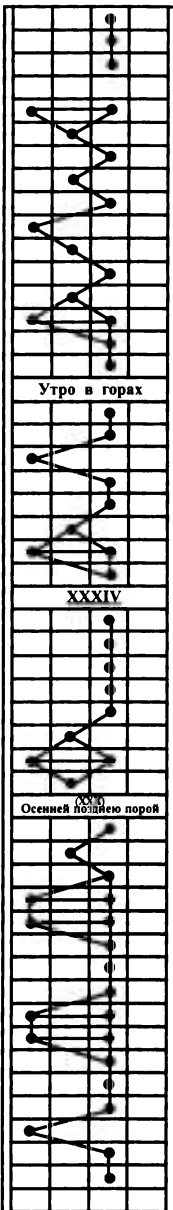
Евгений Онегин*.



Богатый ритм

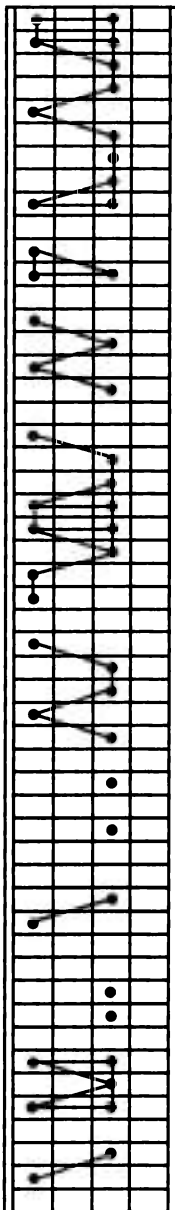
Тютчев.

И гроб опущен
уж в могилу**.



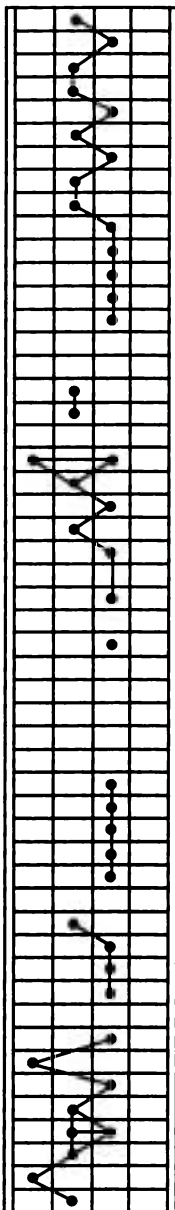
Баратынский.

Дельвигу.



Державин.

Видение Мурзы.



* Глава 8-я; отрывок XII, XIII, XIV. ** Изд. 1854 года.

Я пытался определить все характерные изменения ритмической линии, называя каждое изменение — фигурой; эти фигуры вместе с вышеупомянутыми перечислены на моем статистическом листе под многими рубриками; каждая из фигур образует статистическую графу; в каждой графе занесено количество фигур анализируемого поэта на определенное количество стихотворных строк; так, например, фигура, называемая мной «*острым углом*», встречается у Баратынского 47 раз на протяжении 596 строк, тогда как у Ломоносова эта фигура встречается всего один раз на том же протяжении; у Брюсова эта фигура встречается восемь раз (эпоха «Венка»); у Фета 35 раз; у Пушкина 21 раз и т. д.; наоборот: редкая фигура, называемая мной «*малым треугольником*», на том же протяжении строк встречается у Ломоносова 14 раз; у Баратынского же эта фигура встречается всего один раз; мы видим, что каждый поэт имеет свои излюбленные фигуры; но какой же ритмический смысл имеет любая фигура? Здесь не место приводить эти фигуры и анализировать каждую порознь; скажем только, что ритмический смысл фигуры зависит от количества точек, ее образующих, и от стоп, на которые падают точки; так, на одних стопах полуударение замедляет общее течение стиха, на других ускоряет; фигура есть типическая совокупность замедленных и ускоренных голосовых ударений сравнительно с нормальным ямбическим метром в пределах метра; если накоплять полуударения так, чтобы произнесение полуударяемых стоп слишком ускорило метр, то получается уже какофония. Как пример какофонии приведу строку из моего стихотворения, написанную ради редкого хода, но все же помещенную в мою книгу «*Пепел*»:

«Хоть и не без предубеждения».

В чем здесь курьез?

В том, что три стопы подряд не носят ударения; надо прочесть так:

«*Хотинебезпредубе*» скороговоркой, и потом только слышится голосовой удар — «*ждёнья*»...

Но так как произнести эту строку без ударения невозможно, то на слове «*без*» само собой падает ударение; в результате слово «*бёз*» подчеркивается, хотя на нем не стоит никакого логического ударения.

К числу закономерностей, наблюдаемых мной при изучении ритмического смысла «*фигур*», относятся следующие: 1) Наиболее гармоническими для уха фигурами являются те, полуударяемые стопы которых, будучи приближены друг к другу, являются в графическом начертании фигурами симметрическими или двояко симметрическими, т. е. такими, которые носят ось симметрии в продольном и поперечном сечении. 2) Наиболее гармонической для уха совокупностью фигур будет та совокупность, симметрические фигуры которой друг относительно друга расположены асимметрично.

Фигуры, или ритмические ходы, распадаются на ходы, образованные полуударениями: 1) на второй и третьей стопе, 2) на первой и третьей стопе, 3) на первой, второй и третьей; или, принимая первую и третью стопу за крайние, а вторую за среднюю, группы фигур распадутся на образованные: полуударениями одной крайней и средней стопы, двух крайних стоп, всех трех стоп.

Вот интересная статистика суммы фигур всех трех групп (на 596 строк*).

	1-я группа	2-я группа	3-я группа
Поэты до Жуковского			
Ломоносов	122	6	26
Державин	75	29	68
Богданович	89	17	25
Озеров	50	40	31
Дмитриев	75	18	44
Нелединский	65	25	44
Капнист	73	15	26
Батюшков	16	7	13
От Жуковского до Тютчева			
Жуковский	23	136	102
Пушкин	19	172	53
Лермонтов	30	144	58
Языков	6	214	27
Баратынский	3	224	15
От Тютчева до модернистов			
Тютчев	37	200	78
Бенедиктов	4	56	12
Павлова	44	83	66
Полонский	17	107	39
Фет	17	150	66
Майков	13	92	19
Мей	17	198	32
Некрасов	23	99	40
Гр. А. Толстой	3	98	3
Случевский	11	85	14
Мережковский**	6	121	24

* Я сознательно не привожу модернистов; некоторых поэтов среди них я еще не кончил изучать в ритмическом отношении. Не привожу и потому, чтобы результаты моей работы преждевременно не могли истолковать как похвалу или осуждение современным поэтам.

** У некоторых (немногих поэтов) не хватило нужной для сравнения порции четырехстопного ямба (596 строк); для того чтобы иметь возможность сравнивать, я должен был по имеющейся статистике вычислить теоретическую статистику.

Опять-таки наблюдаем мы здесь падение суммы фигур первой группы, начиная с Жуковского; и наоборот: начиная с Жуковского, суммы фигур второй группы вырастают; суммы же третьей группы фигур не меняются резко.

И совершенно так же эти суммы у Батюшкова следуют: в первой группе поэтам последующего периода, во второй группе поэтам предшествующего периода.

Мы уже видели, что количество полуударений не совпадает с количеством фигур; чтобы получить наглядное представление о богатстве ритма, разделим сумму полуударений на общую сумму фигур; полученное число определит среднее число полуударений, строящих ритмический ход; богатство ритма определимо здесь *minimum*'ом полуударений, строящих фигуру.

И вот получаем:

У Тютчева на $1\frac{1}{3}$ полуударение получается ритмический ход; заключаем отсюда, что в ритмическом отношении Тютчев наиболее интересный из всех русских поэтов; вслед за ним почти тотчас же идут: Жуковский ($1\frac{3}{4}$), Пушкин (2), Лермонтов (2), Баратынский (2), Фет (2).

Заключаем отсюда, что ритм Баратынского, Жуковского и Фета не уступает в богатстве пушкинскому ритму.

Следующим по богатству ритма является Языков ($2\frac{1}{3}$); потом идут Полонский ($2\frac{1}{2}$), Каролина Павлова ($2\frac{2}{3}$).

Потом уже идет целый ряд поэтов, у которых на три полуударения приходится по одному ритмическому ходу: таковы, во-первых, все поэты до Жуковского (за исключением Батюшкова): Ломоносов, Державин, Богданович, Дмитриев, Озеров, Нелединский, Капнист; к этой же категории более бедных по ритму относится Некрасов. Беднее их Майков ($3\frac{1}{2}$).

Особенно бедны ритмически гр. А. Толстой (4), Случевский (4).

Совершенно исключительно беден Бенедиктов ($6\frac{1}{4}$). Относительно ритма Батюшкова слишком пришлось бы вдаваться в детали; поэтому сознательно мы не приводим его числа.

Среди современных поэтов исключительно богаты ритмами Александр Блок (2) и Федор Сологуб (2).

Приблизительно с достаточным основанием мы делим русских поэтов на четыре ритмических категории; характерно, что в первую категорию попадают величайшие русские поэты (заключаем отсюда, что метод наш верен).

I категория. Тютчев, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Баратынский, Фет.

II категория. Языков, Полонский, Каролина Павлова.

III категория. Поэты XVIII и начала XIX столетия, Некрасов.

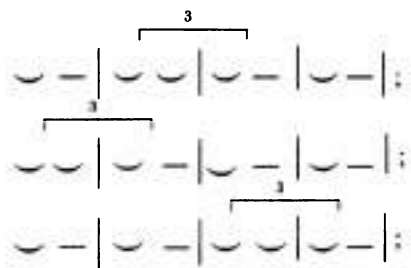
IV категория. Майков, Случевский, гр. А. Толстой, Бенедиктов.

Сопоставляя статистические рубрики позднейших поэтов с соответствующими рубриками поэтов более ранней эпохи, получаем возможность почти точно определять ритмическую связь более позднего поэта с более ранним, и наши выводы часто проверяют и уясняют нам непосредственные суждения нашего вкуса; так устанавливается ритмическая генеалогия поэтов; например, четырехстопный ямб Валерия Брюсова эпохи «Венка» совершенно отчетливо связан с ритмом лицейских стихотворений Пушкина (не взрослого Пушкина), а также с Жуковским (хотя и менее богат); признаемся, что

работа наша по сличению ритмов заключается в сверке статистических граф; и если эта механическая работа указывает нам на связь ритма Брюсова с ритмом лицейских стихотворений Пушкина, то вспомним, что эпоха, когда Брюсов работал над *«Лицейскими стихотворениями»* Пушкина, приблизительно совпадает с эпохой создания *«Венка»*; близость же к Жуковскому достаточно сказывается в ритме стихотворений *«Орфей и Эвридика»*, в посвящении поэмы Жуковскому и т. д.

Точно так же ритмическая генеалогия четырехстопного ямба в *«Пламенном круге»* Ф. Сологуба связует его с Баратынским и Фетом; ритм Фета, своеобразно преломленный Баратынским, лежит в основе развития ямбического ритма Ф. Сологуба.

Звуковая особенность пиррихической (полуударяемой) стопы зависит не только от самой стопы, но и от слова, которое эту стопу образует; если стопа лежит между ударяемыми стопами, то промежуток между двумя долгими слогами равен трем кратким, например:



ритмический характер в пределах одной полуударяемой стопы резко изменится в зависимости от того, падут ли три кратких слога на одно слово (например, *«оторопи»*) или на два; в последнем случае важно, где именно произойдет перерыв слов: после одного краткого (например, *«святáя / красотá»*), или после двух кратких (например, *«волнение / мое»*). В случае, когда все три кратких падают на одно слово, важно знать, лежит ли ударение на четырехсложном и более слове до кратких (*«оторопи»*); или после (например, *«отобразить»*); оба слова могут образовать полуударение на 2-й стопе четырехстопного ямба, но характер ритмической строки изменится. Пример первого типа:

«Похрустывает в ночь валежник».

Пример второго типа:

«Душá потрясенá моя».

В той и другой строке пиррихий на второй стопе, но ритмический характер изменяется; в обоих случаях пиррихическая вторая стопа как бы стремится расцезать строчку паузой, но в первом случае пауза после голосового ударения, во втором случае — после. Соединим обе строки вместе:

*Душа потрясена моя...
 Похрустывает в ночь валежник.
 Я вновь один... Срываю я
 Мой нежный, голубой подснежник.*
 (А. Белый)

В приведенном четверостишии ритмический контраст достигается не изменением полуударения стопы, а изменением ударения в слове; ту и другую строку характеризует пэан второй (— — — —), а что общего между ними? Примеры с рассечением слов и с полуударением на второй стопе:

«Угрозою / кривится рот»...
 «В ресницах / стекленеют слезы»...
 3

Итого мы имеем ритмических 4 подразделения в пределах пиррихия на второй стопе.

- a) «Душá / потрясенá моя».
- b) «В ресни́цах / стеклене́ют слезы».
- c) «Угрозо́ю / криви́тся рот».
- d) «Похру́стывает / в но́чь валежни́к».

Наконец, если три кратких падают на два односложных слова или на два слова, из которых одно — двухсложное, а другое односложное, то получаем еще случай:

- e) «Хоть и́ не без предубежде́нья».

Тоже и относительно первой стопы.

- a) «Испепеля́ющими день»...
- b) «И разолье́тся над лугами»...
- c) «Перед отчи́зною мое́й».
- d) «Передо мно́й явилась ты»
- e) «И над обрыва́ми откоса».

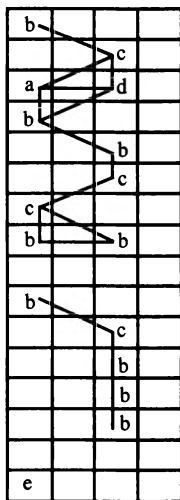
Тоже относится и к третьей стопе.

- a) «И мне кричат изда́лека».
- b) «И над прибре́жной полосой».
- c) «И над прибре́жною косой».
- d) «Испепеля́ющими день»
- e) «И перед у́тром перед снóм».

Итого три полуударения в строке четырехстопного ямба дают 15 ритмических модификаций строки, а в строках с полуударениями и на пер-

вой, и на третьей стопе возможно столько же строк индивидуально варьируемых, сколько составит из умножения «4» на «5», т. е. 20; если принять во внимание, что одновременные полуударения на второй и третьей стопе прибавят до 10 строк, а спондеические стопы прибавят еще строк 5, то сумма ритмических модификаций в пределах одной метрической строки ямба = 50 (и это — minimum).

Принимая во внимание вышеизложенный метод, мы теперь можем точно заменить буквами, например:



Рассматривая формы полуударений в связи с «а, b, c, d, e», мы видим, что «b» и «c» преобладают над «а» и «d» и в четырехстопном, и в пятистопном, и в шестистопном ямбе.

Форма «b» наиболее распространенная форма; после нее форма «c» наиболее распространена:

1) Пиррихическая первая стопа всех ямбов обыкновенно бывает «а», «b» или «е»; «с» и «d» крайне редки; нам приходилось встречать «d» на первой стопе у Пушкина в строке: «*Передо / мной явилась ты*»... (Керн).

2) Вторая стопа четырехстопного ямба у Пушкина всегда почти «b», реже «е»; и наконец, совсем редко «с», которое зато часто у Державина, Ломоносова и др.; мой четырехстопный ямба в этом отношении следует иногда Державину и Ломоносову; и я вовсе не желаю бороться с этой особенностью моего ямба.

В лирике Баратынского вовсе почти отсутствует пиррихий на второй стопе; пиррихические стопы Тютчева здесь особенно богаты; мы имеем все формы от «а» до «d» и «е».

3) На третьей стопе четырехстопного ямба решительно преобладает «b»; у Тютчева — то же, хотя есть стихотворения с преобладанием «с»,

как-то «Первый лист», «Женева» (у него же в стихотворении «Живым сочувствием привета» есть два «с» на первой стопе); у Баратынского преобладает на третьей стопе «b»; хотя и «с» чрезвычайно часто встречается здесь у всех поэтов без исключения; иногда чередованию форм соответствует чередование содержания стихотворения, как, например, в стихотворении Баратынского «Весна», где с третьей строфы начинается описание наяды; тут же на третьей стопе четыре раза подряд встречается «с»; когда описание наяды сменяет описание восторгов духа, ряд «с» заменяется рядом «b».

4) Интересно, что в шестистопном ямбе форма «с» исключительно заполняет третью стопу; если бы здесь появилось не «с», а «b», шестистопный ямб получил бы форму trimetra.

5) Наконец, в ямбе характерны спондеические стопы, как, например, в следующей строке Баратынского:

«Ні жить їм, ні писати еще не надоело».

То есть —



Можно было бы без конца продолжать нашу экскурсию в область метрики, ритма и версификации, но остановимся здесь.

Приведенные примеры показывают, что эксперимент в этой области и возможен, и плодотворен, но он еще весь в будущем.

IV

Мы отрицаем существование критики в той области поэзии, которую называют лирикой; критика тенденциозная отжила свое время; критика тенденциозная не воспитала ни одного крупного поэта; критика историческая могла бы существовать: но она покоилась бы на описании лирических форм и образов; такого описания не существует; не существует и исторической критики; критика эстетическая в настоящее время отсутствует; в лучшем случае она опирается на малое количество анализированных форм; личный вкус поэтому определяет ее суждения; импрессионистическая критика — не критика вовсе: она — лирическая импровизация; такая импровизация иногда драгоценна: нам интересно лирическое впечатление поэта, писателя, художника о писателе и поэте; но лирические излияния восторгов и гневов, вырывающиеся из-под пера заурядных фельетонистов, не интересуют никаких истинных ценителей поэзии; мало того: такие из-

линия переходят то в рекламу, то в личные счета; импрессионистическая критика современности, переключаясь на столбцы газет, растлила вкус.

Лирическая поэзия ждет своей критики; этой критикой может быть только критика экспериментальная; мы видели, что при изучении формы лирических произведений такой эксперимент возможен: но требуются годы усидчивого труда, чтобы экспериментальная критика возникла. В основе этой критики должно лежать разработанное учение о метре; мы еще не знаем, что представляет собою русский метр и в чем его отличие от других метров; все суждения о метре гадательны; не существует теории русского метра; как и всякая научная теория, теория метра опиралась бы на эксперимент; эксперимент же возможен с описанным, систематизированным материалом; таким материалом служат памятники отечественной поэзии от былин и до наших дней: материал — огромный, нужно его многообразно описать со стороны метра, словесной инструментовки, стиля и средств образности.

Мы видели на немногих примерах, что приняты условные наименования для форм метра; русский язык дает возможность создавать такое соединение слов, которое, оставаясь стихом, не содержится ни в какой метрической форме; эти уклонения от метра должны быть описаны, изучены, систематизированы; учение о таких уклонениях легло бы в основу учения о ритме русского стиха; законы уклонений были бы законами поэтических ритмов; законы поэтических ритмов далее следует сопоставить с законами ритмов музыкальных; как знать, быть может, только тогда мы будем располагать стройным учением, позволяющим критически относиться к старым и вновь образованным лирическим формам поэзии.

То же и о словесной инструментовке; что мы знаем в этом направлении? Мы только смутно предчувствуем, что произведение подлинного художника слова способно волновать наше ухо самым подбором звуков и что существует неуловимая пока параллель между содержанием переживания и звуковым материалом слов, его оформляющим. В этом направлении у нас мало наблюдений; кричащие и часто искусственные повторения звуков и шумов называем мы ассонансами и аллитерациями; должно описать и систематизировать ассонансы; только тогда станет ясно их происхождение, их действие на ухо; нам приходилось тщательно разбирать некоторые образцовые произведения русской лирики, и мы пришли к убеждению, что так называемые аллитерации и ассонансы есть лишь поверхность вовсе нам не известной пучины; некоторые строфы русских поэтов в этом смысле — сплошная аллитерация, сплошной ассонанс; без данных сравнительного языковедения мы здесь не обойдемся.

Вот, например, маленькое стихотворение Баратынского:

Взгляните: свежестью молодой
И в осень лет она пленяет,
И у нее летун седой
Ланитных роз не похищает;
Сам побежденный красотой
Глядит — и путь не продолжает.

Аллитерации и ассонансы здесь скрыты; но, внимательно разбирая строку за строкой, мы начинаем понимать, что все стихотворение построено на «е» и «а»; сначала идет «е», потом «а»; решительность и жизнерадостность заключительных слов как будто связаны с открытым звуком «а».

А что тут ряд аллитераций, мы убедимся, если подчеркнем аллитерирующие звуки:

«ВзГЛЯНИТе: свежесТью МЛадой
И в осеНь ЛеТ она плЕНяет,
И у Нее ЛеТуН седой
ЛаНИТНых» и т. д.

Тут три группы аллитераций: 1) на «Л», 2) на носовые звуки (МН), 3) на зубные (ДТ), т. е. на 12 не явно аллитерирующих *букв* приходится 23 явно аллитерирующих (вдвое больше).

Так в стихотворении «С. Д. П.» Баратынского первая строфа такова:

«ПриМаНкой Ласковых Речей
ВаМ Не Лишить МеНя Рассудка,
КоНечНо МНОгих вы МиЛей,
Но вас Любить ПЛохая шутка.
ВаМ Не НужНа Любовь Моя» и т. д.

Вникнем в инструментовку: 1) носовое «Н» преобладает; далее оно соединяется с «М» в группы пять раз; 2) прочитывая первые две строки, мы видим еще симметрию в расположении аллитерирующих звуков: в первой строке «Ласковых Речей» соответственно во второй «Лишить Рассудка»; кроме того, в первой строке группа «МН» перед «Л» и «Р»; во второй строке группа «МН» между «Л» и «Р»; получается капризная закономерность в расположении звуков; 3) в четвертой строке «ЛБ» и «ПЛ» — две плавно-губные группы, обращенные друг к другу губной. Общая схема инструментовки такова, что через все строки проходит носовой звук, как бы аккомпанирующий меланхолическому настроению, разлитому в словах; к нему присоединяются плавные звуки, а потом и звуки плавно-губные. Все же четверостишие открывается словом «Приманка», в котором встречаются уже все инструментальные элементы, встречающиеся в четверостишии: губная «П», плавная «Р», носовые «М» и «Н».

По мере развития меланхолический тон стихотворения переходит в тон мрачной решимости и гнева, и соответственно меланхолическая инструментовка (МНЛ) меняется: будто трубы, вступают зубные и через «З» переходят к свистящим в язвительной по смыслу строке:

«Я СоСтЯЗаТЬся не ДерЗаю».

Явно, что содержание переживания гармонически соединено со словесной инструментальной; сила переживания увеличивается от того, что оно отражается даже в выборе звуков; если бы мы нашли здесь соответствие между инструментальной и ритмом, то имели бы возможность неуловимую прелесть стиха (его музыку) представить в отчетливой форме; но не существует теории ритма, как не существует теории инструментальной; и мы обречены здесь на дилетантизм.

От изучения ритмического скелета слов, от изучения словесной инструментальной, как бы облекающей этот скелет мускулами, мы могли бы переходить и к выбору слов; выбор слов индивидуален у каждого поэта; должны бы существовать словари к каждому поэту; но, конечно, таких словарей не существует; только у академика Александра Веселовского в его исследовании о Жуковском встречаем мы робкую попытку исследовать индивидуальный стиль поэта; между тем поэты более чем кто-либо обогащали и продолжают обогащать язык архаизмами и неологизмами.

Только тогда суждения, касающиеся формы лирических произведений, будут иметь цену и вес; только тогда можем мы перекинуть мост от формы лирических образов к их переживаемому и идейному содержанию.

1909

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА

I

Бесконечно много данных, касающихся анатомии стиля, получаем мы, анализируя ритм поэтов; называя ритмом некоторое единство в сумме отступлений от данной метрической формы, мы получаем возможность классифицировать формы отступлений. Обыкновенно ускорения метра более слышит ухо; остановимся же на них: записывая суммы отступлений от правильного ямба в диметре, в направлении ускорений, расположение этих отступлений (ускорений) у разных поэтов, мы получаем возможность изучать анатомию ритма; если принять во внимание, что суммы отступлений в двух, трех, четырех, пяти строках образуют определенные фигуры, графически изобразимые в виде геометрических фигур (треугольников, квадратов, крыш, трапеций, острых, косых, больших и малых углов и т. д.), то возможна статистика, во-первых, самих ускорений, во-вторых, их падения на стопы, в-третьих, статистика самих фигур. Для этого нужно взять одинаковую порцию строк у каждого поэта (в эпоху расцвета таланта) и сопоставить статистические графы.

Приводим для примера статистическую рубрику поэтов:

Сумма ускорений ямбического диметра (на 596 строках):	Ломоносов	Державин	Богданович	Дмитриев		
На первой стопе	13	46	24	25		
« второй стопе	139	139	114	100		
« третьей стопе	272	263	271	251		
« первой и третьей	5	26	9	14		
« второй и третьей	11	1	5	5		
« первой и второй	«	«	«	«		
	Капнист	Батюшков	Жуковский	Пушкин		
На первой	35	28	90	110		
« второй	112	33	52	33		
« третьей	230	313	280	341		
« первой и третьей	7	7	44	60		
« второй и третьей	9	5	2	1		
	Лер- монтов	Языков	Баратын- ский	Тютчев	Бене- диктов	Павлова
На первой	101	126	164	115	59	107
« второй	47	13	4	62	24	72
« третьей	321	388	325	342	343	271
« первой и третьей	58	85	62	76	30	44
« второй и третьей	«	2	1	2	«	3
« первой и второй	«	«	«	«	«	1
	Полон- ский	Фет	Майков	Мей	Некра- сов	А. Толстой
На первой	96	139	77	123	81	83
« второй	43	34	24	17	42	13
« третьей	284	330	299	352	347	323
« первой и третьей	40	62	36	65	44	41
« второй и третьей	2	«	«	2	«	«
	Мереж- ковский	Сологуб	Брюсов	Блок	Горо- децкий	
На первой	86	146	73	13	77	
« второй	16	27	48	173	11	
« третьей	359	313	286	282	274	
« первой и третьей	55	74	36	55	29	
« второй и третьей	«	«	«	4	«	

Точно так же можно вести статистику соединения отступлений на двух, трех, четырех и более смежных строках; если ставить точки на столпах, соответствующих ускорению, и соединять их линиями там, где две смежных строки отступают от ямба, получим ряд геометрических фигур. Вот статистика некоторых из этих фигур (596 строк).

	Ломоносов	Державин	Богданович	Дмитриев	Капнист	Батюшков
Малый угол	52	29	37	33	33	12
Корзина малая	9	13	8	9	8	*
Фигура «М» (малая)	6	2	7	6	6	*
Малый треугольник	14	2	6	5	8	*
Острый угол (большой)	1	4	1	*	6	3
Большая корзина	1	*	*	1	*	1
Квадрат	*	1	*	*	*	*
Прямоугольник	4	18	11	14	7	3
Крыша	1	14	2	4	1	1
Крест	*	1	*	*	*	*
Ромб	*	2	*	*	*	*
Фигура «Z»	2	2	1	*	*	*
Трапеция	2	*	7	*	1	*
Косой угол	7	14	8	10	4	4
	Жуковский	Пушкин	Лермонтов	Языков	Баратынский	Тютчев
Малый угол	17	12	21	2	2	17
Малая корзина	2	2	3	1	*	4
Малая фигура «М»	*	1	*	*	*	2
Малый треугольник	3	*	*	2	1	3
Большой острый угол ...	34	21	28	28	47	48
Большая корзина	9	6	6	19	26	8
Квадрат	4	8	10	9	6	7
Прямоугольник	57	80	54	93	76	76
Крыша	19	7	12	3	1	13
Крест	3	*	*	*	*	1
Ромб	3	*	*	*	*	*
Фигура «Z»	2	1	2	*	*	1
Трапеция	3	*	*	1	1	*
Косой угол	18	14	13	7	3	16
	Бенедиктов	Павлова	Полонский	Фет	Майков	Мей
Малый угол	4	19	12	15	10	7
Малая корзина	*	1	1	*	*	*
Малая фигура «М»	*	1	*	*	1	*
Малый треугольник	*	6	3	*	*	1
Бол. остр. угол	8	10	18	35	11	40
Большая корзина	4	4	5	10	2	4
Квадрат	2	6	5	9	3	8
Прямоугольник	28	38	45	73	48	77
Крыша	1	13	4	8	3	4
Крест	*	*	*	*	*	*
Ромб	*	1	*	1	*	*
Фигура «Z»	*	1	*	1	*	*
Трапеция	*	1	*	*	*	*
Косой угол	3	10	11	16	8	10

	Некрасов	Толстой	Случевский	Мережковский	Брюсов	Сологуб	Блок	Городецкий
Малый угол	16	3	5	6	8	10	17	3
Малая корзина	2	*	1	*	5	1	5	*
Малая фигура «М»	*	*	*	*	*	*	1	*
Малый треугольник	*	*	4	*	*	*	6	*
Бол. остр. угол	18	14	16	14	8	30	19	14
Большая корзина	7	5	1	10	*	15	4	9
Квадрат	6	5	3	6	*	13	6	7
Прямоугольник	41	41	41	66	44	67	55	26
Крыша	5	*	4	5	5	8	11	2
Крест	*	*	*	*	*	*	*	*
Ромб	*	*	*	*	*	*	*	*
Фигура «Z»	*	*	*	*	*	*	*	*
Трапеция	*	*	*	*	*	*	1	*
Косой угол	12	2	5	6	8	8	11	2

Мы привели далеко не все характерные фигуры, чтобы не отвлекать внимание их многообразием. Приведем примеры различных ходов и фигур.

Правильный ямб: $\smile - | \smile - | \smile - | \smile - |$.

«Онегин вновь часы считает» (Пушкин).

«Мой дядя самых честных правил» (Пушкин).

«Печальный демон дух изгнания» (Лермонтов).

«Брега взрывал источник мутный» (Баратынский).

«Восток алел... Она молилась» (Тютчев).

«Глагол времен, металла звон» (Державин).

«Любовь — огонь, а сердце — золото» (Майков).

«Я слышу звон твоих речей» (Фет).

«Певцами всей земли прославлен» (Брюсов).

«В моей душе любовь восходит» (Минский).

«Сбежал с горы и замер в чаще» (Блок).

«И вижу я, что темен гений» (Бальмонт).

«И миру Рим единство дал» (Вл. Соловьев).

«С весельем нежным сладко ждал» (Кузмин).

«Уж ты давно — гроза дриад» (С. Соловьев).

«Люблю деревню, вечер ранний» (А. Белый).

«Он телом был совсем ребенок» (З. Гиппиус).

«Огни святых венчальных свеч» (Ф. Сологуб).

«И звонко гонит яхонт синий» (В. Иванов).

Вот строки с ускорением ($\smile \smile$) на первой стопе: $\smile \smile | \smile - | \smile - | \smile -$

«Напоминают мне оне» (Пушкин), «Передо мной явилась ты» (Пушкин), «Перед врагом сомкнутым строем» (Батюшков), «Соединяй протяжный вой» (Баратынский), «Громокипящий кубок с неба» (Тютчев), «Не украшал его кудрей» (Лермонтов), «Средь лицемерных наших дел» (Некрасов), «И ощутил бессмертный дух» (Майков), «На Геликон ступя несмело» (Фет), «И трепеща неравной брани» (Вл. Соловьев), «Преодолею я дикий холод» (Ф. Сологуб), «Я не могу принять мучений» (К. Бальмонт), «Тот распинаем будет вечно» (Минский), «Но заглядишься, ангел падший» (А. Блок), «И, заслоня все другие» (В. Брюсов), «Он разозлил меня бахвальством» (З. Гиппиус).

Первого рода строки (правильно ямбические) составляют приблизительно лишь 25% всего ямбического диметра; до 75% падают на отклонения. Отклонения с ускорением на первой стопе (с пиррихием) разнообразны; у поэтов до Жуковского наблюдается весьма малое количество таких строк. У Ломоносова их менее всего. У поэтов, начиная с Жуковского, — обилие приведенных строк; более других употребляют эту строку Баратынский, Языков, Фет, Мей и Ф. Сологуб.

Приведу строки с ускорением на второй стопе:

—|—|—|—|—|—|—|—|—.

«Царевичу младому Хлору» (Державин), «На лаковом полу моем» (Державин), «Где роза без шипов растет» (Державин), «С улыбкой отвечает он» (Пушкин), «Три раза не поставлю грудь» (Батюшков), «Взрывая, возмутишь ключи» (Тютчев), «И полдня сладострастный зной» (Лермонтов), «С простертыми к нему руками» (Жуковский), «Вы блещете еще прекрасней» (Тютчев), «Лавровый обронив венец» (Фет), «И грация, и ум, и вкус» (Майков), «Что надо поклоняться силе» (К. Бальмонт), «О жертвенном, о мертвом боге» (В. Иванов), «И шелест окрыленных ног» (В. Брюсов), «В ресницах стекленеют слезы» (А. Белый) и т. д.

Приведенная строка весьма обычна у поэтов XVIII столетия и начала XIX до Жуковского. Начиная с Жуковского и Пушкина, она встречается реже (см. статистику). В лирике Баратынского на 596 строк приведенная строка встречается всего четыре раза (в поэмах Баратынского чаще); эта строка редка, кроме того, у Языкова (13), Мея (17), А. Толстого (13), Мережковского (16) и Городецкого (11); особенно часта у Ломоносова и Державина (далее у поэтов до Жуковского), у Жуковского, Павловой, Тютчева, Блока и у меня.

Наиболее обычно ускорение на третьей стопе диметра:
 —|—|—|—|—|—|—|—|— (приблизительно $\frac{2}{3}$ всех ускорений падают на третью стопу).

«И се Минерва ударяет» (Ломоносов), «От тленна мира отделюсь» (Державин), «Узнал — и в горести своей» (Карамзин), «Влеком унынием сердечным» (Дмитриев), «Бродил в Москве опустошенной» (Батюшков), «Я слышу — свищет Аквилон» (Баратынский), «Умолкнул в роще бесприютной» (Баратынский), «Чего-то ищет в небесах» (Тютчев),

«Она его не замечает» (Пушкин), «Сидит в раздумье одиноком» (Лермонтов), «Святую молодость твою» (Фет), «Тень Тасса плачет о любви» (Полонский), «Качая младшего сына» (Некрасов), «От этой сволочи презренной» (Майков), «Тому, кто шествовал любя» (Минский), «Нет, что бы мне ни утверждали» (Бальмонт), «А месяц смотрит с высоты» (Брюсов), «И сердце плачет и горит» (В. Иванов), «Он в полночь прыгает козленком» (Гиппиус), «Восторг и горе сплетены» (Блок), «Сентябрьский, свеженький денек» (А. Белый), «Сгорали демоны и боги» (Ф. Сологуб), «Вчера наемные рабы» (С. Соловьев).

Эта строка преобладает у всех поэтов; она встречается чаще, чем правильно ямбическая. У поэтов до Жуковского преобладает на 596 строк в среднем около 250 с ускорением на третьей стопе. Начиная с Пушкина, сумма эта в среднем вырастает до 300 с лишним строк; у современных поэтов (Брюсов, Блок, Городецкий) как будто сумма опять падает до 280 (в среднем). Наиболее богаты ускорениями на 3-й стопе: Пушкин, Языков, Тютчев, Бенедиктов, Мей, Некрасов и Мережковский; наиболее бедны: Капнист; а из послепушкинских — Павлова, Полонский, Брюсов, Блок, Городецкий.

Полударения (ускорения) на первой и третьей стопе по формуле: ◡ ◡ | ◡ — | ◡ ◡ | ◡ | .

«Богородица царевна» (Державин), «Александрийского столпа» (Пушкин), «Пред златоглавою Москвой» (Батюшков), «Нечеловечьими руками» (Жуковский), «О возвратися, возвратись» (Жуковский), «Перекрахмаленный нахал» (Пушкин), «Нижегородский мещанин» (Пушкин), «И для избранника вселенной» (Пушкин), «И с непогодой ревучей» (Баратынский), «И состязаться не дерзаю» (Баратынский), «На алебастровых плечах» (Батюшков), «И по младенческим ланитам» (Тютчев), «И неподвижною средюю» (Тютчев), «Не человеческой слезой» (Лермонтов), «Я говорил при расставанье» (Фет), «И с переливом серебривым» (Фет), «Все про русалок да князей» (Майков), «И на поляне погуляли» (Некрасов), «И с проторенного пути» (Минский), «И размалеванные боги» (Вл. Соловьев), «На колеснице заповедной» (Брюсов), «Мир расточающий пред ней» (В. Иванов), «И зеленеющее просо» (А. Белый), «И с сиротеющею урной» (С. Соловьев), «Изнемогающая вялость» (Ф. Сологуб), «Но затянулся, как пушок» (З. Гиппиус), «И задохнулись в пущоте» (Бальмонт), «В тяжелозмейных волосах» (А. Блок).

Приведенная строка дает *taxítit* ускорения темпа: правильный четырехстопный ямб переходит здесь в правильный двухстопный пэан четвертый. Приведенная строка редка у поэтов до Жуковского (у Ломоносова сравнительно чаще). Сравнительно часто встречается эта строка у Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Языкова, Фета, Мейя, Сологуба.

Полударения (ускорения) на второй и третьей стопе по формуле:

◡ — | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ — | .

«Изволила Елисавет» (Ломоносов), «Исполните благоуханьем» (Батюшков), «И кланялся непринужденно» (Пушкин), «Да помнил хоть не

без греха» (Пушкин), «Как пламенно красноречив» (Пушкин), «В уныние погружена» (Пушкин), «Уменьшены, продолжены» (Пушкин), «На пажити необозримой» (Жуковский), «Скитаются неисчислимо» (Жуковский), «И в рубище анахорета» (Баратынский), «Как демоны глухонемые» (Тютчев), «Что было — лишь знаменования» (Брюсов), «На тщательной миниатюре» (Брюсов), «И Цезаря чрез Рубикон» (Брюсов), «Явился Небукаднецар» (Вл. Соловьев), «Безрадостно-благополучно» (З. Гиппиус), «Мы стелемся над алтарем» (А. Блок), «И дебрями окружена» (А. Блок), «С болотами и журавлями» (А. Блок), «На облаке осиротелом» (А. Белый), «Там — вырезанным силуэтом» (А. Белый), «И катится над головой» (А. Белый), «Серебряные тополя» (А. Белый), «Над памятниками дрожат» (А. Белый).

Приведенные образцы строк встречаются сравнительно у поэтов редко; на протяжении 12 516 строк мы встречали приведенную фигуру всего 55 раз; следовательно, одна фигура приблизительно встречается раз на протяжении 227 строк; на 596 строк в среднем приходится 2 1/2 фигуры. Значительно превышают норму: Андрей Белый (23 раза), Ломоносов (11), Капнист (9), Богданович и Дмитриев (5) и отчасти Блок (4). Приведенная строка, удачно написанная, может дать впечатление *taxitit'a* замедленности; она контрастирует с предыдущей строкой (*taxitit ускоренности*). Вовсе не встретились эта строка на протяжении 596 строк у Лермонтова, Бенедиктова, Фета, Майкова, Некрасова, А. Толстого, Мережковского, Сологуба, Брюсова («Венок»; у него же во «Всех напевах» она встречается 3 раза), Городецкого.

Я пытался, курьеза ради, написать несколько строф этой редкой строкой; привожу некоторые из этих строк:

«Над памятниками дрожат,
 Потрескивают огонечки;
 Над зарослями из дерев,
 Проплакавши колоколами
 Храм яснится, оцепенев
 В ночь вырезанными крестами.
 Серебряные тополя
 Колеблются из-за ограды» и т. д.

Наконец, наиболее редкий ход таков: ◡◡|◡◡|◡ —|◡ —|.

Этого рода строку мы встретили лишь один раз в чистом виде, а именно: у Каролины Павловой — в стихотворении, посвященном Языкову; за неимением книги, мы лишены возможности привести этот ход. У Пушкина лишь раз встречается ход, лишь отчасти напоминающий вышеприведенный, а именно: «Еще не перестали топтать» («Евгений Онегин»); если прочесть «Еще|не перестали топтать», то нарушится логическое ударение. У меня этот ход встречается в неудачной строке: «Хоть и не без предубеждения». Вот случайно придуманная строка, где осуществлен характеризуемый ход: «И велосипедист летит...»

Наконец, с точки зрения количества ямбически правильных строк поэты распадаются на следующие группы в проанализированной порции строк (596). Державин, Ломоносов, Пушкин, Языков, Тютчев, Фет, Мей и Некрасов образуют группу поэтов, наименее пользующихся правильным метром (в среднем 145 строк). Более всего метрических строк мы встречаем у Городецкого, Брюсова, А. Толстого, Полонского, Бенедиктова, Жуковского, Батюшкова, Капниста, Нелединского, Дмитриева, Озерова, Богдановича (в среднем более 200 строк). Минимум метрических строк у Некрасова; максимум — у Городецкого.

Разобранные пять ходов образуют как бы пять основных темпов, в пределах ямбического диметра; характеризуя поэтов по обилию употребления того или другого темпа, мы уже видим их ритмическую индивидуальность.

У *Ломоносова* при сравнительно небольшом количестве метрически правильных строк наблюдается наименьшее количество ускорений на первой стопе при максимальном количестве ускорений на второй, при наименьшем (для его эпохи) количестве ускорений на первой и третьей и при *максимальном* количестве на второй и третьей.

У *Державина* при сравнительно небольшом количестве метрически правильных строк наблюдается *наибольшее* для его эпохи количество ускорений на первой стопе, *максимальное* количество ускорений на второй, при *наибольшем* (для его эпохи) количестве ускорений на первой и третьей и при *минимальном* для его эпохи количестве ускорений на второй и третьей стопе; из сопоставления обоих поэтов выступает и их ритмическое родство, как одной группы, и резкое их обособление. Характерно, что Богданович и Дмитриев в ритмическом отношении занимают среднее место между Ломоносовым и Державиным там, где они противоположны; между 13-ю ускорениями на первой стопе Ломоносова и 46-ю Державина числовые характеристики обоих поэтов занимают среднее место (24, 25); между 11 ускорениями на второй и третьей Ломоносова и одним ускорением Державина числовые характеристики, совпадая (5, 5), занимают среднее место; приблизительно то же и относительно ускорений на первой и третьей стопе (9, 14); индивидуальная разница ритма в количестве ускорений на третьей стопе: Богданович тут приближается к Ломоносову (271 близко к 272), Дмитриев сравнительно ближе к Державину (251 близко к 263); мы видим, что у названных двух поэтов и вообще невелика ритмическая индивидуальность четырехстопного ямба сравнительно с ямбом Державина и Ломоносова.

У *Капниста* при чертах сходства с Державиным, Ломоносовым и Богдановичем индивидуальная особенность заключается в *минимальном* количестве ускорений на третьей стопе; у него абсолютный минимум по сравнению со всеми поэтами (230). В этой бедноте ускорений третьей стопы его индивидуальность.

У *Батюшкова* мы наблюдаем впервые *падение ускорений на второй стопе*; до него суммы ускорений здесь были — 139, 139, 114, 100, 112; у *Батюшкова* этих ускорений только 33*. Генетически в этой особенности

* Здесь должны мы оговориться, что сумма ямбических строк Батюшкова не достигла 596; математическим путем мы привели его сумму к общей сумме.

он — предтеча последующей эпохи; у него же увеличивается количество полуударений на 3-й стопе за 300 (313). И тут он — предтеча.

У Жуковского замечается впервые сравнительное обилие ускорений на первой и третьей стопе (галопирующие строки); Жуковский в этом отношении предтеча последующей эпохи; вместе с тем у него сравнительно большая сумма ускорений на второй стопе (52); далее, впервые у него повышается сумма ускорений первой стопы почти до ста (90); до него эти суммы — 13, 46, 24, 25, 35, 28. В ямбическом диметре Жуковского и Батюшкова предощущается ритм ямбического диметра Пушкина. Пушкин не производит никакой реформы в ритме ямбического диметра; ритм первых лицейских стихотворений в значительной степени подражает более ранним поэтам. Сравним Пушкина с Ломоносовым:

	Пушкин	Ломоносов
Ускорение на первой стопе	110	13
« » второй	33	139
« » третьей	341	272
« » первой и третьей	60	5
« » второй » »	1	11

Трудно представить себе ритмически более противоположных поэтов. На самом же деле: вся реформа ритма в Батюшкове и в Жуковском: у Батюшкова падает сумма ускорений на второй стопе (33) и значительно возрастает сумма ускорений на третьей (313); Пушкин повторяет сумму ускорений второй стопы Батюшкова (33) и лишь еще значительно увеличивает ускорения третьей стопы (341); то есть в этих рубриках он лишь завершает реформу; но нам скажут, будто у Пушкина увеличиваются ускорения первой стопы, а вместе с ними и ускорения первой и третьей: но в том-то и дело, что в этих рубриках Пушкин тоже лишь завершитель — и на этот раз Жуковского; у Жуковского сумма ускорений третьей стопы впервые поднимается в среднем на 60 ускорений (с 30 на 90); Пушкин лишь увеличивает эту сумму на $\frac{1}{3}$ (с 90 на 110); у Жуковского сумма ускорений первой и третьей стопы поднимается вверх со среднего числа 11 на 44, то есть на 30 ускорений; у Пушкина эта сумма возрастает на 16 ускорений, т. е. наполовину, тогда как у Жуковского она возросла втрое, т. е. сравнительно с Пушкиным в шесть раз; в ритме диметра Пушкин несравненно ближе к Жуковскому и Батюшкову, нежели те — к поэтам сравнительно с ними недалекой эпохи (Дмитриеву, Державину). Не Пушкин, а Жуковский и Батюшков — реформаторы русского четырехстопного ямба; Пушкин лишь как бы нормирует эти границы для всей последующей эпохи; каждый поэт последующей эпохи не слишком нарушает общее соотношение количества ускорений сравнительно с Пушкиным, резко отступая от Пушкина в отдельных рубриках.

Действительно: у Пушкина общая сумма ускорений на первой стопе в разобранной порции 110; у последующих поэтов эти суммы таковы: 101, 126,

115, 107, 96, 123, 81, 83, 86, 146, 77, 113. Лишь у Баратынского имеем 164 и у Бенедиктова 59. Баратынский превосходит Пушкина на 54 ускорения; он нарушает пушкинскую норму в направлении ускорения темпа.

У Пушкина общая сумма ускорений на второй стопе 33 (в поэмах же больше — до 40); выписываем соответствующие суммы у последующих поэтов: 47, 62, 24, 43, 34, 24, 42, 27, 48, 73; и лишь следующие суммы резко отличаются: 13, 4, 17, 13, 11; но и эти суммы не возвращают нас вспять (нигде сумма ускорений на второй стопе не достигает 100); у поэтов же до Батюшкова и Жуковского эти суммы равны: 139, 139, 114, 100, 112 и т. д.

У Пушкина сумма ускорений на третьей стопе такова: 341; у последующих поэтов эти суммы — 321, 388, 325, 342, 343, 330, 352, 347, 323, 359, 313; лишь у Павловой, Полонского и некоторых модернистов опять суммы падают до 270 (реминисценция до пушкинского ритма).

У Пушкина сумма ускорений на первой и второй стопе (два пэана четвертых) равна 60; у последующих поэтов эти суммы равны: 58, 85, 62, 76, 44, 40, 62, 65, 44, 51, 74, 55. И лишь у некоторых модернистов, Бенедиктова и Майкова эти суммы опускаются ниже сорока. Суммы ускорений поэтов более ранних здесь — 5, 26, 3, 14, 7, 7 и т. д.

У Пушкина сумма ускорений на второй и третьей стопе (соединение пэана второго с четвертым) — 1; у последующих поэтов — 0, 2, 1, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 0, 0, 0, 0, 0; лишь у Блока — 4, у Павловой — 3, да у меня — много; суммы эти у более ранних поэтов — 11, 1, 5, 5, 9, 5 и т. д.

Сравнивая эти цифры, мы видим, что Пушкин завершает работу преобразования четырехстопного ямба, но он вовсе не реформирует ямба.

У Лермонтова ритм четырехстопного ямба не отличается оригинальностью отступлений от метра; Лермонтов несколько увеличивает сумму ускорений второй стопы (впрочем, уже увеличенную Жуковским), к которому он слегка отклоняется от Пушкина в ускорениях первой стопы.

Гораздо любопытнее Языков. Он понижает сумму ускорений второй стопы (13) и увеличивает числа ускорения первой (126), третьей (388) и первой и третьей стоп (85).

Но наиболее оригинальным выразителем стремления поэтов первой половины XIX столетия — увеличить до крайности ускорения первой стопы и уменьшить до крайности ускорения второй — является Баратынский в своей лирике (не всегда в поэмах); у него абсолютный максимум пэанов четвертых в первой половине диметрического стиха (164) и абсолютный минимум пэанов вторых в соответствующих местах (4). Ритм Баратынского полярен ломоносовскому ритму.

Сравним:

	<i>Ломоносов</i>	<i>Баратынский</i>
Ускорения на первой стопе	13	164
« » второй	139	4
« » третьей	272	325
« » первой и третьей	5	62
« » второй и третьей	11	1

Характерно, что Тютчев, а не Пушкин является средним между ними в первых двух важнейших рубриках; между «13» и «164» лежит тютчевское число 115; между «139» и «4» лежит тютчевское число 62; в третьей рубрике Тютчев следует Пушкину; в четвертой — самой богатой рубрике Языкова. У Тютчева мы наблюдаем тенденцию отчасти вернуть стих к пышности ритма XVIII века, не теряя быстроты и легкости языковского стиха. Тютчев — единственный поэт по богатству и многообразию ритма; он соединяет особенности ритмов державинской эпохи с особенностями ритмов Пушкина и Баратынского; никогда еще русский четырехстопный ямб до Тютчева не достигал такой величавой красоты (плавности и стремительности одновременно); никогда после Тютчева не достигал он такой виртуозности.

Бенедиктов, Каролина Павлова, Полонский характерны сравнительным обеднением ритмов после Языкова, Тютчева, Баратынского; у Бенедиктова обеднение это характерно в ускорениях первой стопы и первой и третьей, при сравнительной бедноте ускорений второй стопы; у Каролины Павловой ускорения третьей стопы следуют Державину, ускорения первой стопы — Пушкину; в ускорениях второй же стопы наблюдается некоторое приближение к Дмитриеву; поэтому ритм ее, хотя и не особенно богатый, отличается своеобразной капризной грациозностью. Полонский в ритмическом отношении малооригинален.

Так же малооригинален и Майков. Мей в ритме четырехстопного ямба следует отчасти Языкову, отчасти Баратынскому, оставаясь в зависимости от этих последних.

Интересен Фет.

Но я прекращаю здесь характеристику ритмов, опирающуюся на суммы ускорений стоп; читатель и сам может продолжить мои выводы; для этого пусть заглянет он в мою статистическую таблицу.

II

Обратимся к фигурам.

Фигура есть соединение двух и более строк, равно или разно ступающих от метра; соединяя места ускорений, обозначаемых точками, прямыми линиями, мы получаем фигуру.

Приведем примеры некоторых употребительных у поэтов фигур.

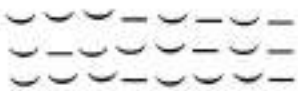
Так называемый *малый угол*; вот его ритмическая схема: 1, 2, 1, или 2, 1, 2, или 2, 3, 2, или 3, 2, 3 (здесь цифрами обозначены ускорения на стопах; «1» — на первой, «2» — на второй, «3» — на третьей).

Мы видим четыре типа малых углов; первый тип (1, 2, 1) таков:



Эта фигура встречается в чистом виде крайне редко; у Пушкина, например, на протяжении всех поэм нам ни разу не удалось встретиться с этой

фигурой; в «Онегине» она встречается раза 3. Эта же фигура в соединении с крышей сравнительно чаще у того же Пушкина, то есть когда имеем:



Например:

*«И полюбили все его,
И жил он на берегах Дуная,
Не обижая никого»* («Цыгане»).

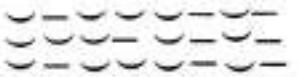
В чистом виде фигура эта встречается у меня; например:

*«Вознесся белоснежный пик,
И от него хрустальным фирном
Слетает голубой ледник...
У ледяного края бездны»* и т. д. («Встреча»).

Или:

*«Оскудевают дни мои.
Свершайся, надо мною тризна!
Оскудевайте, дни мои!..»* («Ночь-отчизна»).

Второй тип малых углов (2, 1, 2) встречается чаще, но тоже редок; его схема:



*«Дни, месяцы, лета проходят
И неприметно за собой
И младость, и любовь уводят,
Однообразен каждый день
И медленно часов теченье»* («Бахчисарайский фонтан»).

Этот ход чаще встречается у Державина, Тютчева; но он редок вообще. Следующая форма малого угла (2, 3, 2) встречается уже более часто; ее схема:



Примеры:

*«И дикие питомцы брани
Рекою хлынули с холмов,
И скачут ко берегам Кубани»* («Кавказский пленник»).

Или:

*«Помилуй! И тебе не трудно
Так каждый вечер убивать?»
— «Нимало». — «Не могу понять...» (Евгений Онегин).*

Или:

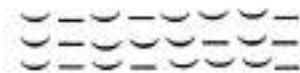
*«Молчит — и лишь с улыбкой взглянет
Когда на нас от берегов
Чуть слышным ветерком потянет» (Майков).*

Или:

*«Где буйно замедает вьюга
До крыши уютное жильё
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвие» (Блок).*

Эта форма встречается часто у Тютчева, поэтов XVIII столетия, у модернистов. Менее часта эта фигура в послепушкинской школе.

Наконец, форма малого угла (3, 2, 3) есть форма весьма употребительная; ее схема:



Примеры:

*«Приятно думать у лежанки...
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?» (Зимнее утро». Пушкин).*

Или:

*«И звучный колокола глас
Дрожит, обитель пробуждая
В торжественный и мирный час,
Когда грузинка молодая...» (Лермонтов).*

Или:

*«Восток алел... Она склонилась,
Слегка откинув покрывало;
Дышала на устах молитва,
Пред взором море трепетало» (Тютчев).*

Или:

*«Ликует день, щебечут птицы.
Красою блещут небеса,
Доходят до дверей темницы
Любви и воли голоса...»* (Некрасов).

Или:

*«Как речка блещут небеса.
Умолк на перекрестке гулком
Далекий грохот колеса»* (Фет).

Или:

*«Владыко сумрачного мира:
Над огненной его порфирой
Горят два огненных крыла...»* (Майков).

Или:

*«Наивно верю временам,
Покорно предаюсь пространствам, —
Земным изменчивым убранствам...»* (Ф. Сологуб).

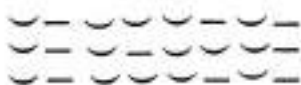
Вдумываясь в ритмический смысл приведенной фигуры, мы видим, что вся суть тут в перебое ускорений; ускорение на второй стопе оттеняет ускорения на первой или третьей; ускорения первой или третьей стопы придают стиху больше легкости; ускорения второй стопы, разбивая строку, придают ритму оттенок прерывистости, а иногда и замедленности; *малый угол* обыкновенно бывает так составлен, что из трех строк средняя читается быстрее и легче или, наоборот, замедленнее. В середине (в вершине угла) — перебой темпа. Обыкновенно малый угол встречается там, где описывается переход от одной части содержания к другой (от предмета к предмету, от чувства к внешнему предмету или обратно). Действительно, всюду в приведенных примерах с малым углом связан контраст: *«Наивно верю временам — покорно предаюсь пространствам»* (от времен к пространству). *«Как речка блещут небеса. Умолк на перекрестке гулком...»* (точка — переход мысли от безмолвных небес к городскому грохоту). *«Приятно думать у лежанки... Но знаешь: не велеть ли в санки»* (от домашнего отдыха к езде на санях). *«Красою блещут небеса — доходят до дверей темницы»* (от свободы небес — к неволе темницы).

Чаше всего *малый угол* нам приходилось встречать у поэтов до Батюшкова, у которого падает сумма малых углов от 52, 29, 37, 33, 33 — к 12. Пушкин, Тютчев, Жуковский употребляют малый угол умеренно (в среднем 15 раз на 596 строках); Лермонтов несколько более. Баратынский и Языков доводят эту сумму до минимума (2). Модернисты отчасти следуют

этим поэтам (Городецкий, Мережковский, Гиппиус, Брюсов), другие же приближаются к норме Пушкина (Блок, Сологуб, Бальмонт); у меня замечается обилие малых углов всех четырех форм. Максимум углов у Ломоносова (52).

Малый угол основан на противополoжении двух темпов; усиливая это противополoжение ускорением более быстро звучащей строки (◡ — ◡ — ◡ — ◡ —) до пэанической формы (◡ — ◡ — ◡ — ◡ —), мы получаем крайне редкую фигуру ромба или креста.

Схема ромба:



Примеры:

*«Привычка усладила горе
Неотразимое ничем;
Открытие большое вскоре
Ее утешило совсем» («Евгений Онегин»).*

Или:

*«И Тане уж не так ужасно,
И любопытная теперь
Немного растворила дверь...» («Евгений Онегин»).*

Или:

*«Сквозь пену их он видит дочь
С простертыми к нему руками.
О возвратися, возвратися!
Но грозно раздалась Уллина...» (Жуковский).*

Или:

*«Иль солнце не одно для них
И неподвижную средюю,
Дея, не съединяет их...» (Тютчев).*

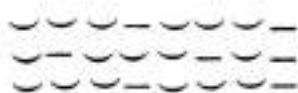
Или:

*«Слепительно в мои глаза
Кидается сухое лето.
И надвигается гроза,
Сердито громыхая где-то» (А. Белый).*

И здесь, как в предыдущей фигуре, противоположению темпов следует противоположение содержания (в первом примере — переход от чувства к событию, во втором примере — от чувства к действию, в третьем примере — от описания образа к восклицанию действующего лица).

У Пушкина эта фигура в «Евгении Онегине» проходит всего раз пять, в «Руслане и Людмиле» три раза, в «Кавказском пленнике», «Братьях-разбойниках», «Полтаве» и «Медном всаднике» не встречается вовсе, в «Цыганах» встречается раз, в «Бахчисарайском фонтане» два раза. Итого во всех поэмах и в «Евгении Онегине» фигура ромба проходит у Пушкина всего 11 раз. Между тем только в 596 строках Жуковского ромб проходит уже 3 раза. Можно думать, что это — фигура Жуковского. В соответствующей порции строк эта фигура встречается всего лишь у следующих поэтов: у Державина (2), у Павловой (1), у Фета (1); у прочих поэтов мы не замечали ромба.

Крест; его схема:



Примеры:

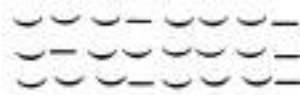
«Как бы пророчеству назло,
Все счастливо сначала шло.
За отдаленными горами
Нашли мы роковой подвал...» («Руслан и Людмила»).

Еще:

«Глухобезмолвная земля
Мне непокорная доньне:
Отныне принимаю я
Благовестительство пустыни» (А. Белый).

Все сказанное относительно *ромба* имеет место и для фигуры *креста*; у Пушкина фигура *креста* еще реже, нежели фигура *ромба*; часто встречается *крест* у Жуковского; раз я встретил *крест* у Державина, раз у Тютчева. У меня *крест* относительно част.

Наконец, тахітум противоположения темпов бывает тогда, когда строка с ускорением на второй стопе принимает и ускорение на третьей; тогда графически имеем фигуру двух *трапеций*, соединенных друг с другом либо основаниями, либо усеченными вершинами; схема:

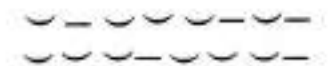


Например:

«Не убавляясь никогда,
Скитаются неисчислимы
Сереброрунные стада» (Жуковский).

Эта фигура — одна из редчайших ритмических модуляций четырехстопного ямба.

Половина *ромба* или *креста* образуют характерную фигуру прямоугольника с равными катетами; эта фигура в начертании дает как бы фигуру то прямой *крыши* (2, 1, 3), либо фигуру *опрокинутой крыши* (1, 3, 2), занимающая две строки. Схема



Пример:

«Дни делит меж трудов и лени,
Воспоминаний и надежд» (Пушкин).

Еще:

«Не ангел ли с забытым другом
Вновь повидаться захотел?» (Лермонтов).

Еще:

«Их жизнь, как океан безбрежный
Вся в настоящем разлита» (Тютчев).

Чаще всего эта фигура бывает в соединении с фигурой малого угла, т. е. продолжается на три строки, как в вышеприведенном примере у Пушкина:

«И полюбили все его,
И жил он на берегах Дуная,
Не обижая никого» (Пушкин).

Пример *опрокинутой крыши*:

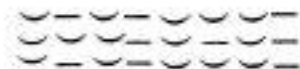
«И над могилою раскрытой
В возглавиш, где гроб стоит» (Тютчев).

Крыша — один из наиболее типичных ритмических ходов. Пушкин в лицейских стихотворениях пользуется им реже, нежели впоследствии; так на 596 строках стихотворений 1814 и 1815 годов приходится всего две фигуры *крыши*, на соответствующем количестве строк стихотворений 1828—1829 годов уже 8 раз встречается упоминаемый ход. Может быть, это случайно? Беру еще новых 596 строк ямбического диметра из стихотворений 1824—27 годов и встречаю соответственный ход 6 раз; заключаю отсюда, что более частое употребление Пушкиным этой фигуры соответствует возмужанию его ритма; вообще мне приходилось наблюдать отсутствие или весьма редкое пользование *крышей* юными поэтами, у которых впоследствии этот ход встречался гораздо чаще. В 596 строках «Евгения Онегина» уже 11 раз проходит *фигура крыши*. В другой порции «Евгения Онегина» этот ход попадает 8 раз.

В «*Руслане и Людмиле*» встречается до 35 *крыш* (во всей поэме), т. е. на взятую нами порцию строк приходится приблизительно до 7 *крыш*. Поэтов можно разделить на три группы по количеству употребляемых *крыш*. К первой группе относятся Державин (14), Жуковский (19), Тютчев (13), Лермонтов (12), Каролина Павлова (13) и отчасти Блок (11). Ко второй группе Пушкин (7), Фет (8), Сологуб (8). К третьей группе — все поэты до Жуковского (кроме Державина), Языков (3), Майков (3), Мей (4), Полонский (4), Некрасов (5), Случевский (4), Мережковский (5), Брюсов (5), Городецкий (2). Особенно бедны *крышами* Баратынский (1) и Бенедиктов (1). У Алексея Толстого *крыш* нет. У Некрасова есть только опрокинутые *крыши*. Конечно, приходится ручаться лишь за проанализированную порцию строк; все же эта порция в значительной мере характеризует поэта.

До сих пор мы характеризовали фигуры с точки зрения перемещения ускорений в двух и более строках; характерно, что ускорения первой стопы и третьей (или той и другой одновременно) в общем ускоряют и округляют всю строку, между тем как ускорения второй стопы или разрывают строку как бы на две половины, или же производят такое впечатление, что строка кажется более тяжеловесной. Теперь рассмотрим тип фигур, ускоряющих ритм. Первой такой фигурой будет так называемый большой острый угол; эта фигура — прототип целой серии фигур. *Большой острый угол* бывает двух родов; схема первого рода — 3, 1, 3; схема второго рода — 1, 3, 1.

Первый род:



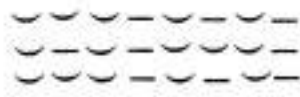
Примеры:

«*Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле
И быстрый холод вдохновенья
Власы подьметлет на челе...*» (Пушкин).

Еще:

«*Как часто ласковая Муза
Мне услаждала путь немой
Волшебством тайного рассказа*» (Пушкин).
И так далее.

Второй род острых углов встречается несравненно реже. Вот его схема:



Например:

*«Он утонул — мы в воду вновь.
За нами гнаться не посмели,
Мы берегов достичь успели...»* (Пушкин).

Еще:

*«Я услаждала б жребий твой
Заботой нежной и покорной,
Я б стерегла минуты сна...»* (Пушкин).

Иногда обе формы острых углов соединяются в сложное целое; характерно сложное целое, состоящее из трех сложенных углов и графически дающее фигуру, начертанием напоминающую фигуру «М».

Так:

*«Я услаждала б жребий твой
Заботой нежной и покорной
Я стерегла б минуты сна,
Покой тоскующего друга;
Ты не хотел... Но кто ж она?...»* (Пушкин).

Большой острый угол встречается сравнительно редко у поэтов до Жуковского и очень часто у поэтов после Жуковского. Ритмический смысл описываемой фигуры заключается в контрасте ускорений, т. е. когда между двумя строками, оканчивающимися ускорением, лежит строка, начинающаяся ускорением (или наоборот), причем все три строки звучат для уха несколько ускореннее нормальной (метрической); отличие малого угла от большого в том, что там перенос ускорения совершается не от начала строки к концу (или наоборот), а к середине, от чего ломается самый темп строки; ускорение первой стопы несколько увеличивает легкость строки сравнительно с ускорением третьей стопы; здесь — игра ускорений строки; между тем *в малом угле* — игра ускорений с замедлением (или наоборот); в последнем случае ритмический контраст глубже; и оттого-то последняя фигура удобна для выражения контраста между переживаниями и образами. *Большие острые углы* чаще сопровождают описание последовательности чувств или образов («*Я услаждала б жребий твой / Я стерегла б минуты сна*»). Большой угол — в некотором смысле фигура противоположная *малому углу*. Характерно, что отношение между суммами *малых углов* и *больших* у поэтов до Жуковского есть отношение противоположности; суммы *малых углов* у этих поэтов (на 596 строках) — 52, 29, 37, 33, 33, 12; суммы *больших углов* у этих же поэтов — 1, 4, 1, 0, 6, 3, 0; начиная с Жуковского, сумма *малых углов* в общем понижается; сумма *больших углов* сразу значительно вырастает; поэты, у которых возрастание *больших углов* сопровождается минимумом употребления *малых*, суть следующие: Языков, Баратынский, Мей;

суммы *больших углов* у них — 28, 47, 40; суммы *малых* — 2, 2, 7; наиболее богаты обеими формами Пушкин, Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет; суммы *больших углов* у них — 21, 34, 28, 48, 35; суммы *малых* — 12, 17, 21, 17, 15. Наиболее богат общей суммой углов Тютчев; эта сумма равна — 65; это показывает ритмическое многообразие его стиха; наиболее беден — Бенедиктов (12); вообще бедны фигурами углов: Батюшков, Майков, гр. А. Толстой, Брюсов и Городецкий; начиная с Случевского и далее у модернистов (за исключением Сологуба и Блока) замечается в общем понижение суммы *малых углов* без возрастания суммы *больших*.

Увеличивая количество ускорений второй строки на трех строках фигуры и перенося в третьей строке ускорение с начала к концу (или обратно), переходим к фигуре *параллелограмма*; *параллелограмм* — это видоизмененный *острый угол*; как и большой острый угол, *параллелограмм* бывает двух типов; вот схема первого типа:



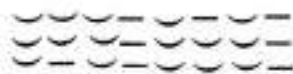
Например:

«Ты пал, и хладною косою
 Едва скошенный не увял!..
 Иль вдохновенный Ювеналом
 Вооружись сатиры жалом» (Пушкин).

Или:

«Племен бродящих посещала,
 И между нами одичала
 И позабыла речь богов...» (Пушкин).

Второго рода *параллелограмм* имеет следующую схему:

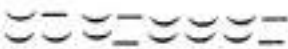


Например:

«Передо мной явилась ты
 Как мимолетное виденье,
 Как гений чистой красоты...» (Пушкин).

Пушкин особенно любит фигуру *параллелограмма* этого рода. Особенно часто мы наблюдали фигуру *параллелограмма* у Языкова и у Мея; *параллелограмм* употребляет Жуковский, Тютчев, а из современников Сологуб. *Параллелограмм* является формой переходной к употребительнейшей из форм; именно: разрезая оба типа *параллелограммов* пополам, мы получаем четыре формы *прямоугольников*: (3, 1, 3), (1, 1, 3), (1, 3, 1), (1, 3, 3).

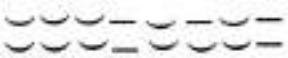
Первая форма *прямоугольника* такова:



Например:

«В восточной башне угловой
Гость водворился дорогой» (Брюсов).

Другая форма *прямоугольника* такова:



Например:

«Где половицы чуть скрипят,
Где отсырелые покои...» (Сологуб).

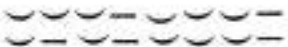
Третья форма такова:



Например:

«Час исполнения настал
И отточил я мой лукавый,
Мой беспощадно злой кинжал» (Сологуб).

Четвертая форма:



Например:

«Ротационные машины
Ковали острые клинки» (Брюсов).

Первая и четвертая форма гораздо обычнее.

Прямоугольники встречаются у поэтов до Жуковского значительно реже, нежели после Жуковского; вот суммы *прямоугольников* до Жуковского (на 596 строк): 4, 18, 11, 14, 1, 3; а вот эти суммы у группы поэтов, начиная с Жуковского и до Тютчева: 57, 80, 54, 93, 76, 76; после Тютчева эти суммы опять несколько падают: 28, 38, 45, 73, 48, 77, 41, 41, 41 и т. д., т. е. опускаются ниже пятидесяти. Фигура *прямоугольника* — излюбленнейшая фигура Пушкина, Языкова, Баратынского, Тютчева и Фета; из современников она всего чаще у Сологуба и всего реже у Городецкого.

Ускоряя одну из строк фигуры, получаем фигуру наиболее быстрого темпа — *квадрат*; схема *квадрата*:

Пример:

«В хронологической пыли
Бытописания земли» (Пушкин).

Или:

«Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы...» (Пушкин).

Иногда соединяются несколько строк такого же ритма, образуя сложную *фигуру квадратов* — *лестницу*.

Например:

«Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы...» (Некрасов).

Квадрат очень характерная и наиболее изящная для уха ритмическая фигура; здесь правильный четырехстопный ямб переходит в правильный двухстопный пэан. Из поэтов до Жуковского единственный раз мы встретили *квадрат* у Державина. У Пушкина в лицейских стихотворениях на 596 строк встречается всего раз фигура *квадрата*; в лирике же 22—36 годов эта фигура на том же протяжении встречается 9 раз. В следующей порции лирики (596 строк) фигура *квадрата* встречается 10 раз; заключаем отсюда, что *фигура квадрата* есть ритмический ход зрелого и развитого поэта; в «*Руслане и Людмиле*» — этой наиболее ранней поэме — фигура квадрата встречается не более 8 раз (во всей поэме), т. е. на 596 строк приходится лишь 2 квадрата.

Наиболее часто мы встречаем фигуру *квадрата* у Пушкина, Лермонтова, Языкова, Баратынского, Тютчева, Павловой, Фета, Мея, Некрасова, Сологуба, Блока, Мережковского и Городецкого.

На протяжении 596 строк вовсе не встречаем *квадрата* у Валерия Брюсова (хотя во «*Всех напевах*» эта фигура попадает); максимум *квадратов* у Сологуба в его «*Пламенном круге*».

Мы разобрали лишь некоторые из основных фигур ритмических отклонений от метра; из них мы наблюдали два типа фигур — фигуры, основанные на сходстве темпов, и фигуры, основанные на противоположности. Существует еще много фигур; вот, например, *трапеция*:

«И в семярусной короне
Явился Небукаднецар» (Вл. Соловьев).

Или фигура «Z»; ее схема:



И так далее.

На моем статистическом листе значится 43 фигуры, на которые разбиваются элементарные ритмические модуляции; из них лишь 14 фигур основных; прочие же фигуры суть фигуры производные; я вел им статистику оттого, что известное соединение фигур встречается чаще; квадрат, крыша, прямоугольник, острые углы — суть основные фигуры; ромб, фигура «М» — суть производная (первая представляет собою сложение двух прямоугольников, вторая — сложение трех острых углов).

Каждой из фигур особенно часто пользуется кто-либо из поэтов. Так: *крышей* пользуется чаще других Жуковский, *квадратом* — Сологуб, *прямоугольником* — Языков, *большой корзиной* — Баратынский, *острым углом* — Тютчев, *малым углом* — Ломоносов и т. д. Можно было бы дать индивидуальную характеристику поэта, отправляясь от фигур, которые он любит употреблять, и переходя к фигурам, которых поэт избегает. Но такая работа до бесконечности удлинит бы предлагаемую статью¹.

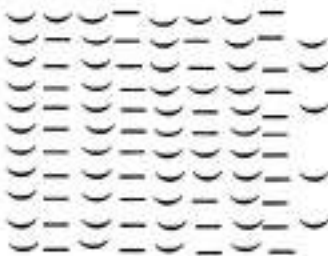
III

Отдельные ритмические фигуры в общем встречаются почти у всех поэтов; не в употреблении фигур — индивидуальность поэта, а в количестве их и способе соединения друг с другом. Мы уже видели, что количество употребляемых фигур характерно для поэта; характерно и соединение фигур, образующее ритмическую мелодию стиха; каждая из фигур, произнесенных в отдельности, не слишком много говорит уху; сумма же фигур, соединенных в одно сложное целое, оригинальна.

Возьму два отрывка из «*Руслана и Людмилы*». Первый отрывок:

*«Я ужаснулся и молчал,
Глазами страшный призрак мерил,
В сомненье все еще не верил,
И вдруг заплакал, закричал:
Возможно ль! ах, Наина, ты ли?
Наина, где твоя краса?
Скажи, уже ли небеса
Тебя так страшно изменили?
Скажи, давно ль оставя свет
Расстался я душою с милой?
Давно ли?.. Ровно сорок лет...»*

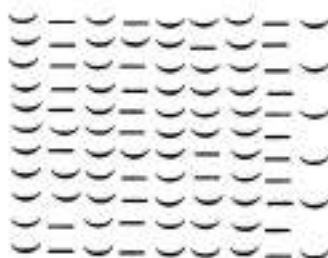
Его схема:



Второй отрывок:

*«Огни погасли, и ночную
Лампаду зажигает Лель.
Свершились милые надежды!
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры...
Вы слышите ль влюбленный шепот
И поцелуев сладкий звук,
И прерывающийся ропот
Последней робости?.. Супруг
Восторги чувствует заране...»*

Его схема:



Конечно, второй отрывок интереснее; в нем большее разнообразие ритмических акцентуаций; сравнивая ритмические схемы обоих отрывков, мы видим бедность ускорений первого отрывка; наоборот, ускорения второго отрывка дают сложное целое непрерывно сменяющихся ускорений, состоящее из разнообразно сложенных фигур; это сложное целое как бы образует мелодию, по отношению к которой отдельные фигуры являются лишь элементами; среди этих элементов мы наблюдаем и две формы *малых углов*, и *опрокинутую крышу*, и две формы *прямоугольников*; здесь ни одной строчки метрически выдержанной. Возможно поэтому сравнивать ритмические мелодии поэтов с точки зрения, во-первых, многообразия *фигур*, образующих *мелодию*; во-вторых, с точки зрения длинноты ритмических строк, то

есть количества непрерывно следующих друг за другом строк, объединенных отступлениями от метра.

С точки зрения *количества фигур* поэты распадаются на следующие группы.

Наиболее богатым фигурами поэтом является Тютчев; у него мы встречаем (на 596 строках) 315 фигур; наиболее бедным является Батюшков, у него — менее пятидесяти фигур. Прочие поэты распадаются на следующие группы: *сумма фигур* близка к 250 (немного менее, немного более): Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Языков, Баратынский, Фет, Мей, Сологуб и отчасти Блок; сумма фигур близка к 200: Павлова; сумма фигур близка к 150: Ломоносов, Державин, Богданович, Дмитриев, Полонский, Майков, Некрасов, Мережковский; сумма фигур близка к 100: Капнист, Бенедиктов, Ал. Толстой, Случевский, Брюсов, Городецкий.

На протяжении 596 строк мы встречали у поэтов суммы групп строчек, объединенных, как *мелодия*, непрерывным отступлением от метра.

Эти суммы располагаются следующим образом: ритмическая мелодия на протяжении от шести до двадцати и более строк встречалась более всего у следующей группы поэтов: у Державина (23), у Пушкина (23), у Языкова (29), у Баратынского (22), у Тютчева (31), у Павловой (21), у Фета (22), у Мея (27), у Некрасова (22).

Следующую группу образуют Мережковский (20), Ломоносов (18), Жуковский (15), Бенедиктов (17), Полонский (16), А. Толстой (15), Блок (17), Городецкий (17), Брюсов (14).

Следующая группа такова: Дмитриев (12), Капнист (12), Батюшков (11), Майков (13), Случевский (11).

Характерно, что в разном отношении мы получаем разные результаты; обилие длинных мелодий как будто один из многих показателей ритмичности; большая сумма фигур — тоже; между тем у одного и того же поэта мы встречаем разное отношение между суммой фигур и суммой ритмических длин нот мелодии. У Тютчева сумма фигур (315) стоит в прямом отношении к сумме длин нот мелодий (31); у Жуковского же в обратном: сумма фигур равна 261 (очень много), сумма длин нот мелодий равна 15 (сравнительно немного).

Обратно, рассматривая суммы ритмических строк, отделенных друг от друга строками метрическими, мы получаем следующую статистику.

Сумма эта велика у следующей группы поэтов: у Дмитриева (65), Капниста (50), Батюшкова (60), Майкова (52).

У Бенедиктова таких строк 47, у Брюсова — 49.

Следующую группу образуют поэты: Жуковский (43), Пушкин (42), Полонский (44), Фет (41), Блок (45), Городецкий (35), Богданович (37), Лермонтов (33).

Далее группу образуют: Ломоносов (26), Державин (30), Языков (15), Баратынский (28), Тютчев (22), Мей (29), Сологуб (26), А. Толстой (29), Некрасов (32).

Сопоставляя суммы длин нот мелодий с суммами уединенных строчек с ускорениями, разбросанными среди метрических строк, мы почти у всех поэтов устанавливаем обратное отношение:

У Тютчева эти суммы	31 и 22
У Капниста	12 и 50
У Языкова	29 и 15
У Батюшкова	11 и 60
У Мея	27 и 29
У Майкова	13 и 52 и т. д.

Закключаем отсюда, что обилие уединенных ритмических строк, не соединенных в мелодию, — скорее, один из показателей ритмической бедности. Любопытно, что у Пушкина в «*Руслане и Людмиле*» графическая запись ритма дает наиболее богатые мелодии в местах, где описываются чувства действующих лиц или действия героев; так, в *прологе*, — там, где колдун несет богатыря, темп ускоряется и получается богатое соотношение фигур на шести строках; это — лучшее место пролога; фигура, рисующая нетерпение Руслана, дает ряд ускорений на третьей стопе (на протяжении семи строк), когда же начинается описание зависти соперников Руслана, мелодия, не обрываясь, дает ломаную линию, состоящую из пяти сложенных друг с другом *малых углов* (лейтмотив противоречивых, дисгармоничных чувств); ритм нетерпения Руслана и мечты его о любви дают богатейшую ритмическую фигуру; такую же фигуру дает изображение отъезда героев за Людмилой, раздевание Людмилы рабынями Черномора, появление Черномора и борьба с ним Людмилы, поражение головы, времяпрепровождение Людмилы в плену у Черномора, полет по воздуху Руслана с Черномором, любовные мечтания о Людмиле, пробуждение Руслана Финном и эпилог; здесь наиболее богатые по ритму места сопровождаются изображением или внешних действий, или действий внутренних. Наоборот, чисто описательные места или действия второстепенной важности бедны ритмом; таковы: описание свадебного пира, описание чудес (в прологе), рассказ Финна (особенно начало рассказа), описание поля, весь отрывок «*О поле, поле*», песня дев, весь эпизод с Ратмиром, описание мертвого Руслана и т. д. Вообще явно фантастические картины менее богаты ритмом, нежели картины событий чисто психологических. В «*Бахчисарайском фонтане*» лучшее ритмическое место падает на описание фонтана (основная тема); все прочие ритмически изысканные места аккомпанируют психологическим характеристикам героев: раздумью Гирея, характеристике невольниц гарема, характеристике отношения евнуха к женщинам, характеристике Заремы и т. д.

Я вовсе не претендую что-либо строить на этом соответствии между ритмом и содержанием текста; я указываю лишь на возможную связь; для установления такой связи нужно внимательное ритмическое описание четырехстопного ямба в связи с текстом; эта работа требует ряда описательных данных, ныне отсутствующих. Сопоставление этих данных несомненно установит индивидуальное проявление ритма как музыкального аккомпанемента к тексту различных поэтов.

Работа в этом направлении еще вся впереди.

IV

Нас останавливает невольный вопрос: можно ли сравнивать друг с другом две ритмические фигуры? Пять разобранных основных ритмических модуляций в строке русского четырехстопного ямба дают лишь указание относительно *темпа* строки. Нельзя назвать ускорение на третьей стопе более удачным, нежели ускорение на второй; здесь разница в темпе, и только в темпе.

Я предлагаю следующую градацию темпов в направлении к замедлению (впрочем, весьма вероятно, что предложенная градация субъективна):



Соединение строк, образующих фигуру, конечно, не зависит от характера темпа, а лишь от суммы ускорений на одинаковом количестве стоп; ввиду того, что большая сумма ускорений, по всей вероятности, в общем характеризует ритмичность стиха (его музыкальность), мы вправе заключать, что и относительно каждой данной фигуры имеет место подобное же заключение; во-вторых, сумма отношений ускоренной стопы к следующим за ней нормальным стопам в пределах фигуры играет еще большую роль.

Интересно здесь привести некоторые из этих сумм.

Возьмем фигуру *квадрата*; эта фигура образуется на протяжении двух строк, то есть восьми стоп; напишем схему квадрата так, чтобы все восемь стоп лежали на одной линии.

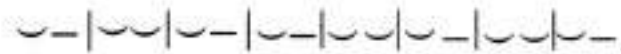
Имеем:



Отношение каждой ускоренной стопы к следующей за ней неускоренной равняется $\frac{1}{1}$; сложим все отношения стоп в пределах квадрата, имеем:

$$\frac{1}{1} + \frac{1}{1} + \frac{1}{1} + 1 = 4.$$

Возьмем теперь *крышу*:

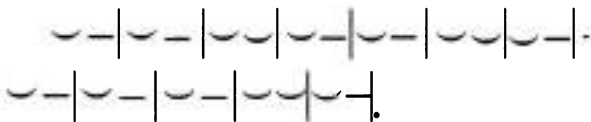


Складывая отношения и последнее ускорение, имеем:

$$\frac{1}{2} + \frac{1}{1} + 1 = \frac{1+2+2}{2} = \frac{5}{2} = 2,5.$$

Число, характеризующее фигуру крыши, менее числа, характеризующего фигуру квадрата. Имеем ли мы право заключать, что *фигура квадрата* вообще *совершеннее фигуры крыши*? Конечно, прав на такое заключение у нас еще нет, но есть психологические основания, заставляющие нас подозревать возможность такого заключения; в самом деле, на протяжении восьми стоп в *квадрате* четыре ускорения, а в *крыше* их только три; кроме того, в пределах фигуры квадрата отношения ускорений к норме проще ($1/1$); в *крыше* эти отношения менее просты ($1/1$ и $1/2$).

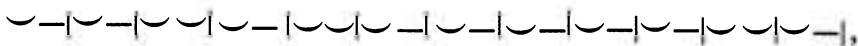
Возьмем для сравнения ритмически разнотактные фигуры одинаковых форм: малый угол и большой угол. Для *малого угла* имеем схему (на 12 стопах):



Складывая отношения с последним ускорением, имеем:

$$\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + 1 = \frac{2+1+4}{4} = \frac{7}{4} = 1,75.$$

На основании тех же суждений для *большого острого угла* имеем:



то есть:

$$\frac{1}{1} + \frac{1}{5} + 1 = \frac{5+1+5}{5} = \frac{11}{5} = 2,5.$$

Большой угол как будто ритмичнее, потому что сумма его отношений $[\frac{5}{5} + \frac{1}{5}]$ проще, чем сумма отношений малого угла $[\frac{1}{2} + \frac{1}{4}]$.

В последнем примере мы имеем интересный случай. Сумма отношений *острого угла* равна сумме отношений *прямой крыши*, хотя расстояние между ускоряемыми и неускоряемыми стопами изменилось значительно. *Соответствие сумм* отношений двух фигур, по-видимому, играет большую роль, нежели соответствие количества стоп между ускорениями.

Теперь возьмем две *фигуры* с одинаковым количеством ускорений на протяжении двух строк, отношение которых не соответствует друг другу; одна фигура — *большой квадрат*; сумма его отношений равна 4; другая фигура — *малый квадрат*; напомним его схему:



Сумма отношений плюс последнее ускорение равна:

$$\frac{2}{2} + 2 = \frac{2+4}{2} = 3.$$

При равном количестве ускорений, та фигура имеет большую сумму ритма, отношения которой проще; отношения в *квадрате большом* $\frac{1}{1}, \frac{1}{1}, \frac{1}{1}$; в *квадрате малом* $\frac{2}{2}, \frac{4}{2}$.

Кажутся ли для уха более гармоничными фигуры, сумма отношений которых больше?

Квадрат большой (4):
«Ни человеческого стога,
Ни человеческой слезы».

Квадрат малый (3):
«Открытою над облаками
Лазуревую глубиной»...

Большой угол (2,5):
«Как часто ласковая Муза
Мне услаждала путь немой
Волшебством тайного рассказа».

Малый угол (1,75):
«Красою блещут небеса,
Доходят до дверей темницы
Любви и воли голоса».

Пожалуй, придется сознаться, что *большой квадрат* (4) звучит для уха приятнее, нежели *малый квадрат* (3), *малый квадрат* (3) приятнее *большого угла* (2,5), а *большой угол* (2,5) — приятнее *малого угла* (1,75).

Впрочем, все это только субъективная догадка.

Приводим здесь таблицу некоторых фигур, располагая их по падению сумм отношений.

Для двух строк:

Большой квадрат — 4; *прямая трапеция* — 4; *опрокинутая трапеция* — 3,5; *малый квадрат* — 3; *прямоугольник* (типа 3-1-3) — 3; *прямоугольник* (1-3-1) — 3; *прямоугольник* (1-3-3) — 2,3(3); *прямоугольник* (1-1-3) — 2,3(3); *малые прямоугольники* — 2,5; *крыши* — 2,5.

Для трех строк:

Лестница — 6; *соединение трапеции с квадратом* — 6; *соединение квадрата с опрокинутой трапецией* — 5,5; *опрокинутая трапеция + мал. квадрат* — 5,5; *мал. кв. + прямая трапеция* — 5; *прям. + бол. квадр.* — 5; *крыша + квадр. больш.* — 4,5; *малая лестница* — 4; *крест* — 4; *ромб* первого типа — 4; *ромб* второго типа — 3; *бол. острый угол* обоих типов — 2,5; *четыре типа мал. остр. углов* — 1,75 и т. д.

Настоятельная задача установить статистику восприятия данных ритмических фигур для установления их относительной значимости, настоятельно подвести статистику фигур у поэтов, принимая во внимание сумму отношений.

Исходя из возможности складывать суммы отношений отдельной фигуры, мы устанавливаем возможность исчислять и ритм целого стихотворения.

Возьмем приводимые выше отрывки из «*Руслана и Людмилы*» и сложим сначала отдельно метрические стопы и суммы отношений, в пределах ритмических мелодий, или если таковых нет, то суммы ускорений.

Для первого отрывка имеем: 1) ритмическую строку, сумма отношений плюс ускорение которой равно 2; 2) имеем 11 метрических стоп; 3) одно

ускорение; 4) 11 метрических стоп; 5) две строки с ускорениями и с суммой отношений $\frac{1}{3} + 1 = \frac{4}{3}$; 6) 13 метрических стоп.

Для второго отрывка имеем: 1) две метрические стопы; 2) сложную мелодию, захватывающую 11 строк; складывая суммы отношений этой мелодии, имеем следующее сложное равенство:

$$\begin{aligned} & \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{1} + \frac{1}{1} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{1} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + 1 = \\ & = \frac{6 + 3 + 4 + 4 + 12 + 12 + 6 + 6 + 4 + 12 + 4 + 4 + 12}{12} = \frac{89}{12}; \end{aligned}$$

3) наконец, имеем 1 метрическую стопу.

Складывая отдельно метрические части и суммы ритмических отношений порознь в обоих отрывках, имеем — для первого отрывка:

Сумма ритмических частей:

$$2 + 1 + \frac{4}{3} = \frac{11}{3}.$$

Сумма метрических частей:

$$11 + 11 + 13 = 35.$$

Для второго отрывка имеем:

Сумма ритмических частей:

$$\frac{89}{12}.$$

Сумма метрических частей:

$$2 + 1 = 3.$$

Разделим обе суммы в обоих отрывках друг на друга:

$$1) \frac{11}{3} : 35 = \frac{11}{3 \cdot 35}$$

$$2) \frac{89}{12} : 3 = \frac{89}{12 \cdot 3}$$

Мы получим относительное выражение ритма; чтобы привести эти отношения к некоторой постоянной величине, мы должны оба отношения разделить на сумму стоп, равных сумме стоп приведенных отрывков, в которых отсутствовали бы все ускорения (т. е. привести к идеальному метру).

Сумма стоп в обоих отрывках равна 44.

Итак, делим:

$$1) \frac{11}{3 \cdot 35} : 44 = \frac{11}{3 \cdot 35 \cdot 44} = \frac{11}{4620}$$

$$2) \frac{89}{12 \cdot 3} : 44 = \frac{89}{12 \cdot 3 \cdot 44} = \frac{89}{1584}$$

Переводя в десятичные знаки, имеем:

Ритмическое выражение первого отрывка = 0,0025.

Ритмическое выражение второго отрывка = 0,05.

Эти дроби весьма красноречивы: мы имеем возможность не только сравнивать ритмические многообразия, но и исчислять их в десятых, сотых и тысячных долях; ритм первого отрывка как будто равен 0,002; ритм второго — 0,05; разделив второе отношение на первое, получаем:

$$\frac{5}{100} : \frac{2}{1000} = \frac{5000}{200} = 25.$$

Ритм второго отрывка *богаче* ритма первого отрывка в 25 раз. Сравнивая при чтении оба отрывка, мы видим, что второй несравненно музыкальнее первого. Незъяснимая музыкальность второго отрывка выражается: 1) в количестве ускорений, 2) в прихотливости расположения ускорений и 3) в непрерывности мелодии.

В первом отрывке большая тяжеловесность сказывается: 1) в малом количестве ускорений; 2) в однообразии их расположения; 3) в разделенности их друг от друга; 4) в отсутствии фигур.

Не знаменательно ли, что отношение суммы их ритмических отношений, исчисленных в десятичных знаках, равно 25, т. е. одно отношение в 25 раз более другого?

Конечно, наш способ исчисления ритма еще условен; но во всяком случае при помощи его мы улавливаем разницу в бесконечно малых, для уха едва уловимых модуляциях ритма; и в этом — относительное удобство предлагаемого способа. Всякое усложнение ритма весьма чувствительно отзывается на десятичном знаке; от тысячных долей ритмическая характеристика переходит и к сотым, и десятым долям — прямо пропорционально ритму.

В своем сборнике *«Урна»* я выбрал два стихотворения; одно из них крайне бедно в ритмических модуляциях (*«Я»*); в другом (*«Ночь-отчизна»*) максимум модуляций, фигур и количества ускорений; ритмическая характеристика первого оказалась крайне бедной; а именно: она оказалась равной 0,002; ритмическая характеристика второго, наоборот, выразилась в десятых долях 0,2, т. е. переместилась на целых два десятичных знака; деля первую характеристику на вторую, т. е. 0,002 на 0,2, я получил отношение ритма стихотворений друг к другу, равное $\frac{1}{100}$, т. е. первое стихотворение (*«Я»*) оказалось ритмически беднее второго в сто раз.

Конечно, не следует забывать, что, исчисляя ритм в десятичных знаках, мы оперируем с отвлеченным ритмом, отвлекаясь от инструментовки, паузных форм, отчасти логических ударений и знаков препинания. Но разве не радостна самая возможность в принципе несравненно более точно анализировать ритмические фигуры поэтов и приводить их к числу и мере?

На этом заканчиваю я характеристику русского четырехстопного ямба. Результаты, добытые мной путем анализа малой части стихотворений, написанных этим размером, я считаю немаловажными.

Дальнейшая работа в этом направлении зависит не столько от обобщений, сколько от кропотливо собранного и систематизированного материала.

1909

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МОРФОЛОГИЯ РИТМА РУССКИХ ЛИРИКОВ В ЯМБИЧЕСКОМ ДИМЕТРЕ

I

Имея под руками графические и статистические таблицы ритмических особенностей поэта, можно установить морфологию по родственности или различию поэтического ритма данного поэта или с поэтами, предшествовавшими ему, или с современниками; для этого нужно взять характеризующее число поэта той или другой статистической рубрики и подыскать соответствующие числа, ближайšie к данному числу разбираемого поэта. Возьмем для примера ритм ямба у Городецкого («Ярь» и «Дикая воля») и сравним статистические рубрики этого поэта с рубриками остальных.

Возьмем рубрику общей суммы полуударений у С. Городецкого (362 строки) и сравним с соответствующими суммами других поэтов; тогда окажется, что по количеству полуударений Сергей Городецкий ближе всего к Брюсову. Сравнив все числовые характеристики Сергея Городецкого с соответствующими характеристиками прочих поэтов, мы получим следующую таблицу:

Полуударения на третьей стопе (Брюсов, Блок).

« на второй » (Алексей Толстой-старший,
Языков, Садовский).

« на первой » (Брюсов, Некрасов, Белый).

Количество точек (Лермонтов, Фет, Жуковский).

Острые углы (большие): их сумма у Городецкого равна 14 (у Ал. Толстого — 14, у Некрасова — 18).

Малые острые углы:

Городецкий — 3 (Некрасов — 3, Баратынский — 2).

Опрокинутые крыши:

Городецкий — 0 (Ал. Толстой — 0).

Прямые крыши:

Городецкий — 2 (Баратынский, Брюсов, Случевский, Мей, Майков, Языков, Нелединский — 2).

Косой угол:

Городецкий — 2 (Ал. Толстой — 2).

Квадраты:

Городецкий — 7 (Ал. Толстой — 5, Некрасов — 6, Тютчев — 7, Пушкин в среднем 7—8).

Прямоугольники:

Городецкий — 26 (Белый — 25).

Лестницы:

Городецкий — 2 (Ал. Толстой — 2).

Кресты, ромбы:

Городецкий — 0 (у Ломоносова, Богдановича, Озерова, Дмитриева, Не-
лединского, Капниста, Батюшкова, Языкова, Баратынского и у очень мно-
гих, между прочим, у Ал. Толстого и Некрасова, — тоже нет этих фигур).

Параллелограмм:

Городецкий — 2 (Ал. Толстой, Сологуб, Брюсов, Белый — 2).

Два прямоугольника, сложенных основаниями:

Городецкий — 4 (Белый — 4).

Прямоугольники, сложенные вершинами:

Городецкий — 0 (Некрасов — 0).

Квадрат и прямоугольник:

Городецкий — 6 (Некрасов — 6).

Большая корзина:

Городецкий — 9 (Некрасов — 9).

Малая корзина:

Городецкий — 0 (Ал. Толстой — 0, Баратынский — 0).

Большое «М»:

Городецкий — 3 (Некрасов — 3).

Фигура «Z»:

Городецкий — 0 (Некрасов, Ал. Толстой — 0).

Сумма симметрических фигур (вертикальных):

Городецкий — 10 (Некрасов — 11).

Горизонтальных:

Городецкий — 24 (Ал. Толстой — 21).

Сложная симметрия:

Городецкий — 23 (Жуковский — 21, Брюсов — 25, Ал. Толстой — 19).

Длинные ритмических мелодий — от 6 до 10 строк:

Городецкий — 9 (Ал. Толстой — 11, Лермонтов — 10, Пушкин в лицей-
ских — 10).

Длинные — от 10 и более строк:

Городецкий — 3 (Ал. Толстой — 2, Тютчев и Жуковский — 4).

Сумма мелодий (от 6 и более строк):

Городецкий — 12 (Брюсов — 13, Ал. Толстой — 14).

Эти рубрики показывают, с кем в каждом отдельном случае совпадает Городецкий или к кому приближается; я выписывал лишь поэтов, более все-
го приближающихся к Городецкому в каждой рубрике; производ с моей сто-
роны упразднен; в данном случае я поступал механически.

Сложим теперь суммы рубрик, с которыми Городецкий совпадает по поэтам.

С Алексеем Толстым Городецкий совпадает:

	Городецкий:	Ал. Толстой:
<i>Ускорения на 2-й стопе</i>	11	13
<i>Большой острый угол</i>	14	14
<i>Опрокинутая крыша</i>	0	0
<i>Косой угол</i>	2	2
<i>Квадрат</i>	7	5
<i>Лестница</i>	2	2
<i>Кресты и обрат. фигуры</i>	0	0
<i>Параллелограмм</i>	2	2
<i>Малая корзина</i>	0	0
<i>Фигура «Z»</i>	0	0
<i>Горизонт. симметрия</i>	10	11
<i>Сложная симметрия</i>	23	19
<i>Длинные ритм. мелодии (от 6 до 10)</i>	9	11
<i>Длинные ритм. мелодии (от 10 и более)</i>	3	3
<i>Сумма мелодий</i>	12	14

Итого совпадение в пятнадцати рубриках.

С Некрасовым:

	Городецкий:	Некрасов:
<i>Полударения на первой стопе</i>	77	81
<i>Острые углы (большие)</i>	14	18
<i>Малые острые углы</i>	3	3
<i>Квадраты</i>	7	6
<i>Кресты и ромбы</i>	0	0
<i>Прямоугольники, сложенные вершинами</i>	0	0
<i>Квадрат + прямоугольник</i>	6	6
<i>Большая корзина</i>	9	9
<i>Большое «M»</i>	3	3
<i>Фигура «Z»</i>	0	0

Итого совпадение в десяти рубриках.

С Брюсовым:

	Городецкий:	Брюсов:
<i>Полударения на 3-й стопе</i>	274	286
<i>На первой</i>	77	73
<i>Кресты и ромбы</i>	0	0
<i>Параллелограмм</i>	2	2
<i>Сложная симметрия</i>	23	25
<i>Сумма мелодий</i>	12	13

Итого совпадение в шести рубриках.

С прочими поэтами Городецкий совпадает в малом количестве рубрик. Первое, что должно определить, — это степень важности рубрик.

Важные рубрики суть:

	Городецкий:	Ал. Толстой:	Некрасов:	Брюсов:
<i>Полуударения на второй стопе</i>	11	13	—	—
<i>Полуударения на первой стопе</i>	77	—	81	13
<i>Большой острый угол</i>	14	14	18	—
<i>Малый острый угол</i>	3	—	3	—
<i>Крыша простая</i>	2	—	—	2
<i>Крыша опрокинута</i>	0	0	—	—
<i>Квадрат</i>	7	5	6	—
<i>Прямоугольник</i>	26	—	—	—
<i>Большая корзина</i>	9	9	—	—
<i>Сложная сим.</i>	23	19	—	25
<i>Длинина мелод. (от 6 до 10)</i>	9	11	—	—
<i>Сумма мелодий</i>	12	14	—	13
<i>Точки</i>	35	29	32	—

Итого по весьма важным рубрикам, в сумме своей определяющим структуру ритма, Городецкий совпадает:

С Алексеем Толстым из 13 рубрик в 9-ти.

С Некрасовым « 13 « в 5-ти.

С Брюсовым « 13 « в 4-х.

Вовсе не совпадает он в одной из важных рубрик с вышеупомянутыми поэтами — в количестве треугольников, совпадая со мной (26, 25).

Из этого явствует, что у Сергея Городецкого есть совпадение ритма с Алексеем Толстым. Не кажется ли, что такое совпадение знаменательно: ведь и Ал. Толстой, и Сергей Городецкий оба увлекаются русской стариной: родство направления, независимо от эпохи и литературной школы, сказывается в родстве ритма.

Далее: если принять во внимание, что совпадение с Брюсовым в употреблении *прямой крыши* не так-то уж характерно, а совпадение с Некрасовым в количестве *квадратов* несравненно характернее, мы увидим, что Некрасов является поэтом, который как-то перекликается в ритме с Городецким (стоит вспомнить некоторую близость к гражданским темам Городецкого).

Таким образом, чисто механически определили мы генетическую связь и морфологическое сходство Городецкого главным образом с Ал. Толстым, а потом и с Некрасовым; и тем более приходится верить моему методу, если определение ритма Городецкого несколько не идет вопреки непосредственному впечатлению и здравому смыслу; наоборот: оно лишь приведет к отчетливости наше непосредственное чувство: «*кажется*» превращается здесь в «*да это так — и вот почему*».

На основании тех же суждений попытаемся определить морфологию ритма ямба Федора Сологуба в его книге «*Пламенный круг*».

Приводим сравнительно-статистическую таблицу Сологуба:

Сумма полударений:

Сологуб 489 (Мей 492, Баратынский 493).

На третьей стоне:

Сологуб 313 (Баратынский 325, Лермонтов 321, Батюшков 313).

На второй:

Сологуб 27 (Майков 24, Случевский 32, Фет 34, Бенедиктов 24, Пушкин 33, Батюшков 33).

На первой:

Сологуб 146 (Фет 139, Баратынский 164).

Точки:

Сологуб 26 (Ал. Толстой 29, Мей 29, Тютчев 29, Баратынский 28, Ломоносов 26).

Большой острый угол:

Сологуб 30 (Фет 35, Лермонтов 28, Пушкин 35, Жуковский 39).

Малый острый угол:

Сологуб 10 (Фет 15, Мей 7, Майков 10, Батюшков 12).

Прямая крыша:

Сологуб 5 (Пушкин 5, Державин 5).

Опрокинутая крыша:

Сологуб 3 (Мей 3, Дмитриев 3).

Всего крыш:

Сологуб 8 (Фет 8, Пушкин 7, Нелединский 7).

Косой угол:

Сологуб 8 (Майков 8, Языков 7, Богданович 8).

Квадрат:

Сологуб 13 (Лермонтов 10, Фет 9).

Прямоугольник:

Сологуб 67 (Мережковский 66, Мей 77, Фет 73, Тютчев 76, Баратынский 76, Жуковский 57).

Крест, ромб:

Сологуб 0 (большинство поэтов 0).

Домик:

Сологуб 1 (Баратынский 1, Некрасов 1, Лермонтов 1, Жуковский 1).

Параллелограмм:

Сологуб 6 (Тютчев, Языков, Пушкин — 5).

Треугольники, соединенные основанием:

Сологуб 9 (Ал. Толстой 9, Майков 9, Лермонтов 8, Жуковский 10).

Треугольники, соединенные вершиной:

Сологуб 3 (Ал. Толстой 3, Баратынский 4).

Прямоугольник + квадрат:

Сологуб 14 (Фет 10, Баратынский 9, Пушкин 10).

Большая корзина:

Сологуб 15 (Тютчев 13).

Малая корзина:

Сологуб 1 (Случевский 1, Некрасов 1, Полонский 1, Жуковский 1).

Вертикальная симметрия:

Сологуб 25 (Тютчев 22, Лермонтов 23, Жуковский 28).

Горизонтальная симметрия:

Сологуб 74 (Мей 84, Фет 86, Некрасов 61, Баратынский 96, Языков 81, Лермонтов 68).

Длина мелодий (от 6 до 10):

Сологуб 15 (Мережковский 16, Ал. Толстой 14, Некрасов 17, Мей 16, Фет 18, Баратынский 17, Лермонтов 12, Жуковский 13, Державин 13).

От 10 и более строк:

Сологуб 4 (Мережковский 4, Некрасов 5, Тютчев 3, Баратынский 5, Языков 5, Богданович 4).

Всего мелодий:

Сологуб 19 (Мережковский 20, Некрасов 22, Фет 22, Кар. Павлова 21, Бенедиктов 17, Баратынский 22, Лермонтов 18, Ломоносов 18).

Сумма фигур:

Сологуб 255 (Мей 247, Фет 233, Баратынский 242, Языков 247, Пушкин 234, Жуковский 261).

Отношение фигур к ускорениям:

Сологуб 2 (Мей, Фет, Баратынский, Пушкин — 2).

Итак, с Баратынским Сологуб совпадает в следующих рубриках (или приближается):

	Сологуб	Баратынский
<i>Сумма полударений</i>	489	493
<i>На третьей стопе</i>	313	325
<i>На первой</i>	146	164
<i>Точки</i>	26	28
<i>Прямоугольник</i>	67	76
<i>Домик</i>	1	1
<i>Треугольники, соединенные в вершине . . .</i>	3	4
<i>Прямоугольник + квадрат</i>	14	9
<i>Горизонтальная симметрия</i>	74	96
<i>Длина мелодии от 6 до 10</i>	15	17
<i>Длина мелодии от 10 и более</i>	4	5
<i>Всего мелодий</i>	19	22
<i>Сумма фигур</i>	255	242
<i>Отношение фигур к ускорениям</i>	2	2

Итого в 14-ти рубриках ритм Сологуба то приближается к Баратынскому, то совпадает с ним.

С Фетом Сологуб совпадает в следующих рубриках:

	Сологуб	Фет
<i>Ускорения на 2-й стопе</i>	27	34
* на 3-й *	146	139
<i>Большой острый угол</i>	30	35
<i>Сумма крыш</i>	8	8
<i>Квадрат</i>	13	9
<i>Прямоугольник</i>	67	73
<i>Прямоугольник + квадрат</i>	14	10
<i>Горизонтальная симметрия</i>	74	86
<i>Длина мелодий от 6—10</i>	15	18
<i>Всего мелодий</i>	19	22
<i>Сумма фигур</i>	255	233
<i>Отношение фигур к ускорению</i>	2	2

Итого совпадение в двенадцати рубриках.

С Лермонтовым:

	Сологуб	Лермонтов
<i>Ускорения на 3-й стопе</i>	313	321
<i>Большой острый угол</i>	30	28
<i>Квадрат</i>	13	10
<i>Домик</i>	1	1
<i>Треугольники, сложенные</i> <i>основаниями</i>	9	8
<i>Вертикальная симметрия</i>	25	23
<i>Горизонтальная симметрия</i>	74	68
<i>Длина мелодий от 6 до 10</i>	15	12
<i>Всего мелодий</i>	19	18

Итого совпадение в девяти рубриках.

С Пушкиным:

	Сологуб	Пушкин
<i>Большой острый угол</i>	30	35
<i>Сумма крыш</i>	8	7
<i>Полударения на 2-й</i>	27	33
<i>Параллелограмм</i>	6	5
<i>Прямоугольник + квадрат</i>	14	10
<i>Сумма фигур</i>	255	234
<i>Отношение фигур к ускорению</i>	2	2

Итого совпадение в семи рубриках.

С Тютчевым:

	Сологуб	Тютчев
<i>Точки</i>	26	22
<i>Прямоугольник</i>	67	76
<i>Параллелограмм</i>	6	5
<i>Большая корзина</i>	15	13
<i>Вертикальная симметрия</i>	25	22
<i>Длина мелодий от 10 и более</i>	4	3

Итого совпадение в шести рубриках.

Принимая во внимание главные рубрики, имеем следующее совпадение:

	Сологуб	Баратынский	Фет	Лермонтов	Пушкин	Тютчев
<i>Полуударения</i>						
<i>на второй стопе</i>	27	—	34	—	33	—
<i>На первой стопе</i>	146	164	139	—	—	—
<i>Точки</i>	26	28	—	—	—	22
<i>Большой острый угол</i>	30	—	35	28	35	—
<i>Малый острый угол</i>	10	—	15	—	—	—
<i>Сумма крыш</i>	8	—	8	—	7	—
<i>Квадрат</i>	13	—	9	10	—	—
<i>Прямоугольник</i> . . .	67	76	73	—	—	76
<i>Большая корзина</i> . . .	15	—	—	—	—	13
<i>Длинные мелодий</i>						
<i>от 6 до 10</i>	15	17	18	12	—	—
<i>Сумма мелодий</i> . . .	19	22	22	18	—	—
<i>Отношение фигур к ускорению</i>	2	2	2	—	2	—

Итого в главнейших рубриках, определяющих ритм, более всего приближается ритм Сологуба к Фету (совпадает в десяти рубриках).

Потом идет совпадение с Баратынским.

После — с Лермонтовым.

Вообще ритм Сологуба представляет собою сложное видоизменение ритмов Фета и Баратынского, с примесью некоторого влияния Лермонтова, Пушкина и Тютчева. Но родственность напевности Сологуба с напевностью Фета и Баратынского резко подчеркнута.

Нашим способом можно определить сравнительно-морфологическую структуру любого поэта.

Когда мы устанавливаем сходство или различие в морфологическом строении ритмов двух поэтов, это вовсе не значит, что тот или иной поэт ритмически несамостоятелен. Опыт показывает нам прежде всего некоторую общность в морфологическом строении ритмов целой эпохи; в статье «*Опыт характеристики русского четырехстопного ямба*» было указано на ритмическое сходство русских поэтов XVIII столетия. Интересно, что эта общность простирается и на следующие эпохи; так группа Пушкина глубоко индивидуальна; следующая группа поэтов — Полонский, Майков, Ал. Толстой, Некрасов и другие, — принадлежа к разным школам, не имея ничего общего между собою, странно, однако, ритмически связаны друг с другом в ритме; ритм эпохи оказывается чем-то более глубоким, чем направление; нечто общее встречает нас и у модернистов. В этой главе я надеюсь вкратце не только указать на эту общность, но и с цифрами в руках ее доказать; конечно, мои доказательства весьма условны; они касаются ямба, и только ямба (и притом четырехстопного), взятого в ограниченном количестве (около 600 строк). Следует оговориться, что, разлагая структуру того или иного поэта на две или на три структуры, характерные двум или трем поэтам предшествовавшей эпохи, я не рассматриваю комбинацию этих структур у анализируемого поэта, как нечто заимствованное им; *оригинальность* ритмического строения и *заключается в комбинации структур*. Так, например, устанавливая морфологическую общность Сологуба и Баратынского (в 15 рубриках) и далее — общность Сологуба с Фетом (в 12 рубриках), я не заключаю вовсе к неоригинальности ритма Сологуба; наоборот: его индивидуальность состоит именно в комбинации ритмов, эта своеобразная *комбинация* неразложима в Сологубе. Вообще анализ ритма подобен химическому анализу; зная, что поваренная соль есть соединение хлора с натрием, я могу аналитически из соли получить и хлор, и натрий; но *соль*, как таковая, есть *соль*; в ней нет свойств хлора или натрия, но свое собственное; тоже и с ритмами.

Рассмотрим же интереснейших лириков от Пушкина до Тютчева с точки зрения сравнительно-морфологического строения их ритмов в ямбическом диаметре.


Пушкин

	Пушкин	Жуковский	Державин	Батюшков
* Суммы ускорений	486	4	448	4
* Суммы ускорений первой стопы	110	90	4	4
* Суммы ускорений второй стопы	33	4	4	33
* Суммы ускорений третьей стопы	341	4	4	4
* Суммы ускорений первой и третьей стоп	60	44	4	4
* Суммы ускорений второй и третьей стоп	1	2	1	4
* Точки (*)	42	43	4	4
* Ритм. мелодии от 6 до 10 строк	22	4	4	4

	Пушкин	Жуковский	Державин	Батюшков
* Сумма мелодий от 6 и более строк	23	*	23	+
Вертикальная симметрия	15	*	13	*
Горизонтальн. симметрия	76	*	56	*
* Мелкий острый угол	12	*	*	12
Малая корзина	2	2	*	*
* Сумма ритмич. фигур, образованных ускорениями средней и крайней стоп	19	23	*	16
* Большой остр. угол	21	*	*	*
* Большая корзина	6	9	*	*
* Квадрат	8	*	*	*
* Прямоугольник	80	*	*	*
Прямоуг., сложенные основаниями	17	*	*	*
Прямоуг., сложенные вершинами	5	4	*	*
* Параллелограмм	2	*	*	*
* Сумма фигур с ускорениями 1—3 стоп:				
Квадрат+прямоугольник	10	*	*	*
Крыша прямая	5	*	5	*
Крыша опрокинутая	2	*	*	*
* Сумма крыш	7	*	*	*
Косой угол	14	*	*	14
* Сумма фигур, построенных на ускорениях 1, 2, 3 стоп	53	*	68	*
Сумма всех фигур	234	261	*	*
* Отношение суммы фиг. к суммам ускорен.	2	*	*	*

Пушкин приближается к Жуковскому в 9 статистических рубриках; к Державину в 7; к Батюшкову в 4; с прочими поэтами до себя Пушкин совпадает мало. Совпадающими рубриками я считал те, которые ближе лежат к рубрике поэта; читатель не должен удивляться, что числа 234 и 261 считаю я близлежащими, — дело в том, что данные рубрики (суммы фигур) до Пушкина характеризовали следующие числа: 154, 172, 131, 124, 134, 134, 114, 36; неудивительно, что сумму фигур Жуковского 261 считаю я близлежащей к пушкинскому числу 234.

Цифры, обозначенные жирным шрифтом, характеризуют индивидуальные суммы фигур.

Пушкина характеризуют суммы острых углов, ускорения третьей стопы, суммы квадратов, прямоугольников, их комбинации, квадрат + прямоугольник () , сумма крыш и отношение суммы фигур к ускорениям (2).

* Точками обозначены у меня строки с ускорениями, которым предшествуют и за которыми следуют нормальные строки.

Рубрики, обозначенные звездочками, суть более важные и основные рубрики. Пушкин совпадает в основных рубриках с Жуковским четыре раза, с Державиным два раза, с Батюшковым три раза.

Отсюда можно заключить, что морфология пушкинского ямба, будучи глубоко индивидуальной в шести основных рубриках, более всего склоняется к Жуковскому (совпадение в девяти рубриках, из них в четырех основных); что же касается до Батюшкова и Державина, то ритмы их оспаривают друг друга; в основных рубриках Пушкин совпадает с Батюшковым в трех, с Державиным же только в двух; но если принять во внимание, что в прочих рубриках (не основных) с Батюшковым совпадает Пушкин лишь в одной рубрике, с Державиным же еще в пяти, то трудно заключить к умалению державинского влияния на Пушкина в пользу Батюшкова; Батюшков предопределил пушкинский четырехстопный ямб в главных чертах (как и Жуковский), в некоторых же деталях ритма Пушкин остается в соприкосновении с Державиным, поэтом более интересным в ритмическом богатстве фигур, нежели революционер ритма, Батюшков, лишь извне наметивший новую напевность диметра (ямбического), но не разработавший ее в деталях (о революции ритма см. подробнее мою статью «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба»).

Баратынский и Языков

	Баратынский	Языков	Пушкин	Батюшков	Жуковский	Державин
* Суммы ускорений	493	527	486	◊	◊	◊
* Суммы уск. первой стопы	164	126	◊	◊	◊	◊
* » » второй »	4	13	◊	◊	◊	◊
» » третьей »	325	388	341	◊	◊	◊
» первой и третьей стоп	62	85	60	◊	◊	◊
Во второй и третьей	1	2	1	◊	2	1
* Точки	28	15	◊	◊	◊	30
* Ритм. мел. от 6 до 10 стр.	17	24	22	◊	◊	◊
* Сумма мелодий от 6 стр.	22	29	23	◊	◊	23
Вертикальная сим.	13	13	15	◊	◊	13
Горизонт. сим.	99	81	76	◊	◊	◊
* Малый острый угол	2	2	◊	◊	◊	◊
Малая корзина	0	1	2	0	◊	◊
* Большой остр. угол	47	28	◊	◊	◊	◊
* Большая корзина	26	19	◊	◊	◊	◊
* Квадрат	14	10	10	◊	◊	◊
* Прямоугольник	76	93	80	◊	◊	◊
Прям., слож. основаниями	14	17	17	◊	◊	◊

	Баратынский	Языков	Пушкин	Батюшков	Жуковский	Державин
<i>Прям., слож. вершинами</i>	4	5	5	◀	◀	◀
<i>Параллелограмм</i>	4	11	◀	◀	6	◀
* <i>Сумма фигур с ускорениями средней и крайней стоп</i>	3	6	◀	◀	◀	◀
* <i>Суммы фигур с ускорениями на 1 и 3 стопах</i>	224	214	◀	◀	◀	◀
<i>Квадрат+прямоугольник</i>	9	8	10	◀	◀	◀
<i>Крыша прямая</i>	0	2	◀	0	◀	◀
◀ <i>опрокинутая</i>	1	1	◀	◀	◀	◀
<i>Сумма крыши</i>	1	3	◀	◀	◀	◀
<i>Косой угол</i>	3	3	◀	4	◀	◀
* <i>Сумма фигур, постр. на ускорениях 1—2—3 стоп</i>	15	27	◀	13	◀	◀
<i>Сумма всех фигур</i>	242	247	234	◀	◀	*
* <i>Отношение суммы фиг. к суммам ускорений</i>	2	2 1/3	2	◀	◀	◀

Остановимся на этой таблице — она характерна. Рассмотрим сначала совпадения Баратынского и Языкова друг с другом. Они совпадают или приближаются друг к другу в 21-й рубрике (из 30); есть нечто объединяющее их друг относительно друга; мы не должны удивляться, что в числе приближений их друг к другу мы допускаем все же расстояние сумм между ними, равное 30 и 38, 9 и 7 и т. д. Такая разница сумм относительна; так, например: сумма всех ускорений у Баратынского и Языкова равна 493 и 527; казалось бы, нельзя суммы эти сближать. Но вот суммы до них (и до Пушкина): 424, 448, 409, 380, 376, 395, 377, 374, 422, т. е. разница между суммой ускорений у Языкова и этими суммами равна: 103, 79, 118, 147, 151, 132, 150, 153, 105. Конечно, по сравнению с такой разницей, разница в сумме ускорений на 30 между Языковым и Баратынским весьма незначительна. Далее: в других рубриках мы считаем несравненно меньшую разницу в суммах за несовпадение рубрик, например: сумма параллелограммов у Баратынского — 4; у Языкова — 11; разница между суммами — всего 7; тем не менее мы считаем эту разницу большой; разница сумм у Баратынского и других поэтов до него такова: 4, 4, 2, 4, 4, 4, 4, 2, 1: материалом для сравнений служит мне статистический лист и графические таблицы, которые, к сожалению, я не могу привести*.

Итак, Баратынский и Языков совпадают друг с другом в 21-й рубрике. Невольно заключаем, что оба эти поэта принадлежат к одной ритмической школе.

* Этих таблиц у меня слишком много. Типографское воспроизведение их сопряжено с большими затруднениями.

И эта школа, конечно, в Пушкине. Оба названных поэта совпадают с Пушкиным в 15 рубриках; Баратынский — в 11; Языков — в 11; но оба они не совпадают друг с другом, совпадая, каждый в той или иной рубрике с Пушкиным, в пяти рубриках; и обратно: совпадают друг с другом, не совпадая с Пушкиным в шести рубриках; в этих рубриках проявляется их индивидуальность; эти рубрики: 1) крайне большая сумма ускорений первой стопы (164, 126); 2) крайне малая сумма ускорений второй стопы (4, 13); 3) одинаковое количество малых острых углов (2, 2); 4) крайне большая по сравнению с другими поэтами сумма больших корзин (ритмическая фигура, построенная на четырех строках так, что если две средние строки носят ускорения на первой стопе, то две крайние — на третьей, и обратно), — эти суммы равны 26 и 19; 5) крайне малая сумма фигур, построенных на ускорениях второй и третьей (или первой) стопы: 3, 6; наконец: 6) одинаковое количество опрокинутых крыш. Все эти рубрики заставляют нас видеть преувеличенное стремление утрировать поворот в ритме, начало которому положил Батюшков и Жуковский, а завершение которого — в Пушкине. Оба названных поэта ритмически не совпадают с Пушкиным только крайним преувеличением или преуменьшением сумм его ритмических элементов. Но в пределах их индивидуального совпадения в утрировании пушкинской нормы они различаются: 1) тем, что Баратынский в лирике своей намечает абсолютный минимум в пользовании *пэана второго* (4), абсолютный максимум в пользовании *большой корзиной* (26); у него же минимум суммы фигур, построенных на 1, 2 — (3, 1)*; эта сумма равна 3; ей следует гр. Ал. Толстой. Индивидуальность Языкова сказывается: 1) в абсолютном максимуме ускорений третьей стопы (*пэан четвертый* во второй половине строки) — 388, а также первой + третьей (два *пэана четвертых*); 2) в большом количестве *параллелограммов* (фигура из трех строк, построенная так: первая строка с пиррихием на третьей стопе, вторая строка с двумя пэанами четвертыми, третья строка с пиррихием на первой стопе; или обратно); их сумма — 11; 3) наконец, отношение суммы фигур к количеству полуударений (ускорений) у Языкова индивидуально — $2\frac{1}{3}$. Вот в чем индивидуальная разница обоих поэтов.

Кроме того, Баратынский совпадает с Батюшковым в четырех рубриках; между тем Языков лишь в одной. Но с Батюшковым совпадает и Пушкин. Могло бы казаться, что небольшое влияние ритма Батюшкова на ритм Языкова объясняется некоторым влиянием Батюшкова на Пушкина.

В том-то и дело, что нет: *Пушкин совпадает с Батюшковым: 1) в сумме пэанов вторых, 2) в сумме малых углов, 3) в сумме фигур 2—(3, 1), 4) в сумме косых углов.*

Баратынский совпадает с Батюшковым: 1) отсутствием у обоих малых корзин (отличается от большой тем, что если две средние строки носят пэан второй, то две крайние — четвертый; и обратно), 2) отсутствием прямых крыш, 3) суммой опрокинутых крыш, 4) суммой фигур, построенных на ускорениях всех трех стоп.

Ни в одной из этих рубрик Пушкин не совпадает с Баратынским; это прямое (хотя и очень незначительное) влияние на ритм Баратынского ритма Батюшкова индивидуализирует ритм Баратынского; у Языкова никакого влияния на Батюшкова не оказывается (ни прямого, ни через Пушкина).

* Эти числа обозначают порядок стоп в строке.

Вовсе не интересно совпадение Баратынского (в 4-х рубриках) и Языкова (в 3-х рубриках) с Державиным, потому что как раз в этих же рубриках совпадает с Державиным и Пушкин; Державин тут не влияет сам по себе, а лишь постольку, поскольку отражается в Пушкине. И вовсе никакого влияния не оказывает на обоих поэтов Жуковский, столь часто совпадающий с Пушкиным (в 9-ти рубриках), но именно там, где Пушкин приближается к Жуковскому в строении ямбических ускорений, там отдаляются от Пушкина анализируемые поэты.

Итак:

Ритмическая морфология ямбического диметра у Языкова и Баратынского, будучи весьма родственной, всецело уже содержится в Пушкине. Отличие этой морфологии — в повышении или понижении пушкинской нормы, но всегда в направлении, удаляющем эту норму от Державина и Жуковского. У Баратынского сохраняется отчасти допушкинский ритм в небольшом совпадении с Батюшковым. У Языкова — нет влияния и Батюшкова.

Языков — весь утрировка стремлений поэтов начала XIX столетия освободиться от медленности темпов у поэтов XVIII столетия; в этом бессознательном стремлении, быть может, коренится некоторая монотонность его ямба; Баратынский в этом отношении более почвенен; он больше сохраняет традицию.

Лермонтов

	Лермонтов	Пушкин	Жуковский	Баратынский	Державин	Батюшков
* Отношение сумм фигур к суммам ускорений	2	2	*	2	*	*
* Сумма ускорений	479	486	*	*	*	*
* Ускорение первой стопы	101	110	90	*	*	*
* * второй *	47	*	52	*	*	*
* * третьей *	321	325	*	*	*	313
* * первой+третьей	58	60	*	62	*	*
* * второй+третьей	1	*	*	0	*	*
* Точки	33	*	*	28	*	*
* Длина мелодий от 6 до 10	12	*	13	*	13	*
* Сумма мелодий от 6	18	22	*	17	*	*
Вертикальная симметрия	23	*	28	*	*	*
Горизонтальная симметрия	68	76	*	*	*	*
* Малый остр. угол	21	*	17	*	*	*
Малая корзина	3	2	2	*	*	*
* Сумма фигур 2—(3, 1)	30	*	23	*	*	*
* Бол. остр. угол	28	*	*	*	*	*
* Большая корзина	6	6	*	*	*	*
* Квадрат	10	8	*	*	*	*

	Лермонтов	Пушкин	Жуковский	Баратынский	Державин	Батюшков
* Прямоугольник	54	«	57	«	«	«
Прям., слож. основанием	8	«	10	«	«	«
Прямоуг., слож. вершиной	7	5	«	«	«	«
Параллелограмм	2	2	«	«	«	«
Квадр. +прямоуг.	7	10	«	«	«	«
* Сумма фиг. 1—3	144	«	136	«	«	«
Прямая крыша	8	«	8	«	«	«
Опрокинутая крыша	4	«	«	«	«	«
* Сумма крыш	12	«	«	«	12	«
Косой угол	13	14	«	«	14	«
Сумма фигур 1—2—3	58	57	«	«	«	«
Сумма всех фигур	232	234	«	«	«	«

У Лермонтова совпадение с Пушкиным в 16 рубриках (из них в 6 основных); совпадение с Жуковским в 11 рубриках (из них в 5 основных); влияние Пушкина и Жуковского является доминирующим; Жуковский, кроме того, в 8 рубриках, не совпадающих с Пушкиным *прямо*, а не через посредство Пушкина ритмически влияет на Лермонтова в количестве употребления пэанов вторых, в длине ритмических мелодий (6 до 10), в употреблении малых углов, прямоугольников и в суммах фигур, построенных на ускорениях типа 2—(3,1), 1—3. Во всех этих рубриках Жуковский как бы отклоняет Лермонтова от Пушкина; в ускорении же первой стопы все три поэта близки друг к другу. Пушкин влияет на Лермонтова в построении квадратов, в общей сумме мелодий, в построении косых углов, в отношении сумм фигур к суммам ускорений, в суммах ускорений и т. д.

Лермонтовский ритм ямбического диметра соединяет как ритм Жуковского (там, где Жуковский не совпадает с Пушкиным), так и ритм Пушкина. Кроме того, Лермонтов совпадает с Баратынским в 5 рубриках (в трех из них через Пушкина), а в двух непосредственно; собственно говоря, только в количестве точек Лермонтов соприкасается с Баратынским; его влияние ничтожно, как невелико влияние Языкова (1 рубрика) и Державина.

От Языкова и Баратынского, этих ритмиков пушкинской школы, Лермонтова отделяет определенная ритмическая индивидуальность и соприкосновение с Жуковским. Лермонтова нельзя назвать пушкинианцем в ритме; скорее, ритм Лермонтова (независимо от богатства или бедности) есть его собственный ритм, ибо два влияния, взаимно уравновешивающих друг друга, соединяются в нем в новое единство.

Тютчев

	Тютчев	Пушкин	Жуковский	Языков	Баратынский	Дерматов	Державин
* Сумма ускорений	519	◀	◀	527	◀	◀	◀
* Ускорение первой стопы	115	110	◀	126	◀	◀	◀
◀ второй ◀ . . .	62	◀	52	◀	◀	◀	◀
◀ третьей ◀ . . .	342	341	◀	◀	◀	◀	◀
◀ первой+третьей	76	◀	◀	85	◀	◀	◀
◀ первой+второй	2	◀	2	2	◀	◀	◀
* Точки	22	◀	◀	◀	◀	◀	◀
* Сумма мелодий 6—10 . . .	28	◀	◀	(24)	◀	◀	◀
* Сумма мел. от 6 и д. . . .	31	◀	◀	(29)	◀	◀	◀
Вертик. сим.	22	◀	◀	◀	◀	23	◀
Горизонт. сим.	85	76	◀	81	◀	◀	◀
* Малый остр. угол	17	◀	17	◀	◀	21	◀
Малая корзина	4	◀	◀	◀	◀	◀	◀
* Сумма фиг. 2—(3,1)	37	◀	◀	◀	◀	◀	◀
* Большой остр. угол	48	◀	◀	◀	47	◀	◀
* Большая корзина	8	◀	9	◀	◀	◀	◀
* Квадрат	7	8	◀	◀	6	◀	◀
* Прямоугольники	76	80	◀	◀	76	◀	◀
◀ слож. основаниями	14	◀	◀	◀	14	◀	◀
◀ ◀ вершинами	5	5	◀	5	◀	◀	◀
Параллелограмм	5	◀	5	◀	6	◀	◀
Квадр. +прямоуг.	10	10	◀	◀	9	◀	◀
Сумма фигур 1—3	200	◀	◀	214	◀	◀	◀
Прямая крыша	8	◀	8	◀	◀	8	◀
Обратная крыша	5	◀	◀	◀	◀	4	◀
* Сумма крыш	13	◀	◀	◀	◀	12	14
Косой угол	16	14	18	◀	◀	◀	14
* Сумма фигур 1—2—3	78	◀	◀	◀	◀	◀	68
Сумма всех фигур	315	◀	◀	◀	◀	◀	◀
* Отношение сумм фигур к суммам ускор.	1 1/3	◀	◀	◀	◀	◀	◀

Морфология ритма Тютчева разлагается следующим образом:

У Тютчева совпадение с Пушкиным в 8 рубриках (в трех основных).

У Тютчева совпадение с Жуковским в 7 (в трех основных).

У Тютчева совпадение с Языковым в 9 (в четырех основных).

У Тютчева совпадение с Баратынским в 6 (в трех основных).

У Тютчева совпадение с Лермонтовым в 5 (в двух основных).

У Тютчева совпадение с Державиным в 3 (в двух основных).

Итак, в пятнадцати рубриках ритм Тютчева безусловно ни с кем не сходится в четырех основных рубриках.

В семи рубриках, обозначенных жирным шрифтом, Тютчев вносит нечто совершенно новое в русский четырехстопный ямб: 1) *сумма мелодий от 6 до 10 строк у него наивысшая*; 2) *сумма всех ритмических мелодий более шести строк у него превышает иных поэтов*; это значит: Тютчев позволяет себе играть ускорениями на протяжении большего количества строк, нежели поэты до него; 3) *Тютчев более, чем кто-либо, пользуется горизонтально-симметрическими фигурами* (углами и прочее); 4) *сумма фигур, построенных на ускорениях средней и крайних стоп, наивысшая*; 5) *у Тютчева абсолютный максимум больших острых углов* (до него и после него такой суммы мне не приходилось встречать ни у кого из поэтов); 6) *у Тютчева абсолютный максимум общей суммы ритмических фигур в ямбическом диметре среди всех русских лириков*; 7) *отношение суммы полуударений к сумме фигур у него наименьшее среди всех русских лириков*; это значит: минимальное количество полуударений у него уже строит ритмическую фигуру.

У Тютчева нет определенно выраженного сходства с определенным поэтом и есть с группой (с Пушкиным, Жуковским, Языковым, Лермонтовым, Баратынским, Державиным).

С Державиным его роднит количество фигур, построенных на ускорении всех трех стоп (это очень важная рубрика) и *сумма всех крыш*; в этом стремлении вернуться к Державину одна из характерных черт Тютчева; с Жуковским его роднит обилие пэанов вторых, количество малых острых углов (и с Лермонтовым), количество больших корзин, параллелограммов (и с Баратынским), количество прямых крыш и косых углов. В этих рубриках Жуковский влияет прямо, а не через посредство более близких поэтов. С Пушкиным Тютчева соединяют суммы ускорений первой и третьей стоп, *квадраты и прямоугольники*. С Языковым его роднит быстрота темпов; везде, где Языков увеличивает количество пэанов четвертых, Тютчев или идет рядом с ним, или даже превосходит его; но малое количество пэанов вторых и фигур, построенных на этих ходах, придающее ритму Языкова некоторое однообразие (однообразие темпа *allegro*), Тютчев разнообразит большим количеством пэанов вторых (контрастируя *allegro* своими величавыми *andante*); тут Языков и Баратынский (максимум *allegro*) преломляются в Тютчеве Жуковским и Державиным (*andante*); получается ряд ритмических контрастов; и эти контрасты умеряются гармонией пушкинского влияния; очень малое сходство Баратынского сказывается в обильном употреблении острых углов. С Лермонтовым Тютчев сближается в вертикальной симметрии и в *опрокинутых крышах*.

Эти многообразные ритмы, не подчиняя ритм Тютчева никому из поэтов, до него бывших, скрещиваются в богатство и совершенство. Ритм Тютчева в четырехстопном ямбе представляет собою синтез лучших русских поэтов.

Ритм Тютчева наиболее здесь богат.

В Тютчеве — все многообразие ритма ямбического диметра. Он — вершина ритмического развития русских лириков.

У группы поэтов, частью прилегающих к нему, частью выступающих вслед за ним, мы замечаем за небольшими исключениями падение ритмического многообразия.

Эти поэты — Бенедиктов, Павлова, Фет, Полонский, Майков, Мей, Некрасов и Алексей Толстой.

Рассмотрим же морфологию их ритмов.

Прежде всего Бенедиктов.

* *Сумма ускорений* 447 (между Жуковским и Лермонтовым).

* *Сумма ускорений первой стопы* 59 (Озеров).

* « « *второй* 24 (между Пушкиным и Языковым).

Сумма ускорений третьей 343 (Пушкин 342, Тютчев 341).

Сумма ускорений первой и третьей 30 (Державин 26, Озеров 26).

Сумма ускорений второй и третьей 0 (Лермонтов 0).

* *Точки* 47 (Пушкин 42).

* *Мелодий* (6—10) 12 (Жуковский 13, Батюшков 10).

* *Всего мелодий* 17 (Лермонтов 18, Жуковский 15).

Верт. сим. 3 (Капнист 2, Дмитриев 3, Ломоносов 2).

Гориз. симметрии 28 (Батюшков 17).

Малый остр. угол 4 (Языков 2, Баратынский 2).

Малая корзина 0 (Батюшков 0).

* *Сумма фигур* 2—(1,3) 4 (Баратынский 3).

* *Большой остр. угол* 8 (Капнист 6, Озеров 6).

* *Большая корзина* 4 (поэты XVIII века 1 или 0; между прочим, Капнист, Дмитриев, Озеров).

* *Квадрат* 2 (Нелединский-Мелецкий 2).

* *Прямоугольник* 28 (Озеров 22).

« *слож. основанием* 5 (Озеров 6).

« « *вершиной* 1 (поэты XVIII века 0; и с ними Дмитриев, Озеров, Капнист).

Параллелограмм 1 (Богданович 2).

Прямоуг. + квадрат 1 (Озеров 2, Державин 1).

* *Сумма фигур* «1—3» 56 (Озеров 40).

Крыша 0 (Баратынский 0, Капнист 0).

Опр. крыша 1 (Баратынский 0, Озеров 0, Богданович 0, Нелединский 0, Языков 1).

* *Сумма крыш* 1 (Капнист 0, Баратынский 0).

Косой угол 3 (Баратынский 3, Батюшков 4, Капнист 4).

* *Сумма фигур* «1—2—3» 12 (Батюшков 13).

Сумма всех сумм 72 (Батюшков 36, Капнист 114).

Отношение сумм ускорений к сумме фигур $6 \frac{1}{4}$ (Батюшков 10).

Ритм Бенедиктова замечателен; после стремительностей ритмических *allegro* пушкинской школы, после игры контрастов на *allegro* и *andante* у Тютчева,

откуда это подавляющее обилие совпадений рубрик Бенедиктова с поэтами допушкинской эпохи? 11 совпадений в рубриках с поэтами пушкинской школы и 19 совпадений с поэтами допушкинской эпохи; причем 17 раз совпадающая рубрика принадлежит этим поэтам всецело. Если принять во внимание, что, начиная с Жуковского, русский ямб стремится к более легким и свободным ритмам, а несколько нарушенное равновесие между *andante* XVIII столетия и *allegro* XIX-го восстановлено Тютчевым, то такое возвращение к дореформенному ритму у Бенедиктова должно было отозваться как своего рода аритмичность; но и в красоте ритма допушкинской школы (в обилии пэана второго) Бенедиктов не следует этой школе, приближаясь от Пушкина к *Языкову*. Он совпадает с Языковым и Баратынским не в богатых для этих поэтов рубриках, а в бедных.

Суммы совпадающих фигур с Языковым

Бенедиктов	Языков
24	13
4	2
0	1

Суммы совпадающих фигур с Баратынским

Баратынский	Бенедиктов
2	4
3	4
0	0
0	1
0	0
1	0
3	3

Итого семь совпадений с Баратынским в *отсутствии фигур*; три совпадения с Языковым в *отсутствии фигур*.

То же с поэтами допушкинской школы.

Бенедиктов

3
0
8
4
2
28 (прямоугольников)
5
1
1
0
1
3

Поэты допушкинской школы

2, 3, 2
0
6, 6
«1 или 0» у всех
2
22
6
«1 или 0»
2, 1
0
0, 0, 0
3, 4, 4

Опять-таки допушкинскую школу, как и пушкинскую (Баратынский, Языков), соединяет с Бенедиктовым только ритмическая бедность.

Бенедиктов соединяет бедность и недостатки ритма у поэтов самых противоположных категорий. Бенедиктов — эпигон, эклектик ритмических недостатков; тогда как в Тютчеве синтез обеих школ в их положительных сторонах.

Бенедиктов антипод Тютчева в ритме ямбического диметра.

Неудивительно, что в восьми рубриках он совпадает... с Озеровым!

И лишь в сумме ускорений третьей стопы (очень значительной, но мало влияющей на ритм сравнительно с ускорениями первой и второй стоп) он превышает Пушкина на одно ускорение (во взятой порции строк). Далее, он близок к Пушкину в количестве ускоренных строк, отделенных от мелодии двумя метрическими строками (47, 42); но это, скорей, недостаток Пушкина, нежели достоинство.

Таков этот эпигон ритмов Державина, Пушкина, Тютчева и других.

Каролина Павлова

Сумма ускорений 450 (Бенедиктов 447).

Ускорения первой стопы 107 (Пушкин 110, Лермонтов 101, Тютчев 115).

Ускорения второй стопы 72 (Тютчев 62).

Ускорения третьей стопы 271 (Жуковский 280).

Первой и третьей 44 (Жуковский 44).

Второй и третьей 3 (Языков 2).

Точки 36 (Лермонтов 33).

Сумма мелодий от 6 до 10 строк 19 (Баратынский 17).

Сумма мелодий от 6 и более строк 21 (Пушкин 23, Баратынский 22).

Вертикальная симметрия 19 (Тютчев 22).

Горизонтальная сим. 86 (Языков 81).

Малый остр. угол 19 (Жуковский 17).

Малая корзина 1 (Языков 1).

Бол. остр. угол 10 (Бенедиктов 8).

Большая корзина 4 (Бенедиктов 4).

Квадрат 6 (Тютчев 7).

Прямоугольник 38 (Жуковский 57, Бенедиктов 28).

Прямоуг., сложен. основ. 4 (Державин 5).

« *вершинами* 1 (Бенедиктов 1).

Параллелограмм 1 (Бенедиктов 1).

Квадр. +прямоуг. 3 (Жуковский 4).

Сумма фигур (1—3) 83 (ни с кем не сходится).

Ускорения на 1-й и 2-й стопе 1 (ни с кем не сходится).

И так далее*.

Павлова совпадает в ритме с Державиным в 8 рубриках, с Тютчевым в 9, с Лермонтовым в 6, с Бенедиктовым в 6.

* Я не привожу следующих таблиц, чтобы не утомлять читателя. Кроме того, я не включал в совпадающие рубрики Павловой всех поэтов, а лишь близлежащих по эпохе.

Вот суммы ее фигур с этими поэтами:

Павлова	Державин	Павлова	Тютчев	Павлова	Лермонтов	Павлова	Бенедиктов
450	448	107	115	9	8	450	447*
271	263	72	62	13	12	10	8
21	23	19	22	10	13	4	4
13	14	6	7	107	101	38	28
10	14	9	8	36	33	1	1
66	68	13	13	10	6	4	5
193	154	19	17				
2 ² / ₃	3	44	37				
		4	4				

Сравнивая эти суммы, мы видим, что Павлова сходится с поэтами в суммах, выражающих известное количество ритмических ходов и фигур, а не в нулях и единицах, как Бенедиктов.

Перекрестное влияние многих ритмов создает необыкновенное изящество ритма этой крупной (к сожалению — забытой) поэтессы.

Кроме указанных главных влияний у Павловой обнаруживается большая близость с некоторыми ее современниками; близость с Полонским в 9-ти рубриках, с Некрасовым — в 8. Несколько менее ритмическое влияние на нее Языкова (4), мало влияния Баратынского (3), Пушкина (3), Жуковского (4).

Если принять во внимание, что Пушкин влиял на Тютчева в восьми рубриках, а на Павлову только в трех, то станет ясно, что тютчевское влияние (в 9 рубриках) есть *прямое* влияние, так как и Жуковский, влиявший на Тютчева в 7 рубриках, влияет на Павлову только в 4.

Другое влияние есть влияние на Павлову Державина — и *опять-таки прямое*: Державин влиял на Тютчева лишь в трех рубриках, а на Павлову в восьми.

Ритм Каролины Павловой представляет своеобразное соединение ритмов Державина и Тютчева, несколько осложненное вредным влиянием ритмически бездарного Бенедиктова.

Все же ритм ее ямба один из интереснейших ритмов, с которыми мне вообще приходилось встречаться.

Теперь перехожу к группе поэтов, объединенных эпохой, но вовсе не совпадающих друг с другом ни во взглядах на искусство, ни в манере письма. Поэты эти — Мей, Фет, Майков, Полонский, Алексей Толстой, Некрасов.

Любопытнее всего, что из названной группы послепушкинской школы в ритме четыре поэта связаны какой-то роковой близостью; ямбический диметр Мей и Фета опять-таки близок друг к другу, значительно отступая от ритмической морфологии Майкова, Полонского, Некрасова и Ал. Толстого. Что же сближает отвлеченный ритм ямбического диметра этих поэтов? Но прежде всего вот их совпадения или сближения друг с другом в суммах статистических рубрик:

* Сумма всех ускорений.

Полонский совпадает с Майковым в 12 рубриках.

« « с Ал. Толстым в 11.

« « с Некрасовым в 11.

Майков совпадает с Полонским в 12.

« « с Ал. Толстым в 12.

« « с Некрасовым в 5.

Ал. Толстой совпадает с Майковым в 12.

« « с Полонским в 11.

« « с Некрасовым в 10.

Из этой таблицы видно, что безусловно близки по ритму друг к другу Майков, Полонский и Алексей Толстой; Некрасов, будучи родственен двум последним, сравнительно далек только Майкову.

Если теперь мы примем во внимание, что Некрасов совпадает с Пушкиным в 7 рубриках (в трех непосредственно), с Лермонтовым в 8 рубриках, а Майков совпадает с Пушкиным только в 3-х ритмических рубриках, с Лермонтовым только в 3-х, кроме того, если принять во внимание, что с Бенедиктовым Майков совпадает в 9-ти рубриках, а Некрасов только в 3-х — то станет понятно, почему ритм Некрасова сравнительно отличен от Майкова. Разделяет его с этим поэтом меньшее эпигонство, ибо ритмическое родство с Бенедиктовым есть ущерб для поэта. Совпадение Майкова и Некрасова в 5 рубриках можно объяснить, во-первых, тем, что Некрасов совпадает с Жуковским в 6 рубриках (в двух непосредственно), а Майков в 9 (в 6-ти непосредственно), и далее оба поэта приблизительно одинаковое число раз совпадают в ритме с Баратынским (5,6). Итого, приблизительно в десяти ритмических рубриках следуют они одинаковым поэтам; неудивительно совпадение их друг с другом (при всем различии ритмов) в пяти статистических графах; но если сравнивать Некрасова и Майкова по их морфологическому сходству ритмов с ритмом Тютчева (*maximum* ритма), то очень характерному для Майкова отсутствию совпадений с Тютчевым у Некрасова противопоставлено совпадение с Тютчевым в 5-ти рубриках.

Все эти данные заставляют нас выделить ритм Некрасова как заслуживающий несравненно большего внимания, нежели ритм Майкова.

Но почему же, противопоставляя Майкову, Некрасов так близок с Алексеем Толстым (10 совпадений) и с Полонским (11 совпадений)?

С Алексеем Толстым у Некрасова близость через совпадение их в морфологических особенностях ритма ямбического диметра с одинаковыми поэтами предшествовавшей эпохи: с Лермонтовым (у Ал. Толстого 7, у Некрасова 8), с Баратынским (у Ал. Толстого 8, у Некрасова 6), с Жуковским (у Ал. Толстого 8, у Некрасова 6). Почему же в таком случае Алексей Толстой совпадает и с Майковым? Это объясняется тем, что Ал. Толстой, в положительных чертах своего ямбического строения, совпадая с поэтами большого напряжения ритма, в отрицательных своих сторонах чудовищно близок к эпигонству Бенедиктова, что роднит его ритм во многих рубриках с Майковым; у Майкова совпадение с Бенедиктовым в 9 рубриках; у Алексея Толстого — в 10. Кроме того, Майкова соединяет с Толстым одинаковая удаленность от пушкинского ритма (у обоих совпадение в двух статистических рубриках). Неужели оба поэта так

далеки от Пушкина? Не противоречит ли это нашему заявлению (см. «*Опыт характеристики русского четырехстопного ямба*»), что Пушкин дал нормы ритма для всей последующей эпохи. Нет, несколько: пушкинский ритм вошел в плоть и кровь последующей эпохи; возврата (кроме Бенедиктова) к недостаткам поэтов XVIII столетия нет, но в то время как лучшие русские лирики (Тютчев, Фет, пушкинская школа) приближались к ритму пушкинского стиха в деталях, следовали ему, видоизменяя ритм, в отдельных ритмических фигурах, поэты вроде Бенедиктова или даже Толстого и Майкова придерживались норм пушкинского ритма лишь в общих чертах, как-то: в количестве ускорений, в падении их по стопам; часто это следование Пушкину в общих чертах (не в построении фигур, не в комбинации ритмических строк, а лишь в сумме их) вырождалось в благополучную гладкость, в относительную легкость и *прилизанность* стиха; эта *прилизанность* стиха преподносилась нам как пушкинская традиция; теперь, анализируя детали ритма, мы видим, что пушкиноподобный стих Майкова и Толстого на самом деле далек от подлинного богатства пушкинского ритма; пушкинская норма в поэтах этого периода уже есть *общее место* (не то у Фета, Тютчева и пушкинской школы).

Что же роднит Некрасова с Полонским? Их роднит: 1) большее или меньшее совпадение с Лермонтовым (в пяти и восьми рубриках), 2) меньшая близость Полонского к Бенедиктову, сравнительно с Толстым и Майковым (6,3), 3) соприкосновение в ритме через Жуковского (12, 6), 4) совпадение обоих в шести рубриках с Меем.

Таким образом, мы уже видим некоторую связь ритма Некрасова с Полонским и с Ал. Толстым; далее, мы видим связь Майкова и Ал. Толстого.

Что же роднит Полонского с Майковым и с Ал. Толстым?

Это взаимное сходство трех поэтов простирается на одинаковое касание к Жуковскому (Майков совпадает с Жуковским в 9 рубриках, Полонский в 12, Алексей Толстой в 8); *прямое влияние* Жуковского сказывается у этих поэтов в следующих суммах рубрик: 7 (Полонский), 6 (Майков), 5 (Толстой); далее это взаимное сходство простирается на удаление всех трех от пленительных подробностей пушкинского ритма при сохранении внешности его (у Ал. Толстого и Майкова), пушкинской гладкости стиха: Полонский совпадает с Пушкиным в трех рубриках, Майков и Толстой лишь в двух; эти рубрики не прямо влияют, а посредственно: через других поэтов.

Кроме того.

Майкова роднит с Полонским одинаковое тяготение к совпадению ритма с поэтами до Жуковского и Батюшкова: Майков совпадает с Озеровым в 7 рубриках, с Нелединским-Мелецким в 6 (и даже более); Полонский совпадает с Нелединским в 5 рубриках, с Державиным, Дмитриевым, Озеровым в четырех; конечно, это влияние идет через общность с Бенедиктовым в большей степени у Майкова (который совпадает с Бенедиктовым в 9 рубриках), нежели у Полонского (общность с Бенедиктовым в 6 рубриках).

Кроме того.

Майков совпадает с Батюшковым в 8 рубриках, а Полонский лишь в 2-х: тут сказывается индивидуальное различие ритмов у этих сходных поэтов. Другое индивидуальное их отличие друг от друга сказывается в несколько

большем ритмическом совпадении Полонского с Лермонтовым, нежели у Майкова.

В этом, хотя и небольшом, влиянии Лермонтова — приближение Полонского к Ал. Толстому.

Вот их таблица:

	Полонский	Майков	А. Толстой	Некрасов
<i>Сумма ускорений</i>	410	400	419	450
<i>Ускор. первой стопы</i>	96	77	81	83
« <i>второй</i> « 	43	24	13	42
« <i>третьей</i> « 	284	299	323	347
« <i>первой и третьей стоп</i>	40	36	41	44
« <i>второй и</i> « « 	2	0	0	0
<i>Точки</i>	44	52	29	32
<i>Вертикальная симметрия</i>	11	7	7	13
<i>Горизонтальная</i> « 	53	38	42	61
<i>Сумма мелодий 6—10 строк</i>	16	13	14	22
<i>Сумма всех мелодий более шести строк</i>	16	13	15	22
<i>Малый острый угол</i>	12	10	3	16
<i>Малая корзина</i>	1	0	0	1
<i>Сумма фигур 2—(3,1)</i>	17	13	3	23
<i>Большой острый угол</i>	18	11	14	18
<i>Большая корзина</i>	5	2	5	7
<i>Прямоугольник</i>	45	48	41	41
<i>Прям., сл. основаниями</i>	11	9	9	7
« <i>сл. вершинами</i>	2	2	3	0
<i>Параллелограмм</i>	2	4	2	1
<i>Квадрат</i>	5	3	5	6
<i>Квадрат+прям.</i>	1	5	4	7
<i>Сумма фигур 1—3</i>	107	92	98	99
<i>Крыша</i>	2	2	0	0
<i>Опрокин. крыша</i>	2	1	0	5
<i>Косой угол</i>	11	8	2	12
<i>Сумма фигур 1—2—3</i>	39	19	3	40
<i>Сумма всех фигур</i>	163	124	104	162
<i>Отношение суммы фигур к суммам ускорений</i>	2 1/2	3 1/2	4	3
<i>Сумма крыш</i>	4	3	0	5

В этих таблицах жирным шрифтом обозначены числа, в которых один из четырех поэтов совпадает с другим. В сущности число совпадений их друг с другом больше, нежели я считаю; это происходит потому, что для бóльшей строгости некоторые не столь явно выраженные совпадения я не принимаю во внимание.

Из этой таблицы видно, что у Полонского нет ни одной рубрики, в которой он бы не совпал с тем или иным поэтом (из четырех современников). В сущности с Майковым совпадает он 13 раз, с Толстым 12, с Некрасовым 14. В трех рубриках все четыре поэта совпадают друг с другом.

Вот эти рубрики :

<i>Суммы ускорений первой стопы</i>	<i>Суммы прямоугольников</i>	<i>Суммы ускор. пер. и тр. стопы</i>
96, 77, 81, 83.	45, 48, 41, 41.	40, 36, 41, 44.

Две рубрики тут основные.

Эти суммы таковы у поэтов пушкинской школы (Пушкина, Языкова, Баратынского), Тютчева и Лермонтова:

<i>Суммы ускорений первой стопы</i>	<i>Суммы прямоугольников</i>
110, 101, 126, 164, 115.	80, 54, 93, 76, 76.

Суммы ускорений первой и третьей стопы

60, 58, 85, 62.

Совпадение Полонского, Майкова, Некрасова и Алексея Толстого в этих рубриках выражается в общем понимании: 1) сумм *пэанов четвертых* в первой половине строки ямбического диметра; 2) суммы строк с двумя пэанами четвертыми ($\underbrace{\quad}\underbrace{\quad}\underbrace{\quad}\underbrace{\quad}$); 3) сумм прямоугольников (очень ритмичной фигуры, характеризующей пушкинскую школу).

В этих рубриках ритм всех четырех поэтов падает согласно.

Вот суммы чисел совпадающих ритмических рубрик у Полонского с каждым из трех поэтов.

Полонский	Майков	Полонский	Ал. Толстой	Полонский	Некрасов
410	400	410	419	96	83
284	299	40	41	43	42
40	36	16	14	40	44
44	52	16	15	11	13
12	10	5	5	53	61
17	13	45	41	1	1
45	48	11	9	18	18
11	9	2	2	45	41
2	2	5	5	5	6
2	2	107	98	107	99
2	1	96	81	11	12
96	77			39	40
4	3			163	162
				2 1/2	3
				4	5

Мы видим тут поразительное совпадение с Некрасовым; это совпадение, скорей, в достоинствах их ритмов. Полонский и Некрасов ритмичнее Майкова и Ал. Толстого.

Вот таблицы совпадений сумм у Майкова с Ал. Толстым и Некрасовым.

Майков	Ал. Толстой	Майков	Ал. Толстой	Майков	Некрасов
400	419	11	14	77	83
77	81	48	41	36	44
24	13	9	9	0	0
36	41	2	3	7	13
0	0	5	4	48	41
7	7	92	98	5	7
38	42	124	104	92	99
13	14	3 1/2	4	3 1/2	3
13	15				
0	0				

С Майковым Ал. Толстой сближается собственно в 18 рубриках; но, считая строго, — только в 12-ти, как и с Некрасовым, считая строго, — в 5-ти.

Но все же любопытно, что, будучи в ритме сходны друг с другом, названные четыре поэта распадаются на две ритмических пары: Полонский и Некрасов совпадают или близки друг к другу в 15-ти рубриках; Толстой и Майков — в 18-ти. Полонский с Толстым уже только в 11-ти. Майков с Некрасовым — только в 8-ми.

81	83
41	44
41	41
9	7
5	6
98	99
0	0
7	13
14	18
4	3

Рассматривая таблицу сумм ритмических фигур, мы видим, что все числа всех поэтов набраны жирным шрифтом: это значит — каждый из четырех поэтов связан с каждым в любой рубрике.

Полонский свободен от взаимного влияния лишь в двух рубриках: в сумме *ускорений* второй и третьей стопы, т. е. в ходе « $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ », да в сумме фигур, представляющих сложение *квадрата с прямоугольником*; в первом случае он совпадает с Жуковским, во втором с Бенедиктовым.

Майков независим от названных поэтов в употреблении *большой корзины* (приближаясь к Батюшкову), *параллелограмма* (приближаясь к Баратынскому), *квадрата* (приближаясь к Жуковскому) и суммы фигур 1—2—3 (приближаясь к Баратынскому). Толстой независим от современников в ходе « $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ » (приближаясь к Лермонтову и Баратынскому), в малых острых углах (Бенедиктов), в отсутствие крыш и в малой сумме фигур, построенных на ускорении всех трех стоп (тут у него абсолютный минимум). Некрасов независим в ритме от Толстого, Майкова, Полонского в ходе « $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ » (приближаясь к Пушкину), в сумме ритмических мелодий более или менее длинных (совпадая с Фетом и Пушкиным), да в количестве опрокинутых крыш (приближаясь к Лермонтову и совпадая с Тютчевым).

IV

Совершенно отдельную группу составляют Фет и Мей. На капризном и богатом ямбическом диметре Фета нет и следа эпигонства Бенедиктова (сходственность лишь в двух незначительных рубриках), нет и следа понижения ритмической мощи, как у только что разобранных поэтов. Мей и Фет одинаково отталкиваются от влияния Бенедиктова (совпадение в 2-х рубриках), противопоставаясь Майкову и Ал. Толстому; у того и другого сравнительно мало выражен Жуковский (3, 5); этим оба отделены от Полонского.

Вот их таблица:

	Фет	Мей	Пушкин	Языков	Баратынский	Тютчев	Лермонтов
<i>Сумма всех ускорений</i>	509	492	486	527	493	519	
<i>Ускорения перв. стопы</i>	139	123		126		115	
<i>Ускорения второй *</i>	34	17	33	13			
<i>Ускорения третьей *</i>	330	352			325		321
<i>Ускорения 1—3</i>	62	65	60		62		58
<i>Ускорения 2—3</i>	0	2		2		2	0
<i>Точки</i>	41	29	42		28		
<i>Сумма мел. 6—10</i>	18	16			17		
<i>Сумма мелодий более шести</i>	22	27	23	29	22	31	
<i>Верт. сим.</i>	19	12		13			
<i>Гор. сим.</i>	86	84	76	81		85	
<i>Малый остр. угол</i>	15	7				17	
<i>Малая корзина</i>	0			0	0		
<i>Сумма фигур 2—(3,1)</i>	17		19				
<i>Большой остр. угол</i>	35	40					
<i>Большая корзина</i>	10	9				8	
<i>Квадрат</i>	9	8	8	9			10
<i>Прямоугольники</i>	73	77	80	93	76	76	
* сл. основанием	19	18	17	17		14	
* сл. вершиной	2	2					
<i>Параллелограмм</i>	4	8		11		5	
<i>Квадрат+прям.</i>	10	10	10	8	9	10	7
<i>Сумма фиг. 1—3</i>	150	198	172	214		200	144
<i>Крыша</i>	2	1		2			
<i>Опр. крыша</i>	6	3				5	
<i>Сумма крыш</i>	8	4	7	3			
<i>Косой угол</i>	16	10	14			16	
<i>Сумма фиг. 1—2—3</i>	66	32		27			58
<i>Сумма всех фигур</i>	233	247	234	247	242		232
<i>Отношение суммы фигур к суммам ускорений</i>	2	2	2		2		2

Жирным шрифтом подчеркнуты числа, совпадающие у Фета и Мея. Фет совпадает с Меем в 12 суммах ритмических модуляций (сходственных).

Вот таблицы совпадений Фета и Мей с поэтами.

Фет	Пушкин	Мей	Фет	Языков	Мей	Фет	Бара- тынский	Мей
509	492	486	509	527	—	—	493	492
62	60	65	139	126	123	330	325	—
41	42	—	—	13	17	62	62	65
22	23	—	—	2	2	—	28	29
86	76	84	—	29	27	18	17	16
9	8	8	—	13	12	22	22	—
73	80	77	86	81	84	73	76	77
19	17	18	9	9	8	10	9	10
10	10	10	—	77	93	—	242	247
8	7	—	19	17	18	2	2	2
233	234	—	10	8	10	—	—	—
2	2	2	—	214	198	—	—	—
—	—	—	—	247	247	—	—	—

Фет	Тютчев	Мей	Фет	Лермонтов	Мей
509	519	—	330	321	—
—	115	123	62	58	—
—	2	2	—	0	0
—	31	27	10	10	—
86	86	84	10	7	10
15	17	—	150	144	—
9	8	8	66	58	—
73	76	77	233	232	—
19	14	18	2	2	2
4	5	—	—	—	—
10	10	10	—	—	—
—	200	198	—	—	—
6	5	—	—	—	—
16	16	—	—	—	—

Итого пушкинский ритм встречается у Фета в 12 статистических графах, у Мей лишь в 8; тютчевский ритм встречается у Фета в 10 графах, у Мей в 9; ритм Лермонтова встречается у Фета в 9 статистических рубриках, у Мей лишь в двух. В этих чертах Фет богаче Мей.

Зато Мей резко окрашен влиянием пушкинской школы (Языкова, Баратынского), разделяя как ритмическое богатство, так и недостатки Языкова.

С Языковым у Мея совпадение в 12 рубриках (у Фета — в шести), с Баратынским Мей совпадает в 8 рубриках (Фет — в семи).

Фет ритмически богаче, самостоятельнее Мея; оба поэта выгодно отличаются своими ритмами от эпохи, вместе с Каролиной Павловой сохраняя ритмическое многообразие.

V

Обратимся к поэтам более близкой эпохи. И прежде всего к тем, кто непосредственно влиял на поэзию модернистов. Такими переходными поэтами (частью к упадку, частью к возрождению) я считаю Мережковского и Случевского.

Займемся ритмом этих поэтов; без них непонятны нам модернисты с их особенностями.

Мы можем теперь предсказать а priori, что названные поэты более всего зависят от пушкинских эпигонов.

Вот их ритм.

Случевский

Сумма ускорений.

429.

(Жуковский 422, Толстой 419).

Ускорения первой стопы.

74.

(Толстой 83, Некрасов 81, Майков 77)

Ускорения второй стопы.

32.

(Пушкин 33, Батюшков 33, Полонский 34, Некрасов 42).

Ускорения третьей стопы.

323.

(Батюшков 313, Лермонтов 321, Баратынский 325, Фет 330, Толстой 323).

Ускорения первой и третьей стоп.

42.

(Некрасов 44, Полонский 40, Павлова 44, Жуковский 44).

Ускорение второй и третьей стоп.

3.

(Языков 2, Павлова 2, Полонский 2, Тютчев 2, Жуковский 2).

Точки.

34.

Мережковский

Суммы ускорений.

461.

(Пушкин 486, Некрасов 450).

Ускорения первой стопы.

86.

(Некрасов 81, Толстой 83, Майков 77, Полонский 96).

Ускорения второй стопы.

16.

(Языков 13, Мей 17, Майков 24, Толстой 13).

Ускорения третьей стопы.

359.

(Мей 359).

Ускорения первой и третьей стоп.

55.

(Пушкин 60, Лермонтов 58, Мей 65).

Ускорения второй и третьей стоп.

0.

(Толстой 0, Некрасов 0, Майков 0, Фет 0, Бенедиктов 0, Лермонтов 0).

Точки.

37.

(Толстой 29, Некрасов 32, Мей 29, Фет 41, Павлова 36, Державин 30, Лермонтов 33).

Сумма ритм. мелодий от 6 до 10 строк.

10.

(Бенедиктов 10, Лермонтов 12, Батюшков 10, Ломоносов 11, Дмитриев 9).

Всего мелодий.

11.

(Майков 13, Батюшков 11, Дмитриев 12, Капнист 12).

Вертикальная симметрия.

8.

(Толстой 7, Майков 7, Полонский 7).

Горизонтальная симмет.

33.

(Майков 38, Капнист 37, Дмитриев 34, Толстой 42).

Малый острый угол.

5.

(Мей 7, Бенедиктов 4, Толстой 3).

Малая корзина.

1.

(Полонский 1, Павлова 1, Языков 1).

Сумма фигур, образованных средней и крайними стопами.

11.

(Майков 13).

Большой острый угол.

16.

(Полонский 18, Толстой 14).

Большая корзина.

1.

(Батюшков 1, Дмитриев 1, Ломоносов 1).

Квадрат.

3.

(Майков 3, Бенедиктов 2, Жуковский 4).

Прямоугольник.

41.

(Павлова 36, Некрасов 32, Фет 41, Лермонтов 33).

Сумма ритм. мелодий от 6 до 10 строк.

16.

(Баратынский 17, Полонский 18, Толстой 14, Некрасов 17, Мей 16).

Всего мелодий.

20.

(Некрасов 22, Фет 22, Павлова 21).

Вертикальная симметрия.

11.

(Мей 12, Языков 13, Державин 13, Некрасов 13).

Горизонтальная симметрия.

43.

(Жуковский 48, Майков 38, Толстой 42).

Малый острый угол.

6.

(Бенедиктов 4, Мей 7, Толстой 3).

Малая корзина.

0.

(Толстой 0, Мей 0, Майков 0, Фет 0, Бенедиктов 0, Баратынский 0, Языков 0).

Сумма фигур, образованных средней и крайними стопами.

6.

(Баратынский 3, Бенедиктов 4).

Большой острый угол.

14.

(Майков 11, Толстой 11).

Большая корзина.

10.

(Жуковский 9, Тютчев 9, Мей 9, Некрасов 7).

Квадрат.

6.

(Толстой 5, Некрасов 6, Полонский 5, Павлова 6, Тютчев 7).

Прямоугольник.

66.

(Некрасов 41, Толстой 41, Полонский 45).

Прямоугольники, сложенные основаниями.

6.

(Некрасов 7, Павлова 5, Бенедиктов 5, Державин 5).

Прямоугольники, сложенные вершинами.

1.

(Павлова 1, Бенедиктов 1, Полонский 2, Майков 2, Мей 1, Некрасов 0).

Квадрат+прямоугол.

4.

(Толстой 4, Майков 5, Павлова 3, Жуковский 4, Тютчев 5).

Параллелограмм.

2.

(Толстой 2, Полонский 2).

Сумма фигур на первой и третьей ступе.

85.

(Павлова 83, Майков 92).

Крыша.

2.

(Полонский 2, Майков 2, Фет 2, Языков 2).

Опрокинутая крыша.

2.

(Полонский 2, Пушкин 2).

Сумма крыш.

4.

(Полонский 4, Мей 4, Дмитриев 4, Майков 3).

Косой угол.

5.

(Батюшков 4).

Сумма фигур, построенных на трех ступах.

14.

(Бенедиктов 12).

Суммы всех фигур.

110.

(Толстой 104, Майков 124).

Отношение сумм фигур к ускорениям.

4.

(Тютчев 76, Фет 73, Мей 77, Баратынский 76, Жуковский 57).

Прямоугольники, сложенные основаниями.

16.

(Пушкин 17, Языков 17, Баратынский 14, Тютчев 14, Мей 18).

Прямоугольники, сложенные вершинами.

1.

(Бенедиктов 1, Павлова 1, Полонский 2, Майков 2, Мей 0, Некрасов 0).

Квадрат+прямоугол.

5.

(Толстой 4, Майков 5, Тютчев 5, Жуковский 4).

Параллелограмм.

2.

(Толстой 2, Полонский 2).

Сумма фигур на первой и третьей ступе.

121.

(Жуковский 136, Некрасов 99).

Крыша.

3.

(Полонский 2, Майков 2, Фет 2, Языков 2).

Опрокинутая крыша.

2.

(Полонский 2, Пушкин 2).

Сумма крыш.

5.

(Полонский 4, Мей 4, Дмитриев 4, Некрасов 5).

Косой угол.

6.

(Языков 7, Ломоносов 7).

Сумма фигур, построенных на трех ступах.

24.

(Языков 27).

Сумма всех фигур.

159.

(Полонский 163).

Отношение сумм фигур к ускорениям.

2 1/2

Совпадая в 14 рубриках (не совпадая, однако, во многих рубриках основных), эти поэты все же родственны: они связаны с предшествующей эпохой, совпадая:

<i>Мережковский</i>	с Меем		<i>Случевский</i>	с Полонским	13
	и Некрасовым	12	«	« Майковым	11
«	с Толстым	10	«	« Толстым	10
«	« Майковым	10	«	« Некрасовым	7
«	« Полонским	10	«	« Павловой	7
«	« Языковым	8	«	« Батюшковым	6
«	« Фетом	6	«	« Дмитриевым	5
«	« Тютчевым	5	«	« Бенедиктовым	5
«	« Жуковским	5	«	« Жуковским	4
«	« Баратынским	5	«	« Меем	4
«	« Бенедиктовым	5	«	« Лермонтовым	3
«	« Пушкиным	4	«	« Фетом	3
«	« Павловой	4	«	« Языковым	3
«	« Лермонтовым	3	«	« Пушкиным	2
«	« Державиным	1	«	« Тютчевым	2
«	« Дмитриевым	1	«	« Ломоносовым	2
«	« Ломоносовым	1	«	« Капнистом	2
«	« Батюшковым	0	«	« Баратынским	1
«	« Капнистом	0	«	« Державиным	1

Вот какое многообразие влияний усматривается в ритме этих переходных поэтов. Что же показывает эта таблица? Во всяком случае, не ритмическое богатство: наиболее ритмически сильные поэты представлены бедно в ямбических ритмах разбираемых поэтов, а эпигоны пушкинско-тютчевского ритма представлены крайне богато.

Если взять двух видных поэтов современности — Сологуба и Блока — и привести их статистические рубрики, то без пояснений будет понятно, что мы усматриваем в их ритмах: вот таблица главнейших ритмических совпадений этих поэтов с поэтами предшествовавшими.

<i>Сологуб</i> совпадает:		<i>Блок</i> совпадает:	
С Баратынским	14	С Павловой	13
« Фетом	11	« Лермонтовым	12
« Лермонтовым	9	« Тютчевым	8
« Пушкиным	7	« Жуковским	6
« Тютчевым	6	« Пушкиным	6
С прочими совпадает мало;		« Некрасовым	6
более всего, однако, с Некрасовым.		« Полонским	4

Прежде чем перейти к некоторым современным поэтам, я должен коснуться одного имени, которое занимает переходную эпоху между поэзией шестидесятых и семидесятых годов и современниками. Это имя — Надсон. Я намеренно оставил его в стороне, руководствуясь тем, что искренние излияния Надсона, рисующие нам прекрасную человеческую душу, еще не поэзия; во всех отношениях Надсон слаб. Но ведь отвлеченный ритм не прямо определяет достоинство поэта; богатство отвлеченного ритма — одно из условий, сумма которых определяет поэтическое дарование; поэт может следовать отвлеченному ритму лучших лириков и быть слабым во всех иных отношениях; и обратно: я знаю прекрасных поэтов, стих которых изобилует совершенством формы, инструментовки, гармонии, но ритм которых в некоторых размерах (например, в ямбическом диметре) слаб; укажу хотя бы на Брюсова — насколько интересен ритм его хореев, настолько ритм ямба не разработан. Рассмотрим же ямбический диметр Надсона, этого во всех других отношениях слабого поэта.

Вот суммы его ритмических фигур, соответствующие суммам фигур, приведенных нами в таблицах.

<i>Сумма ускорен.</i>	463	<i>Сумма мелодий от 6 до 10 стр.</i>	18	<i>Сум. фиг. (2—3,1)</i>	12
« первой стопы	59	<i>Сумма всех мелодий от 6 и более строк</i>	22	<i>Бол. остр. уг.</i>	12
« второй	31	<i>Вертикал. сим.</i>	8	<i>« корзина</i>	1
« третьей	366	<i>Горизонт. сим.</i>	28	<i>Квадрат</i>	3
« первой и трет.	31	<i>Мал. остр. углы</i>	10	<i>Прямоугол.</i>	39
« второй и трет.	0	<i>« корзины</i>	0	<i>« сл. основ.</i>	9
<i>Точки</i>	27	<i>Крыши</i>	5	<i>« сл. вершиной</i>	0
<i>Квадр. + прям.</i>	1	<i>Опрокинут. кр.</i>	0	<i>Косой угол</i>	7
<i>Параллелограмм</i>	4	<i>Сумма крыш</i>	5	<i>Сум. фиг. постр. на 1—3-й стоп.</i>	71
<i>Сумма фигур, построенных на трех стоп.</i>	20	<i>« всех фиг.</i>	103	<i>Отношен. сум. фиг. к сум. ускорений</i>	$4\frac{2}{3}$

Вот таблица Надсона: сопоставляя его таблицу с таблицами вышеразобранных поэтов, получаем следующую картину совпадений сумм ритмических фигур его ямба с суммами фигур этих поэтов по статистическим рубрикам:

Надсон совпадает —

с Майковым	13 раз	с Баратынским	4 раза
« Мережковским	12 «	« Батюшковым	4 «
« Толстым	10 «	« Пушкиным	3 «
« Случевским	10 «	« Лермонтовым	2 «
« Некрасовым	9 «	« Меем	2 «
« Бенедиктовым	9 «	« Языковым	1 раз
« Павловой	6 «	« Полонским	1 «
« Державиным	5 «	« Жуковским	1 «
« Фетом	5 «	« Тютчевым	0 «
« Богдановичем	4 раза		

Эта таблица красноречива. Эпоха ритмического богатства пушкинской школы и Тютчева представлена в следующих совпадениях рубрик 4, 3, 2, 1, 0; то есть всего *пятнадцать раз* совпадает Надсон с какой бы ни было статистической рубрикой какого бы ни было образцового ритмика, начиная с Пушкина; эпоха же обеднения ритма (Толстой, Майков, Бенедиктов, Случевский, Полонский, Некрасов) представлена в следующих суммах совпадений — 10, 9, 9, 13, 1, 10, т. е. *52 раза*.

Нечего прибавлять к этому языку цифр какие бы ни были личные объяснения: ритмическая беднота и малая оригинальность Надсона *чрезвычайны*. К сожалению, Мережковский и Случевский в ритме своем носят черты сходства с Надсоном (12 и 10 совпадений).

Ритмическое совпадение с Надсоном современников — таково:

Брюсов	9	Иванов	5
Сологуб	7	Блок	1
Городецкий	8	Влад. Соловьев	1

Есть другой поэт, которого всецело отношу к группе модернистов по мотивам своей поэзии и который, однако, стоит на рубеже двух эпох: это Владимир Соловьев. Его поэзия — замечательна; к сожалению, он оставил небольшую книжечку стихов, где даже нет нужной мне статистической порции строк ямбического диметра. Недостающее количество строк, как и недостающее количество строк Батюшкова, я привел к одной единице сравнения. Читатель поверит мне, если, не приводя статистическую таблицу Вл. Соловьева*, я прямо приведу таблицу совпадения сумм ритмических фигур его ямбического диметра с вышеразобранными поэтами.

Ритмическое совпадение четырехстопного ямба Владимира Соловьева с соответствующим ямбом поэтов таково: Соловьев совпадает —

с Лермонтовым .	10 раз	с Павловой	4 раза
« Баратынским .	9 «	« Бенедиктовым .	4 «
« Толстым	9 «	« Меем	4 «
« Полонским	9 «	« Некрасовым	4 «
« Пушкиным	8 «	« Батюшковым ...	3 «
« Жуковским	5 «	« Державиным ...	1 раз
« Фетом	5 «	« Тютчевым	1 «
« Майковым	5 «	« Языковым	1 «

* Весь документальный материал (как графическая схема ритма поэтов, так и статистика) находится в моих материалах.

Совпадение общее с поэтами, богатыми ритмом, выражается у Вл. Соловьева в следующих суммах: 9, 8, 10, 5, 1, т. е. 33 раза совпадает Вл. Соловьев с лучшими лириками; эпоха же обеднения ритма представлена у него — 9, 5, 4, 0, 9, 9, т. е. тридцать шесть раз Вл. Соловьев совпадает с ритмически более бедными и вовсе бедными поэтами. Вычитая это число из соответствующего числа Надсона, имеем: — 16; вычитая число Надсона, характеризующее его совпадение с лучшими ритмиками, из соответствующего числа Соловьева, имеем: — 18. Владимир Соловьев на шестнадцать совпадений с бедными ритмиками счастливее Надсона и на восемнадцать совпадений с богатыми ритмиками его богаче; складывая обе суммы (16+18), получим 34; это число выражает расстояние Надсона от Вл. Соловьева в отношении отвлеченного ритма.

Владимир Соловьев встречается с современниками следующим образом:

с Блоком	6 раз	с Сологубом	4 раза
« Брюсовым	5 «	« Городецким	2 «
« Мережковским	6 «	« В. Ивановым	0 раз

Перехожу к современникам.

VI

Прежде всего я беру тех из поэтов, которые так или иначе высказались; таковы: Гиппиус, Бальмонт, Блок, Брюсов, Иванов, Сологуб, Сергей Городецкий, Сергей Соловьев, Иван Бунин*.

К сожалению, ритма некоторых из этих поэтов привести я не могу; и вот почему: ритм Ивана Бунина я рассматривал немного и случайно: общее впечатление у меня осталось в пользу действительной ритмичности этого поэта. Ритм С. Соловьева и З. Гиппиус (у обоих интересные ритмы) я привести не могу: у обоих поэтов в напечатанных книгах («Собрание стихов», «Цветы и ладан», «*Grurifragium*») слишком ничтожна порция ямбического диметра, чтобы ее без риска можно было приводить математически к норме (596 строк); а отыскивать по журналам отдельные стихотворения мне не приходилось; поэтому откладываю до более удобного раза анализ их ямбического диметра. Для Бальмонта же ямбический диметр есть наиболее не характерный размер; не говоря уже об анапестах и амфибрахиях, даже хорей, даже пиястопный ямб характеризует более ритм Бальмонта. Далее: ритмическую таблицу Городецкого и Сологуба я привел в начале статьи, иллюстрируя мой метод сравнительно-морфологического рассмотрения ритма.

* Лохвицкую и Фофанова я давно не имел под руками и потому их ритмом не занимался.

Остаются: Брюсов, Иванов и Блок; вот их таблицы:

	Брюсов	Иванов	Блок		Брюсов	Иванов	Блок
<i>Сумма ускорений</i>	407	406	468	<i>Большая корзина</i>	0	3	4
« первой стопы	73	81	113	<i>Квадрат</i>	0	3	4
« второй «	48	51	73	<i>Прямоугольники</i>	44	39	55
« третьей «	286	274	282	« сл. основанием	10	5	13
« первой и третьей	36	55	47	« « вершиной	1	1	3
« второй и «	0	2	4	<i>Параллелограмм</i>	2	1	3
<i>Точки</i>	49	69	45	<i>Квадр. +прямоуг.</i>	0	3	4
<i>Сум. мелодий от 6 до 10 строк</i>	13	10	16	<i>Сум. фиг. на пер. и</i>			
<i>Сум. мелодий от 6 и более строк</i>	14	12	17	<i>третьей стопе</i>	68	72	124
<i>Вертикальн. сим.</i>	5	11	18	<i>Крыша</i>	2	6	7
<i>Горизонтальн. »</i>	35	54	65	<i>Опрокин. крыша</i>	3	4	4
<i>Мал. остр. угол</i>	8	14	17	<i>Сумма крыши</i>	5	10	11
<i>Малая корзина</i>	5	2	5	<i>Косой угол</i>	2	6	11
<i>Сум. фиг. крайней + средней</i>				<i>Сумма фиг. на первой,</i>			
<i>стоп</i>	18	24	42	<i>второй и третьей стопе</i>	20	36	54
<i>Большой острый угол</i>	8	12	19	<i>Сум. всех фигур</i>	106	132	226
				<i>Отношение суммы уско-</i>			
				<i>рений к сумме фигур</i>	4	3	2

Эта таблица чрезвычайно интересна: она говорит без слов; в большинстве наших статистических рубрик суммы прямо пропорциональны ритму, кроме двух рубрик: рубрики «точек» и отношения сумм фигур к ускорениям; *здесь суммы обратно пропорциональны ритму*; в самом деле: под рубрикой «точки» я разумею такие ускоренные строки, которые с обеих сторон окружены строками метрическими; приведем две системы строк:

Система 1.



Система 2.



Система 1 даст на графическом листе *точки, разделенные пустотами*; система 2 даст на графическом листе *точки, соединенные линиями*, то есть *ритмическую мелодию*, выражающуюся либо в фигурах, либо без них; понятно, что количество точек более в ритмах, бедных мелодиями; и обратно.

Под рубрикой отношения *суммы ускорения к фигурам* я разумею степень игры ускорениями в ритмических мелодиях; приведем две системы строк:

Система 1.



Система 2.



В первой системе ускорения третьей стопы идут на протяжении трех строк; ускорения четвертой и пятой строки образуют две ритмических фигуры, называемых мной малыми треугольниками (эти фигуры получаются в графической записи); отношение сумм в системе 1 таково: количество ускорений = 6; количество фигур = 2; отношение здесь = $6/2 = 3$; в системе 2 мы имеем следующие фигуры: 1) крыша (1, 2 строки), 2) крыша (2, 3 строки), 3) два малых острых угла (1, 2, 3 строки), образованных между крышами, 4) прямоугольник (3, 4 строки), 5) острый угол (3, 4, 5); итого мы имеем 6 фигур на протяжении пяти строк, то есть чрезвычайно прихотливую систему ускорений, дающую сложный узор в графическом листе; сумма же ускорений системы 2 равна 7; отношение ее к сумме фигур = $7/6 = 1\frac{1}{6}$. Теперь понятно, почему в рубрике сумм этих отношений величина числа обратно пропорциональна ритму.

Итак: в двух рубриках, обратно пропорциональных ритму, суммы у поэтов располагаются так: *суммы точек*: Иванов 69, Брюсов 49, Блок 45; *суммы отношений*: Брюсов 4, Иванов 3, Блок 2 (то есть у Иванова в среднем три ускорения строят фигуру, у Брюсова — целых четыре, у Блока же только два); в последней рубрике Блок вдвое ритмичнее Брюсова, вдвое богаче переборами ускорений.

Во всех же прочих рубриках суммы прямо пропорциональны ритму; во всех почти этих рубриках Блок ритмичнее Иванова, Иванов же — ритмичнее Брюсова (у Иванова я брал «Прозрачность», у Брюсова — второй том «Путей и перепутий», у Блока — «Земля в снегу»).

Вот как располагаются названные поэты друг относительно друга по ритму.

Как располагаются они по совпадению в рубриках ритма с лучшими ритмиками в ямбе, считая лучшими ритмиками Державина, Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Фета и Павлову (ибо эти поэты создали вехи в максимальном или минимальном пользовании тем или иным ходом, той или иной фигурой, всегда оригинальные и никем не превзойдены из мной рассмотренных русских лириков), расположим Брюсова, Блока, Иванова, Сологуба и Городецкого относительно этих поэтов; Брюсов, Иванов, Блок, Городецкий, Сологуб совпадают в следующих рубриках с названными поэтами:

то есть употребление пэана четвертого в первой половине строки, а также двух пэанов четвертых; *Блок* же часто употребляет *пэан второй* « $\smile - \smile \smile \smile - \smile -$ », сравнительно редкий у Сологуба; Городецкий неоригинален в употреблении *пэана четвертого* в начале строки и заметно беден *пэаном вторым*; Брюсов экономно приличен (но вовсе не оригинален) в пользовании обоими ходами.

Мы рассмотрели ту сторону ритма ямбического диметра у группы современных поэтов, которой они соприкасаются с лучшими ритмиками; но у современных поэтов есть оборотная сторона медали: это — их связь с эпигонами ритма. Кто же эти эпигоны?

Лучшие русские ритмики игрой и комбинацией ускорений ямбического диметра заняли все важнейшие статистические позиции; между максимумом пэанов вторых Державина (139), Тютчева (62), Жуковского (52) и минимумом Баратынского (4), между максимумом пэанов четвертых в начале строки того же Баратынского (164), Фета (139) — располагаются пэаны последующих поэтов. То же и относительно суммы фигур, длины мелодий, суммы всех ускорений и т. д. Тютчев, Фет и Павлова, не преодолевая крайних точек в максимуме или минимуме ускорений, создают оригинальные статистические рубрики по группам фигур; особенно много самостоятельного творчества в переборах ритма мы встречаем у Тютчева. Созидателей и вместе усовершенствователей ритма ямбического диметра мы выделяем в особую группу; эта группа: Державин, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Баратынский, Тютчев, Фет и Павлова.

Остальным поэтам, следующим за названной группой, остается одно из двух: или следовать за этой группой, повторяя ее ритмические достоинства, т. е. соприкасаясь с богатыми рубриками названной группы и удаляясь от бедных; или же остальным поэтам следует расширить пределы сумм; таким расширением пределов было бы, например, отсутствие употребления пэана второго; или: сумма ускорений первой и третьей стоп ($\smile \smile \smile - \smile \smile \smile -$), равная 150 на протяжении 600 строк, или же излюбленное пользование той или иной фигурой; например: сумма квадратов, равная 40 (на протяжении 600 строк). Но, анализируя ритм ямбического диметра у поэтов, следующих за Пушкиным, мы ничего подобного не видим; остается один критерий для суждений о их ритмическом богатстве: сравнение с лучшими ритмиками по статистическим графам. И вот, сравнивая, мы видим, что вслед за Пушкиным (кроме Фета, Мея, Языкова, Тютчева, Павловой, Баратынского, Лермонтова) ритм четырехстопного ямба становится все более средним; статистические суммы ложатся посредине крайних сумм лучших ритмиков; извне такое оскудение ритма выражается в легкости и гладкости; изнутри же тут мы имеем дело с эпигонством.

Чтобы определить наиболее бедных ритмиков в ямбе, приведем статистическую графу послепушкинских поэтов по степени удаления от ритма лучших лириков. Вот эта графа:

	Бенедик- тов	Полон- ский	Майков	Некрасов	Ал. Тол- стой
С Державиным	3	4	2	3	1
« Пушкиным	2	3	2	7	2
« Жуковским	3	12	9	6	8
« Тютчевым	0	1	0	5	1
« Фетом	3	2	2	4	5
« Баратынским	4	2	5	6	8
« Павловой	5	0	0	7	5
« Лермонтовым	3	5	3	8	7
Сумма совпадений	23	27	23	44	37

	Мереж- ковский	Надсон	Случев- ский	Вл. Соло- вьев	Сумма
С Державиным	1	5	1	1	21
« Пушкиным	3	3	2	8	42
« Жуковским	4	1	5	5	53
« Тютчевым	5	0	1	1	14
« Фетом	7	5	3	5	36
« Баратынским	5	4	1	9	44
« Павловой	5	6	8	4	40
« Лермонтовым	2	2	4	10	44
Сумма совпадений	32	26	25	43	—

Эта таблица живо характеризует приведенных послепушкинских поэтов; число, характеризующее сумму совпадений с лучшими сторонами ритма четырехстопного ямба, прямо пропорционально ритму поэтов. Наиболее ритмичным оказывается Некрасов (благодаря совпадению с Пушкиным, Лермонтовым, Баратынским и Павловой); его число — 44; сейчас же вслед за ним идет Вл. Соловьев (благодаря совпадению с Пушкиным, Баратынским, Лермонтовым); эти поэты значительно богаче по ритму прочим; вслед за ними, значительно отступя и беднея ритмом, идет группа — Мережковский, Ал. Толстой; близко к ним — Полонский, Надсон, Случевский; еще далее Бенедиктов и Майков.

Лермонтов, Жуковский и Баратынский более влияли на эту группу поэтов, нежели Пушкин и Тютчев; сумма всех совпадений с первыми — 14, со вторыми всего 56.

Сравнивая суммы совпадений этой группы с группой модернистов, имеем:

Суммы модернистов:

Суммы последующих поэтов:

53	44	26
48	43	25
34	37	23
20	32	23
13	27	

Модернисты в отвлеченном ритме ямбического диметра то превосходят послепушкинскую группу, то сближаются с ней, то уступают ей.

К первой категории принадлежат Блок и Сологуб, ко второй — Иванов, к третьей — Брюсов и Городецкий.

Расположим теперь лучших поэтов по ритмической близости их друг относительно друга.

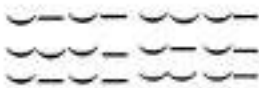
	Державин	Жуковский	Пушкин	Баратынский	Лермонтов	Тютчев	Фет	Павлова
Державин	«	10	8	4	3	3	1	9
Жуковский	10	«	10	1	11	7	5	4
Пушкин	8	10	«	12	15	7	13	3
Баратынский	4	1	12	«	6	10	10	3
Лермонтов	3	11	15	12	«	5	9	6
Тютчев	3	7	7	10	5	«	7	9
Фет	1	5	13	10	9	7	«	2
Павлова	9	4	3	3	6	9	2	«
Суммы	38	48	68	52	54	48	46	36

Если принять во внимание, что здесь одна рубрика не заполнена — рубрика того поэта, который сравнивается с остальными, если принять во внимание, что в этой рубрике он сам создает свои нормы сравнений (каждый из взятых поэтов оригинален в ритме), то выраженные суммы не истинны; считая для наглядности оригинальность ритма (отсутствием которого характеризуются прочие поэты) равной 20 совпадением с лучшими лириками и прикидывая эту новую сумму, имеем следующие суммы: 58, 68, 88, 72, 74, 68, 66, 56. Эти хотя и символические числа, но определяющие вполне оригинальность и богатство ритма превосходят суммы всех мною приведенных поэтов после Тютчева; для тех суммы равны: 53, 48, 34, 20, 13, 44, 43, 37, 32, 27, 26, 25, 23, 23.

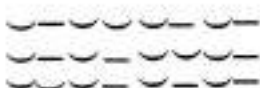
Тютчев наиболее оригинален в своих рубриках; обыкновенно пэан второй в половине ямбической строки обратно пропорционален пэану четвертому; только у очень ритмически развитых поэтов оба хода дают богатую руб-

рику; до Тютчева (начиная с Батюшкова) общие суммы этих рубрик (пэан второй + четвертый) таковы: 61, 142, 143, 148, 139, 168; у Тютчева эта сумма равна 177; он создает здесь свой оригинальный предел; после него Каролина Павлова переступает этот предел (179); предел Каролины Павловой переступает лишь Ал. Блок (186); суммы всех прочих поэтов значительно падают. Тютчев и Каролина Павлова создают в ритме новую рубрику; кроме того, у Тютчева максимум суммы комбинаций следующих фигур:

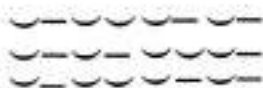
Большой острый угол



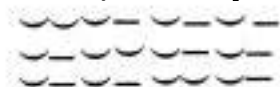
Косой угол



Малый острый угол



Сумма углов обоего типа с модуляциями вроде:



— у Тютчева 94 (у Жуковского 82, у Фета 76, у Лермонтова 64, у Пушкина 53); у других поэтов эта сумма быстро падает; кроме того, Тютчев, как уже мы заметили выше, $1\frac{1}{3}$ полуударением строит фигуру, превосходит суммой всех фигур и т. д. Он самый оригинальный и по рубрикам, и по ритму; выделим же его особо.

Вслед за ним следует выделить Пушкина, который менее индивидуален по ритму, представляя органический синтез лучших сторон ритма четырехстопного ямба; в Пушкине перекрещиваются все лучшие лирики (за исключением Павловой, которая создает оригинальную комбинацию из ритмов Державина и Тютчева); ритм Пушкина уже живет в Державине (восемь совпадений), в Жуковском (десять совпадений), в Баратынском (двенадцать совпадений), в Лермонтове (пятнадцать совпадений), в Тютчеве (семь совпадений — менее, потому что Тютчев силен не пушкинским ритмом, а своим собственным), в Фете (десять совпадений).

Интересно поэтому проследить поэтов меньшего ритмического напряжения по отношению приближения и удаления от Пушкина и Тютчева.

Эти поэты совпадают в следующих рубриках:

с Пушкиным:

Вл. Соловьев	8 раз
Некрасов	7 «
Мей	6 «
Полонский	3 раза
Мережковский ...	3 «

с Тютчевым:

Мей	9 раз
Некрасов	5 «
Мережковский ...	5 «
Толстой	1 «
Вл. Соловьев	1 «

Надсон	3 «	Случевский	1 «
Майков	3 «	Полонский	1 «
Случевский	2 «	Майков	0 «
Ал. Толстой	2 «	Надсон	0 «
Бенедиктов	2 «	Бенедиктов	0 «

Минимально совпадая с обоими лучшими ритмиками, Ал. Толстой (2, 1), Бенедиктов (2, 0), Майков (3, 0), Надсон (3, 0), Случевский (2, 1) являются, по нашему мнению, наиболее ритмичными в своем ямбическом диметре.

Сравним же теперь поэтов по степени приближения к этим в высшей степени ритмичным поэтам:

	Бенедиктов	Ал. Толстой	Майков	Надсон	Случевский
<i>Бенедиктов</i>	«	10	9	9	6 или 7
<i>Ал. Толстой</i>	10	«	12	13 или 12	12
<i>Майков</i>	9	12 или 13	«	9	8
<i>Надсон</i>	9	10	13	«	10
<i>Случевский</i>	6 или 7	12	8	10	«
<i>Полонский</i>	6	11	12	1	11
<i>Некрасов</i>	3	10	5	9	6
<i>Мережковский</i>	7	8	5	12	5
<i>Вл. Соловьев</i>	4	4	5	1	1 или 0
<i>Сологуб</i>	2	6	4	7	3
<i>Брюсов</i>	8	9	9	9	от 12 до 15
<i>Блок</i>	2	1	0	1	« 2 « 4
<i>Иванов</i>	3	3	6	5	« 10 « 14
<i>Городецкий</i>	12	14	11	8	« 6 « 8
<i>Суммы совпадений</i> ...	81	108	95	93	97

Эти суммы потрясающи: ритм Ал. Толстого встречается у вышеприведенной группы поэтов всего в 108 рубриках; Майков — в 95, Надсон — в 97, Бенедиктов — в 81, Случевский — в 97!

Расположим эту таблицу иначе, чтобы определить, в ком из поэтов повторяется наиболее слабый ритм ямбического диметра; тогда мы будем в состоянии решить, какая группа поэтов ритмичнее: модернисты или группа поэтов предшествующего периода.

	Сологуб	Брюсов	Блок	Вяч. Иванов	Городецкий
Бенедиктов	2	8	2	3	12
Толстой	6	9	1	3	14
Майков	4	9	0	6	11
Надсон	7	9	1	5	8
Случевский	3	13 (среднее)	3 (среднее)	12 (среднее)	7 (среднее)
	21	48	7	31	52

Вспомним, что суммы совпадений названных поэтов с лучшими ритмиками ямбического диметра были таковы: 20 (Брюсов), 34 (Иванов), 53 (Блок), 48 (Сологуб), 13 (Городецкий); эти суммы характеризовали лучшие стороны ритма их ямба, но хорошие стороны ритма ослабляются дурными (аритмичностью), т. е. совпадением с ритмически бедными поэтами; суммы совпадений с ритмически бедными поэтами таковы: 48 (Брюсов), 31 (Иванов), 7 (Блок), 21 (Сологуб), 52 (Городецкий); эти суммы прямо пропорциональны бедноте ритма; вычитая вторые суммы из первых для определения доминирующего влияния богатого ритма над бедным, получаем:

Для Брюсова: $20 - 48 = -28$ (т. е. отрицательная величина).

Для Иванова: $34 - 31 = +3$ (положительная величина).

Для Блока: $53 - 7 = +44$ (это число показывает ритмическое богатство Блока).

Для Сологуба: $48 - 21 = +27$ (уступая в богатстве Блоку, Сологуб все же богат ритмом).

Для Городецкого: $13 - 58 = -45$.

Или, считая в положительных единицах, имеем:

Для Блока 95

« Сологуба 72

« Иванова 48

Для Брюсова 17

« Городецкого ... 1.

Нечего прибавлять, что величина числа указывает на присутствие развитого ритма; величина расстояний поэтов друг от друга сильно преувеличена для наглядности; отвлеченный ритм здесь мы как бы рассматриваем в микроскоп. На самом деле следует показанные суммы делить друг на друга. Разделим же эти суммы.

Для Брюсова $\frac{20}{48}$

« Иванова $\frac{34}{31}$

Для Городецкого $\frac{13}{58}$

« Сологуба $\frac{48}{21}$

Для Блока $\frac{57}{7}$.

Или в десятичных долях:

Для Брюсова 0,4, т. е. $\frac{2}{5}$ или для круглого счета $\frac{1}{2}$

« Иванова 1,1, « « « « 1

« Городецкого 0,2, « $\frac{1}{5}$ « « « « $\frac{1}{4}$

« Сологуба 2,3, « « « « 2

« Блока 8,1, « « « « 8

Эти цифры символизируют ритм модернистов: размах этого ритма от бедноты к богатству крайне выражен.

На основании тех же суждений составляем таблицу для поэтов предшествующей эпохи.

	Полонский	Некрасов	Мережковский	Вл. Соловьев
Бенедиктов	6	3	7	4
Толстой	11	10	8	4
Майков	12	5	5	5
Надсон	1	9	12	1
Случевский	11	6	5	1
Суммы	41	33	37	15

Суммы совпадений с плохими ритмиками в четырехстопном ямбе таковы: 41 (для Полонского), 33 (для Некрасова), 37 (для Мережковского), 15 (для Вл. Соловьева).

Заемствуем из вышепрiloженной таблицы суммы совпадений с хорошими ритмиками у четырех рассматриваемых поэтов; эти суммы: 27 (для Полонского), 44 (для Некрасова), 32 (для Мережковского), 43 (для Вл. Соловьева).

На основании предыдущих рассуждений мы пишем:

Для Полонского: $27 - 41 = -14$

« Некрасова: $44 - 33 = +11$

« Мережковского: $32 - 37 = -5$

« Вл. Соловьева: $43 - 15 = +28$.

Или, считая в положительных единицах (и принимая за минимум ритмического богатства ритм Городецкого), имеем:

Для Соловьева

« Некрасова

« Мережковского..

« Полонского

Эти суммы — преувеличены для наглядности. На самом деле следует делить положительные суммы на отрицательные.

Имеем:

Для Соловьева $\frac{43}{15}$
« Некрасова $\frac{44}{33}$

Для Мережковского $\frac{32}{37}$
« Полонского $\frac{27}{41}$

Или в десятичных долях:

Для Соловьева — 2,9, то есть 3.

Для Некрасова — 1,3, или приближенно — $1\frac{1}{2}$.

Для Мережковского — 0,89, или 1.

Для Полонского — 0,7, или $\frac{3}{4}$.

Сопоставляя эти числовые символы с числовыми символами модернистов и считая $\frac{1}{4}$ за единицу счета; далее, принимая во внимание, что Тютчев и Пушкин суть наиболее ритмические поэты, а следующая группа ритмичнее Блока; наконец, принимая во внимание, что минимум ритма принадлежит Бенедиктову, Надсону, Майкову, Толстому и Случевскому, — мы имеем следующую классификацию поэтов по степени их ритма:

1) Пушкин и Тютчев.

2) Лермонтов, Державин, Жуковский, Баратынский, Фет, Каролина Павлова.

3) Блок (его числовой показатель 24), Вл. Соловьев (его показатель 12).

4) Сологуб (8), Некрасов (6), Мережковский (4), Полонский (3), Вячеслав Иванов (4).

5) Брюсов (2), Городецкий (1).

6) Бенедиктов, Ал. Толстой, Надсон, Толстой и Случевский.

В статье *«Лирика и эксперимент»* я делил поэтов на четыре ритмические категории, руководствуясь лишь рубрикой отношений сумм ускорений к суммам фигур; предлагаемая классификация поэтов может считаться более объективной; она принимает во внимание многообразие проявлений ритма четырехступного ямба.

В эту классификацию не вошли поэты XVIII столетия, кроме Державина; но анализ их ритмов увеличил бы вдвое предлагаемую статью. Сюда же не вошли Батюшков, Языков и Мей, по соображениям большой сложности; изложение этих соображений — опять-таки материал для целой статьи; скажу только: Языков ритмически богат, но, слишком утрируя Пушкина и следуя лишь за Баратынским в направлении преодоления Пушкина, находится для меня под сомнением: Мей же во всех главных фигурах ритма следует Языкову.

В предлагаемую схему не входит еще ряд поэтов, например: Веневитинов, Дельвиг, кн. Вяземский, Щербина, Плещеев, Огарев, Апухтин, гр. Голенищев-Кутузов и другие. Эти поэты оставлены мной в стороне частью потому, что я не имел еще времени ими заняться, частью потому, что ритм их заранее предопределен для меня рассмотрением статистического листа; этот лист как шахматная доска; всякая возможность какой-либо оригинальной ритмической революции в отсутствующих поэтах требует такого крайнего

напряжения любой статистической графы, что этот статистический скачок был бы прямо отмечен слухом; между тем, читая Плещеева, Огарева, Козлова и др., мы не замечаем ничего особенного, что могло бы их ритмически выделить. Так, для Плещеева я предсказываю влияние эпохи послепушкинского эпигонства, то есть сумму всех ускорений, не превышающую 470 (на 596 строках) и не падающую ниже 300; а в этих пределах уже все статистические места заняты; и так далее. Словом: отсутствующие поэты не слишком бы изменили предлагаемую градацию.

Может быть, мой метод сравнения ритмической морфологии ямба ложен? Но основания моего метода — объективны: 1) ритм есть отношение правильного чередования ускорений и замедлений к неправильному, то есть ритм есть норма свободы в пределах версификации; 2) сумма замедлений против метра (спондей) так относится к сумме ускорений, как «1» к «10», то есть, упуская замедления, я, в сущности, отвлекаюсь от подлинного ритма крайне мало; 3) богатство ритма прямо пропорционально богатству комбинаций ускорений, их сумме и т. д. Вот простейшие основания моего метода; все прочие выводы лишь вытекают из них; наконец, мне могут возразить на то, что в многообразной статистике я наделал ошибок; допускаю, что статистические ошибки неизбежны; во всякой статистике они встречаются; допустим, что у меня % этих ошибок велик; но многообразие моих статистических рубрик (у меня их 88; я привел в данной статье* лишь некоторые из них) не может не понизить этот % ошибками в противоположном направлении; все же основные тезисы, высказываемые мной, верны; наконец, я предлагаю любому скептику меня проверить; мой метод так прост, что с ним справится всякий; немногого усидчивости, да любовь к поэзии — вот все, что требуется для экспериментатора.

В заключение скажу, что выводы мои относительно ритмичности или аритмичности поэтов не касаются достоинства их поэзии; достоинство поэтического произведения — в сумме ритма, инструментовке, формах изобразительности, архитектонике стиля, в лепке образов, в словаре и т. д. Кроме того: каждый поэт имеет свой излюбленный размер, в котором сказывается его ритмическое богатство; но у нас нет трудов, касающихся разработки поднимаемых мною вопросов; мне приходилось работать над ними одному; неудивительно, что я сосредоточился главным образом в собирании материала для суждения о ритмах всего одного размера (четырёхстопного ямба); поступи я иначе, я растерялся бы в многообразии данных, в трудности сложить эти данные в стройное целое. Ввиду всего сказанного я без страха высказываюсь перед современными мне поэтами: хвалю их ямбический диметр или порицаю его; я знаю, что мои похвалы или порицания вовсе не задевают всего их поэтического творчества, но касаются лишь одной стороны; так, например: высоко чтя поэзию Брюсова, менее, быть может, ценя поэтический дар Сологуба, я тем не менее указываю на ритмическую бедность ямбов Брюсова и, наоборот, отмечаю Сологуба как ритмика.

Предлагаемая статья не есть субъективная оценка, но беспристрастное описание структуры четырёхстопного ямба.

1909

* Те, которые по опыту считаю важнейшими.

«НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ...»
А. С. ПУШКИНА

(Опыт описания)

1) *Под метром стихотворения мы разумеем соединение стоп, строк и строф между собою.*

а) Мы должны определить метрическую форму и количество строк; так определится взаимоотношение строк; стихотворение будет ямбическим, дактилическим и т. д.; далее это будет диметр, триметр, тетраметр, пентаметр и т. д.; или же это будет комбинацией метров.

б) Определяя группировку строк по строфам и анализируя структуру строфы по строкам и рифмам, мы определим стихотворение как сонет, терцины, рондо и т. д.

II) *Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений.*

а) Для этого мы должны определить действительную метрическую сущность каждой стопы; так определится большая или меньшая свобода в чередовании ударений, не нарушающего для уха метрического единообразия, но придающего большую свободу; эта свобода выразится в изменении темпа отдельных стоп: то *allegro*, то *andante*, по отношению к среднеритмическому единству.

б) Определяя расстановку знаков препинания и цезур по отношению к метру и сопоставляя ее с ритмическим характером строк, мы перейдем от отвлеченного ритма к ритму действительному.

с) Определяя симметрию слов по слогам, по количеству согласных, входящих в них, мы всецело определяем ритмическую схему данного стихотворения; такая схема есть эмпирическая схема¹.

III) *Под словесной инструментовкой мы разумеем сложное единство материала слов, оттененных тем или иным голосовым тембром.*

а) Прежде всего качество знаков препинаний, индивидуальное употребление их помимо ритмических нюансов вносит голосовой нюанс, определяемый логикой расстановки знаков².

б) Материал слов определяется описанием звуковой особенности каждого слова, способом расположения звучностей, отношением гласных и согласных друг к другу; касаясь гласных, мы разумеем *явные* и *смягченные ассонансы* (аа, ая), звуковые *прогрессии* (уаи), *дегрессии* (иау), *контрасты* (иу), простые и сложные симметрии в отдельных строках и в соединении их; касаясь согласных, мы разумеем явную аллитерацию, то несмягченную (когда слова начинаются с «б» или два смежных слова начинаются одно с «б», другое с «в»: «берег вечного веселья»), то *внутреннюю* (аллитерируют середины слов), то *единообразие* в группах согласных (зубные, плавные), то переход одной группы в смежную (зубных в свистящие), симметрии групп и т. д.

с) Наконец, мы изучаем отношение рифм, внутренние рифмы; их отношение к цезурам и пр.

Так определяем мы словесную инструментовку.

Определив метр, ритм и словесную инструментовку, мы должны попытаться определить, существует ли какое-либо соотношение между этими группами. Эти три группы, образуя звуковую мелодию и гармонию лирического произведения, образуют и его внешнюю форму. Мы видим, что внешняя форма в свою очередь образует три концентрических круга: метр, ритм, гармония; тоны гласных образуют как бы переход от первых двух форм к третьей. Количество согласных и их характер в строке имеет некоторое влияние на ритм строки, и потому-то между ритмом материальных слов и словесной инструментовкой бывает некоторое взаимоотношение; богатые и многообразные аллитерации часто тяжелят стих, особенно в поэзии модернистов; не аналогичное ли явление встречает нас в современной музыке (Штраус)?

IV) *Архитектонические формы речи, т. е. имеющие целью расположение слов во временной последовательности, составляют незаметный переход от внешней формы к форме внутренней.*

а) Описав метр, ритм и инструментовку стихотворения, я должен описать эти архитектурные формы: параллелизмы, лестницы, наращенные и т. д.

б) Я должен рассмотреть их в целом периоде.

с) Архитектонические формы, с одной стороны, имеют непосредственное отношение к внешней форме; повторение слов, симметрия их имеет непосредственное отношение к ритму и словесной инструментовке; так, например, в наращении: «Сердце бедное — сердце бедное молодецкое», — я ввожу повторением двух слов сходные гласные и согласные, то есть прямо влияю на инструментовку стиха; повторяя два раза последовательность двухсложного с трехсложным, я повторяю ту же ритмическую фигуру дважды; с другой стороны, архитектурные формы речи имеют прямое отношение к описательным, распределяя эти последние во временной последовательности, а иногда и прямо переходя в них, например, в эллипсисе, где ради большой сжатости совершается скачок от образа к образу: «Златорогий месяц — и серебрятся поля» (вместо: *встал златорогий месяц и от того серебрятся поля*).

д) Опять-таки архитектурные формы речи должны мы привести в связь с формами метра, ритма и инструментовки.

V) *Описательные формы речи, т. е. такие, которые дают форму самим элементам творческого процесса, входят в состав так называемой внутренней формы.*

а) Я должен изучить эпитеты, метафоры, метонимии и т. д. в данном мне стихотворении, определить соотношение между ними.

б) Я должен определить соотношение между средствами изобразительности и так называемым содержанием: содержание опять-таки явится сложной формой многообразных деятельности, входящих в творчество.

с) Я должен определить соотношение описательных форм как элемент внутренней формы к формам архитектурным, к инструментовке, к ритму и метру.

Эти пять зон образуют в целом так называемую «форму» лирического стихотворения.

Лирическое стихотворение, взятое со стороны формы, являет собою замкнутое и сложное, как мир, целое.

Систематическое описание стихотворений различных поэтов дает нам богатый материал для индивидуальной характеристики стиля поэтов и взаимного соотношения стилей.

Должны быть составлены таблицы: 1) метрических форм различных поэтов, 2) ритмической их индивидуальности, 3) рифм, ассонансов, аллитераций и пр., 4) знаков препинаний, 5) архитектурных форм, 6) форм описательных.

Кроме того, мы должны иметь индивидуальные словари поэтов.

Только тогда мы можем сказать, что форма поэтов отчасти описана; только тогда можем мы правильно установить эксперимент; только тогда наука о лирической поэзии станет на твердую почву.

Следует помнить, что с этой стадии такая наука только начнется; продолжение же ее от нас ускользает в бездну обобщений и, как знать, неожиданных.

Разберем для примера согласно приведенному плану стихотворение Пушкина:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.
Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь, и при луне
Черты далекой, бедной девы!..

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.
Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной;
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.

Прежде всего мы должны определить метр приведенного стихотворения: мы имеем равносложный диметр; в данном случае четырехсложный ямб, состоящий из шестнадцати строк, образующих четыре строфы с чередующимися рифмами по схеме (abab); мужская рифма открывает стихотворение, за ней следует женская, и так далее; комбинация метров отсутствует.

Определяя группировку строк по строфам, мы видим, что каждая строфа состоит из четырех строк; далее: каждая строфа определенно оканчивается точкой; каждая строфа заключает в себе определенный образ и мысль; заключаем отсюда, что приведенное стихотворение имеет форму *станса*.

Для определения так называемого *ритма* выразим подлинную метрическую сущность каждой строфы.

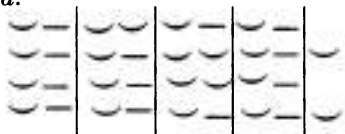
Имеем:

Первая строфа:



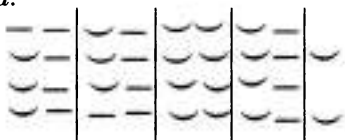
В первой строфе мы имеем следующие отступления от четырехстопного ямба: в первой строке третья стопа дает пиррихий, вследствие чего эта строка есть комбинация ямба с пэаном четвертым во второй половине строки; вторая строка открывается со спондея на первой стопе; далее, в третьей стопе имеем пиррихий; вторая строка есть комбинация эпитрита третьего (— — ◡ —) с пэаном четвертым (◡ ◡ ◡ —); на основании тех же суждений третья строка в первой своей половине есть пэан четвертой; четвертая строка есть правильный ямба; первая строфа ни в одной строке не повторяется.

Вторая строфа:



Первая строка носит пиррихий на второй стопе, т. е. в первой своей половине она есть пэан второй; вторая и третья строка во второй половине суть пэаны четвертые; четвертая строка — правильный ямба.

Третья строфа:



В третьей строфе первая строка есть комбинация эпитрита третьего с пэаном четвертым; вторая и третья строки симметричны в отступлении с соответствующими строками второй строки (пэаны четвертые); четвертая строка есть комбинация эпитрита первого и пэана четвертого.

Четвертая строфа, являясь повторением первой, в ритмических отступлениях от ямба симметрична с ней.

Итого из 64 полных стоп стихотворения лишь 46 стоп суть подлинно ямбические стопы; 18 стоп нарушают правильность ямба, то замедляя, то ускоряя его. Если же считать строки по полустишиям, то лишь 15 полустиший суть ямбы, прочие же 17 суть либо пэаны, либо эпитриты; если же счи-

тать по строкам, то мы встречаем в стихотворении лишь три строго выдержанных ямбических строки, падающих на четвертые строки строф; в *общем стихотворении есть сложное целое из ямбов, пиррихийев, спондеев, пэанов (второго и четвертого) и эпитритов (третьего и первого)*.

Правильный темп ямба имеет тенденцию получать ускорения на третьей стопе (10 раз), на первой стопе (2 раза), на второй стопе (1 раз) и получать замедление на первой стопе (3 раза), на второй (1 раз); кроме того, имеем здесь следующую симметрию; во-первых, ускорения падают в большинстве случаев на трети стопы; во-вторых, пэаны четвертые преобладают над пэанами вторыми; в-третьих, эпитриты падают только на первую половину строки; в-четвертых, правильные ямбические строки падают на четвертые строки строф; в-пятых, вторые и трети строки второй и третьей строф симметричны в отступлении от ямба; в-шестых, первая и четвертая строфа имеют одинаковый ритм. Представляют ли собою названные симметрии в отступлении от ямба что-либо типичное? Да: у всех поэтов наибольшее количество ускорений падает на трети стопы четырехстопного ямба, вследствие чего пэаны четвертые во второй половине строки преобладают; пэаны же вторые у поэтов после Жуковского встречаются в меньшем количестве, чем пэаны четвертые; так и в приведенном стихотворении (два пэана четвертых в первой половине строки и лишь один пэан второй: «Увы, напоминают мне»). То же и относительно преобладания эпитритов в первой половине строки (что зависит от обилия спондеев в начале строк).

До сих пор мы характеризовали ритм приведенного стихотворения с точки зрения общего сходства с ритмом русских поэтов вообще или с точки зрения сходства с группой поэтов (в данном случае с той группой, родоначальником которой явился Жуковский). Что же индивидуального для Пушкина дают эти отступления? Забегая вперед, скажем, что графический узор данного стихотворения дает типичную для Пушкина ломаную.

Чтобы перейти к действительному ритму, мы должны рассмотреть отношение отвлеченного ритма к знакам препинания, цезурам, паузам, количеству согласных, к внутренним рифмам, к симметрии слов по слогам и по звуковому сходству.

Симметрия слов по слогам.

Когда мы имеем в двудольном размере многосложные слова, то естественно некоторые стопы прочитываются ускореннее; в зависимости от того, стоит ли ударение в конце, начале или середине слова, изменяется пауза. Так, в слове «*напоминают*» ударение лежит в конце второй стопы; нераздельные, неударяемые слоги прочитываются тогда быстро; естественная остановка голоса следует после окончания слова; так, в строке: «*Напоминают | мне оне*» — пауза наступает в середине третьей строки; в строке же: «*Не пой, красавица, | при мне*» — пауза наступает между третьей и четвертой стопой; паузы зависят не только от грамматического строения речи или логического ударения, но и от количества слогов слов, составляющих стихотворную строку; отвлеченный ритм видоизменяется в зависимости от логических, грамматических и силлабических пауз.

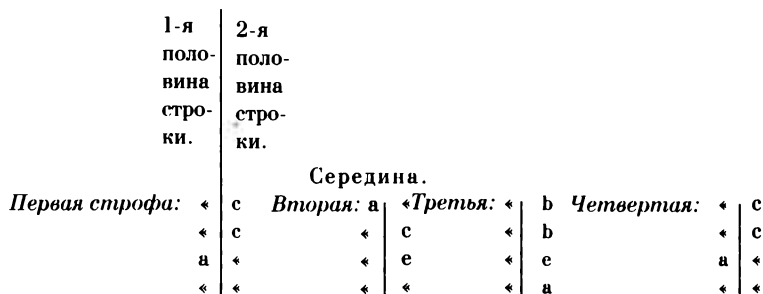
Кроме того: когда мы имеем в стихе скопление неударяемых слогов и произносим их несколько скорее, чем того требует метр, то все же иногда между этими слогами наступает малая пауза, если есть перерыв слов; так в ямбе имеем мы часто вместо одного неударяемого между двумя ударяемыми слогами три неударяемых («*напоми-нают*») слога; если все три кратких образуют с ударяемым одно слово (как в приведенном примере), то малая пауза отсутствует; неударяемые слоги непрерывны тогда; если же между этими слогами оканчивается слово, то наступает малая пауза («*Грузии | печальной*»). Расстановка пауз в частях пэана сильно влияет на ритм. Вот две строки: «*Песен Грузии | печальной*» и «*Но ты поёшь — | и при луне*». При чтении обе строки производят на ухо совершенно иное ритмическое впечатление от вынесения паузы из середины четвертого пэана к середине стиха, т. е. к месту, предшествующему пэану. Отвлеченно обе строки равноритмичны; *de facto* же — разноритмичны.

Забегая вперед, скажем, что в зависимости от перерыва слов между пэанами или отсутствия этого перерыва имеем следующие пять форм пауз, независимо от стоп:



Называя малые паузы в ускорениях через а, б, с, d, е, мы имеем относительно данного стихотворения следующие формы:

Середина.



Эта диаграмма, указывая на характер малых пауз, обусловленных расположением слов, уже дает некоторое приближение к ритму действительному. Малые паузы перед ускорениями, в середине ускорений и после них имеют целью восстановить нарушенное равновесие в метре; отношение форм пауз к ускорениям дает различного рода ритмические контрасты; сравнивая паузы в разбираемом стихотворении по строкам и по строфам, мы усматриваем следующую симметрию: первая и четвертая строфы симметричны; вторая и третья строфы, отличаясь в паузах от первой и четвертой, отличаются так-

же и друг от друга; кроме того, первые две строки третьей строфы имеют паузную форму «b», не встречающуюся более; вторая и третья строфа встречаются в паузной форме «е»; и через все строфы проходит паузная форма «а» (в словах: *напоминают, воображаю*). Если принять во внимание, что изменяемая паузная форма «е» в данном стихотворении ритмически близка «а» («и при луне», «и предо мной» по ритму произнесения близки «напомина́-ют» «вообража́-ю»), то, подставляя вместо «е» — «а», получаю: 1) сса, 2) аса, 3) bbaa, 4) сса, т. е. форма «а» является как бы ритмической темой стихотворения. Эта тема доминирует во вторых половинах строф; если принять во внимание, что паузная форма «b» несколько приближается к «а», то в третьей строфе мы видим некоторый больший порыв ритма. Замечательно, что перед формами «а» и близкими к ним (в данном стихотворении «е») мы встречаем знаки препинания (перед «напоминают» в первой строфе две точки, перед «напоминают» в первой строке второй строфы — восклицание и запятая), дающие как логическую, так и грамматическую паузу (перед словами «и при луне» — запятая, перед «и предо мной» — тире, перед «напоминают» четвертой строфы — точка с запятой); знаки препинания здесь усиливают паузу; после паузы — быстрый разгон стиха. Паузные формы «с», имея стремление замедлить время произнесения пзанически построенных слов, встречаются между «а» и «е» для контраста. Если теперь разобрать ритм стихотворения в отношении к содержанию, то получим следующую аналогию между содержанием и ритмом; всякий раз, как воспоминание предшествует вызываемому образу, душевный порыв сопровождается ритмическим порывом; образ действительности («Не пой, красавица... песен Грузии... жестокие напевы»), как и образ воображения («Другая жизнь и берег дальний... черты далекой, бедной девы»), сопровождается более или менее спокойным темпом; переход же от действительности к воображению сопровождается ритмическим порывом (*напоминают, и предо мной, воображаю, и при луне*); ритмический центр стихотворения — в *душевном движении*, а не в *образах* этого движения: образы спокойны, тихи; чувства же, сопровождающие образы, бурны; так у Пушкина всегда: наиболее быстрые, ритмические движения стиха чаще всего сопровождают безобразные движения души, нежели движение самих образов. В строке: «Но ты поешь — и предо мной» — сосредоточены оба темпа: «Но ты поешь» — здесь изображается видимость; в этом месте стих следует спокойному течению ямба; и вот перерыв; действие переносится в душу поэта; перед этим пауза (тире) — и далее «и предо мной»... Стих становится быстрым, пзаническим — «воображаю». Кроме того, каждая строфа имеет тенденцию открываться спокойным образом; в третьих же строках ритмический порыв воображения («напоминают», «и при луне», «и предо мной», «напоминают»); четвертые строки дают аполлиническое видение образа воображения: ритмический порыв успокаивается: «Другую жизнь и берег дальний», «Черты далекой, бедной девы»; и опять «Другую жизнь и берег дальний». Кроме того: в разбираемом стихотворении есть удивительная пропорциональность между строфами стансов и строками строф; третьи строки всех четырех строф так относятся к соответствующим строфам, как третья строфа стихотворения относится к целому стихотворению; третьи строки каждой из четырех строф имеют ритмическое ускорение; строки третьей строфы дают

maxim ускорений; сумма всех стоп четвертых строк дает более симметрии в чередовании долгих и кратких, нежели суммы стоп первых, вторых и третьих строк; четвертая строфа симметрична с первой строфой в порядке расположения стоп. Соответственно с ритмической симметрией располагается в стихотворении и психологическая симметрия в чередовании образов и переживаний; мы полагаем, что чередование образов подчинено и предопределено в поэзии музыкальной стихией творчества, одним из проявлений которой является поэтический ритм.

Знаки препинания.

Определив паузы и расположение слов по слогам, мы в значительной степени определили конкретный ритм стихотворения; тем не менее ритмические нюансы вносит расположение знаков препинания; знаки препинания влияют, во-первых, на продолжительность пауз, во-вторых, на интонацию; интонация зависит не только от знаков препинания, но и от форм образительности; так, в строке: *«Не пой, красавица, при мне»* — силлабическая пауза после третьей стопы обусловлена и логическим ударением на слове *«красавица»*, и запятой, которая выделяет это слово из течения речи; между строками: *«Ты песен Грузии печальной»* и *«Напоминают мне оне»* — стоит двоеточие; двоеточие, во-первых, разделяет строфу большой паузой на две части и, во-вторых, сочиняет первую половину строфы со второй, отчего интонация меняется (*«Не пой... песен»* — потому что они *«напоминают»*); соединяя обе части строфы в интонации, двоеточие заставляет нас несколько быстрее прочесть третью строку (*«Напоминают мне оне»*), чтобы соединить слово *«песен»* с тем, что песни напоминают; от этого пауза после *«напоминают»* уменьшается, а внутренние рифмы *«мне оне»* придают строке еще большую легкость. Точно так же расположение знаков препинания в 3-й и 4-й строке второй строфы индивидуализируют ритм; запятая, подчеркивая паузу перед пэаном *«и предо мной»*, еще более останавливает голос благодаря отсутствию запятых во второй половине третьей строки и первой половине четвертой; третьи строки второй и третьей строфы симметричны благодаря паузе перед пэаном (*«и при луне»* — *«и предо мной»*); но присутствие тире в третьей строфе, растягивая паузу, несколько нарушает симметрию. Замечательно, что, повторяя первую строфу в конце стихотворения, Пушкин меняет в ней знаки препинания, — двоеточие, разделяющее строфу пополам, сменяется точкой с запятой, — отчего меняется интонация чтения; строка: *«Напоминают мне оне»* — произносится уже спокойнее, чуть-чуть медленнее.

Отвлеченный ритм, усложнившись при помощи силлабических пауз, усложняется вторично под влиянием знаков препинания.

Наконец, *отношение количества согласных к количеству гласных влияет на тяжесть или легкость произнесения.*

Разнообразие в словесной инструментовке равноритмичные строки превращает в разноритмичные; так: первая, вторая, шестая, седьмая, девятая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая, тринадцатая и четырнадцатая строки стихотворения равноритмичны, если рассматривать ритм отвлеченно; если же рассматривать ритм, принимая во внимание силлабические паузы, то равноритмичными окажутся лишь первая, вторая, шестая, одиннадцатая и двенадцатая строки; если же учесть индивидуализацию ритма при помощи знаков препина-

ния, то равноритмичными строками будут лишь вторая, шестая и четырнадцатая строки, т. е., собственно говоря, две строки: «Ты песен Грузии печальной» и «Твои жестокие напевы»; ритмическая индивидуальность обнаружится так:

В первой строке — 11 согласных при 9 гласных.

Во второй строке — 9 согласных при 9 гласных.

Закключаем отсюда, что вторая строка читается легче.

Но, с другой стороны, в первой строке «ПН» слова «песен» аллитерирует с «ПН» слова «печальной», а «С» слова «песен» с «З» слова «Грузии»; с другой стороны, ударение в первой строке падает на гласные (е—у—а): а в первой на (и—о—е); первый комплекс гласных дает более легкое дыхание, нежели второй. В силу всего этого заключаем, что строка: «Ты песен Грузии печальной» — ритмичнее строки: «Твои жестокие напевы». Скажем заранее: из двух равноритмичных строк, заключающих приблизительно равное количество согласных (11, 9), та более легко произносится, которая имеет больше аллитераций и ассонансов, при приблизительно одинаковости в расположении слов. Наоборот, если разность между согласными велика, то более ритмичной строкой окажется та, которая заключает меньшее количество согласных.

Из двух строк: «Другую жизнь и берег дальний» и «Черты далекой, бедной девы» — первая звучит ритмичнее второй; первая: — уую — ии — ее — а — и; вторая: — е — ы — а — е — а — е — а — е — ы; в первой есть ассонансы (уую, ии, ее), во второй их нет.

Но здесь уже описание ритма переходит невольно в описание словесной инструментовки.

Выразим же ритмическую схему описываемого стихотворения в пэнах, ямбах и эпитритах; называя первую половину строки через «А», вторую через «В», называя ямб — «i», пэан второй и четвертый через «p₂», «p₄», а эпитриты через соответствующие «е», получим следующую схему:

<i>Первая строфа</i>	<i>Вторая</i>	<i>Третья</i>	<i>Четвертая</i>
A _{ii} + B _{p⁴}	A _{p₂} + B _{ii}	A _{e₃} + B _{p⁴}	A _{ii} + B _{p⁴}
A _{e₃} + B _{p⁴}	A _{ii} + B _{p⁴}	A _{ii} + B _{p⁴}	A _{e₃} + B _{p⁴}
A _{p⁴} + B _{ii}	A _{ii} + B _{p⁴}	A _{ii} + B _{p⁴}	A _{p⁴} + B _{ii}
A _{ii} + B _{ii}	A _{ii} + B _{ii}	A _{e₁} + B _{p⁴}	A _{ii} + B _{ii}

Присоединяя значения пауз к выраженным формулам, получаем (при а = е):

Первая

$$\begin{aligned} & A_{ii} + B_{(p^4+c)} \\ & A_{e_3} + B_{(p^4+c)} \\ & A_{(p^4+a)} + B_{ii} \\ & A_{ii} + B_{ii} \end{aligned}$$

Вторая

$$\begin{aligned} & A_{(p^2+a)} + B_{ii} \\ & A_{ii} + B_{(p^4+c)} \\ & A_{ii} + B_{(p^4+a)} \\ & A_{ii} + B_{ii} \end{aligned}$$

Третья

$$\begin{aligned}
 & A_{e3} + B_{(p4+b)} \\
 & A_{ii} + B_{(p4+b)} \\
 & A_{ii} + B_{(p4+a)} \\
 & A_{e1} + B_{(p4+a)}
 \end{aligned}$$

Четвертая

$$\begin{aligned}
 & A_{ii} + B_{(p4+c)} \\
 & A_{e3} + B_{(p4+c)} \\
 & A_{(p4+a)} + B_{ii} \\
 & A_{ii} + B_{ii}
 \end{aligned}$$

Обозначая знаки препинания: точку через «α», точку с запятой — «β», двоеточие — «γ», тире — «δ», запятую — «ε», вставляя в соответственные места, получаем следующую степень усложнения ритма.

Первая

$$\begin{aligned}
 & A_{(i+\varepsilon)l} + B_{(p4+c+\varepsilon)} \\
 & A_{\alpha} + B_{(p4+\gamma)} \\
 & A_{(p4+a)} + B_{ii} \\
 & A_{\alpha} + B_{(ii+\alpha)}
 \end{aligned}$$

Вторая

$$\begin{aligned}
 & A_{(i+\varepsilon)\pi+a}^* + B_{ii} \\
 & A_{ii} + B_{(p4+c)} \\
 & A_{(i+\varepsilon)(i+\varepsilon)} + B_{(p4+a)} \\
 & A_{ii} + B_{(\varepsilon+i)(i+\alpha)}
 \end{aligned}$$

Третья

$$\begin{aligned}
 & A_{e3} + B_{((\varepsilon+\pi)+(i+\varepsilon))+c)} \\
 & A_{ii} + B_{((\varepsilon+\pi+i+\beta)+b)} \\
 & A_{i(i+\delta)} + B_{(p4+a)} \\
 & A_{e1} + B_{(p4+a+\alpha)}
 \end{aligned}$$

С точки зрения отвлеченного ритма первая строка эквивалентна шестой, седьмой, десятой, одиннадцатой.

С точки зрения второй схемы она эквивалентна уже только шестой строке.

С точки зрения третьей схемы, она не эквивалентна никакой другой строке (кроме тринадцатой, которая буквально повторяет первую).

В первой схеме мы имеем шесть ритмически индивидуальных строк из двенадцати.

Во второй схеме мы имеем уже девять ритмически индивидуальных строк.

В третьей схеме уже все двенадцать строк индивидуальны: здесь первая строка ритмически проще второй; вторая проще третьей; в третьей строке сложность ритма возрастает, разрешаясь в первоначальную простоту в четвертой строке.

Переходя к описанию *словесной инструментовки* стихотворения, мы должны определить прежде всего чередование гласных и согласных. Выписывая гласные (по произношению) и согласные отдельно, имеем:

* $p_2 = i\pi$, где π = пиррихию.

Гласные*

- | | |
|--------------|---------------|
| 1) ебааиаиэ | 7) иеибиуе |
| 2) ыееуиеаа | 8) еыаоаеы |
| 3) ааиаюае | 9) яйайаао |
| 4) ууюйиеа | 10) ияуйеаыаю |
| 5) уыааиаюе | 11) оыаоиеао |
| 6) аиебиеаеы | 12) еолябаааю |

Согласные

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 1) нп, крвц, пр, мн | 7) стп, нч, пр, лн |
| 2) т, псн, грз, пчлн | 8) чрт, длк, бдн, дв |
| 3) нпмнт, мн, н | 9) прзрк, мл, ркв |
| 4) дрг, жзн, брг, длн | 10) тб, вдв, збв |
| 5) в, нпмнт, мн | 11) нт, пш, пр, мн |
| 6) тв, жстк, нпв | 12) г, внв, вбрж |

Имеем: 1) а(я) — 32; и — 18; е — 20; у(ю) — 10; о — 10; ы — 8. Это соотношение звуков крайне любопытно; нормально звуков на «и» в общей сложности всегда более звуков на «е»; в данном же стихотворении «е» доминирует над «и», как и число сравнительно редких «о» равно «у (ю)»; принимая амплитуду звуковой скалы от «и» к «у», мы видим, что звуковая волна стихотворения держится на средней высоте. Следующие звуки падают на ямбы: *еоаюаеууоуиееаиуиоеиеоиеоиеоаеаеаеаеаеуеуиоыао*, т. е. а = 9, и = 7, о = 6, у(ю) = 7, е = 13, ы = 4. Следующие звуки падают на эпитриты: *ыееуяишеоао*, т. е. а(я) = 3, и = 2, е = 3, у = 1, о = 2, ы = 1. Следующие звуки падают на пэаны: *иаиешаааааааааиаишаеаеыищуеааоаеаыаюишаоааааю*, т. е. а = 20, и = 11, е = 6, у(ю) = 2, о = 2, ы = 3. Сопоставляя эти цифры, мы заключаем, что спокойный темп ямба и замедленный темп эпитрита сопровождается сравнительно небольшим количеством «а» (12) и подавляющим количеством «е» (16) и «у(ю)» (8); наоборот, ускоренный темп пэанов сопровождается «а» (20) и «и» (11) при очень небольшом количестве «е» и «у». Если принять во внимание, что пэаны стихотворения в общем появляются в местах душевного движения, а «а» есть наиболее открытый звук, выражающий полную, то становится совершенно понятным, что инструментовка при помощи «а», оттененных «и», выражает гармоническое настроение духа, слегка окрашенное грустью.

Обратимся к согласным. Стихотворение заключает: носовых — 27, губных — 36, плавных — 17, зубных — 19, гортанных — 8, свистящих — 12, шипящих — 4. Если разделить группы согласных на твердые и мягкие, то твердых звуков в стихотворении будет 57, мягких же 53. Прибавляя суммы согласных последней строфы, получим: носовых — 40, губных — 45, плавных — 24, зубных — 24, гортанных — 12, свистящих — 16, шипящих — 5.

* Гласные мы выписываем так, что звук, на который падает ударение, мы отмечаем особо.

Сравним согласные разбираемых стансов с согласными пушкинского стихотворения «*Ее глаза*»; мы получим в последнем стихотворении следующие суммы: носовых — 36, губных — 28, плавных — 27, зубных — 39, гортанных — 29, свистящих — 26, шипящих — 1.

В стихотворении «*Не пой, красавица, при мне...*» 16 строк; в стихотворении «*Ее глаза*» 17 строк; оба стихотворения написаны ямбическим диметром со схемами рифм «*abab*». Сумма согласных первого стихотворения — 176; сумма согласных второго стихотворения — 186; вычитая из 186 суммы согласных последней 17-й строки — 12, получаем 174. Итак, отношение количества согласных к гласным в обоих стихотворениях приблизительно одинаково; группы же согласных неравнозначны: количество носовых, плавных и шипящих звуков приблизительно одинаково в обоих стихотворениях. *Первое стихотворение изобилует губными звуками* (на 17 губных больше) сравнительно со вторым, и, наоборот, оно бедно гортанными (на 17 гортанных меньше), свистящими (на 10 меньше), зубными (на 15 меньше) сравнительно со вторым. Сумма носовых и губных *более* суммы всех прочих звуков на 14 звуков; во втором же стихотворении эта сумма на 58 звуков *менее* суммы прочих звуков. Совершенно ясно, что инструментовка этого стихотворения губно-носовая (группа звуков «ПМН» проходит сквозь все стихотворение).

Не Пой, КраСаВица, При МНе
Ты ПеСеН Грузии ПеЧальНой
НаПоМиНают МНе оНе
ДРуГую жиЗнь и БеРеГ дальНий.

Здесь симметрия группы «НП», то есть соединение носовой с губной, которая проходит в четверостишии, то как «НП», то как «ПН»; а то «П» смягчается в «М» (МН) или переходит в «Б»; на четырех строках имеем НП (не пой), МН (мне), ПН (песен), ПН (печальной), НП (напо-), МН (-минают), МН (мне), НБ (жизнь и берег).

Восемь раз настойчиво проходит одна и та же группа с легкими модификациями; главная тема инструментовки этой строфы губно-носовые звуки; и в пэанической, логически важной строке «*Напоминают мне оне*» — мы имеем идеал инструментовки; все согласные этой строки либо губные, либо носовые звуки. Кроме основной группы проходит побочная группа «гр», т. е. гортанная с твердой плавной то в виде кр, то в виде гр, и еще раз в виде рг (красавица, Грузии, другую, берег). Губно-носовые, дающие в общем мягкий звук (как бы струнный звук), чередуются с гортанно-плавными (как бы сухими звуками); характерно, что эти четыре группы падают на слова, живописующие образы, а не переживания. В первых двух строках в соответственных местах стиха имеем равнозвучные группы звуков: Крсвц, Грзгч («*Красавица*», «*Грузии печальной*»), где «к» сходно с «г», «р» с «р», «с» с «з», «в» с «п», «ц» с «ч». Слог «Гру» сходит в звуковом отношении со звуками «Другу»... «*Красавица, Грузия, берег, другая жизнь*» — все это образы; и образы эти инстру-

ментованы звуками труб или барабана; ритм этих звуков медленный и потому, что ямб в большинстве случаев выдержан здесь, и потому, что количество согласных здесь больше (следовательно, звук материальнее); «не пой», «напоминают мне оне» — звуки здесь не дают образов, изображая действие души; инструментованы действия души струнными легкими, быстрыми звуками. Отвлекаясь от содержания звуковых сочетаний, мы могли бы изобразить инструментовку слов в виде симфонии быстро сменяющихся струнных звуков и медленно раздающихся среди них трубных или барабанных звуков, которые то растут, то замирают в плеске струн. Предоставляю читателю связать смысл такой инструментовки с содержанием первой строфы — для меня он ясен.

Вторая строфа:

УВы НаПоМиНают МНе
ТВои ЖеСТокие НаПеВы
И СТеПь и Ночь и При луНе
ЧерТы Далекой БеДной ДеВы

Первая строка второй строфы, повторяя группу звуков НПМН-МН третьей строки первой строфы, вторично усиливает впечатление струн; губно-носовая инструментовка и здесь доминирует: ВН (увы, на-), НП (напо-), МН (-минают), МН (мне), НПВ (напевы), НП (ночь и при-), ПН (при луне), БН (бедной), НВ (-дной девы); группа *губно-носовая* слышится девять раз; «увы» первой строки консонирует с «твои» второй; но вместо гортанно-плавной группы, противоположной губно-носовой, здесь имеем *зубно-свистящую* и консонирующую с этой последней группу ЧТ: СТ (степь), ЖСТ (жестокое), ЧТ (черты); зубная этой группы, повторяясь упорно в последней строке (ЧерТы Далекой БеДной ДеВы), своеобразно соединяясь здесь с губно-носовой группой БНВ + ДД, дают своеобразный синтез двух инструментальных тем: «бедной девы». Слова «увы», «напоминают мне», «напевы» изображают опять струнные звуки, соответствующие безобразным движениям души; слова «степь», «ночь», «черты далекой бедной девы» — преимущественно опять-таки касаются образов и инструментованы более губными средствами, пока в словах «бедной девы» две инструментальные темы не сольются. Характерно, что первая группа слов (безобразная) звучит ускореннее, тогда как вторая (образная) — замедленнее.

Третья строфа:

Я ПРИзРАК МиЛый РокоВой,
ТеБя уВиДев, ЗаБыВаю,
Но Ты Поешь, и ПреДо МНой
Его я ВНоВь ВообРаЖаю.

Здесь инструментовка, параллельно усложнению ритма, усложняется. Группа *губно-носовая* пропадает в первых двух строках, появляясь, однако, в третьей и четвертой НП (но ты поешь), МН (мною), ВН (вновь); группа *губно-носовая*, как бы в борьбе с *зубными* предыдущей строки теряет Н,

вступая в соотношение с плавными: ПР (призрак), РМ (-зрак ми-), МЛ (милый), РВ (роковой); но в следующей строке появляется зубной звук и инструментальный синтез четвертой строки второй строфы (Бедной ДеВы), как губно-губная группа, всплывает вновь: ТБ (тебя), ВД (увидев), ДВ (увидев), ЗБВ (забываю), продолжаясь в третьей: ТП (ты поешь), ПД (предо); но теперь воскресает Н; в третьей строке третьей строфы синтез двух групп — губно-носовой с губно-зубной; группы НП и ПД(т) сливаются в группы НТП (но ты поешь), ПДМН (и предо мной). В четвертой строфе основная губная группа решительно побеждает зубные: ВНВВБЖ (вновь воображаю). Здесь уже намечается победа основной группы ПН, которая победно проходит в четвертой строфе.

Итак, мы имеем в стихотворении инструментовку губно-носовую; она выражается уже в начале, усиливается в третьей строке, соединяется с зубной в группу («бедной девы») восьмой строки, теряя носовую «Н» и присоединяя ее в одиннадцатой строке; параллельно этим строкам нарастает и доминирующий смысл стихотворения: «не пой, при мне, ты песен» (намечается губно-носовая тема, соответствующая еще пока смутно волнующему настроению; «напоминают мне оне» (выражается основная инструментальная тема, соответствующая ускорению темпа и более ясному выражению настроения); «черты далекой бедной девы» (появляется определенный образ, соединяющий окружающую действительность с образом настроения и соответствующий началу соединения двух противоположных инструментальных тем: зубной, побочной, и губно-носовой, основной). Эти темы, губно-носовая (быстрая, струнная, безобразная, дионисическая) и зубная (медленная, твердая, образная, аполлиническая), соединяются в тему губно-зубно-носовую (медленно-быструю, струнно-трубную, трагическую). «Но ты поешь — и предо мной...» (подразумевается неопишемое видение, которое, однако, закрывается от взора читателя). Характерно, что пауза в этой строке, изображенная *тире*, соответствует кульминационной точке в стихотворении. Инструментовка вполне соответствует усложнению ритма. В третьей строфе нас встречает удивительная гармония возрастания ритмической, логической и инструментальной сложности.

Если принять во внимание, что ускоряющие темп *пэаны* инструментованы в общем губно-носовыми «а», «и», а более медленные ямбы инструментованы другими группами согласных с «е», «у», «о» (конечно, относительно), то мы имеем уже перед собой общую инструментальную схему стихотворения.

Касаюсь других инструментальных форм, мы можем сказать относительно гласных:

Ассонансы. Особенно замечательных ассонансов здесь нет.

Строка четвертая состоит из ассонансов («Другую жизнь и берег дальний» — ууу-ии-ее...); здесь же контраст (ууу-ии), соответствующий ассонансу и контрасту второй строки (ее-у-ии) («песен Грузии»); в первой строке

имеем, пожалуй, ассонанс и симметрию в словах («Красавица...») (ааиа), слово «красавица» ассонирует со словом «напоминают»: и тут и там — «ааиа».

Седьмая строка представляет собой образец дегрессии звуков (и-е-о-у), соединенной с ассонансом (и-и-ии) в сложную симметрию (иеиоииу): «И степь, и ночь, и при луне», продолжающуюся в сложную симметрию восьмой строки (еы-аёаеа-еы) — «Черты далекой, бедной девы».

К своеобразной игре согласных относимо их расположение в первой строфе:

П П
П П
Н Н
Д Д

Если прочесть эти звуки сверху вниз, то получим две группы ПНД, т. е. *зубно-зубно-носовые* группы, появляющиеся в месте логического, ритмического и инструментального напряжения («Но Ты Поешь — и ПреДо МНой»).

К числу изысканных аллитераций относятся слова «бедной девы».

К первой строфе есть замаскированная рифма: «Гру-зиш» и «другу-ю»; к явным внутренним рифмам относимы следующие: в третьей строке «мне — оне»; во второй строфе три полурифмы («увы, твои, при»).

Эти явные, неявные, внешние и внутренние рифмы в общей сложности придают гармонию стиху; сравнивая рифмическую (не ритмическую) инструментовку по строфам, мы видим, что она беднее всего в третьей строфе, то есть в строфе наибольшей ритмической сложности; забегая вперед, скажем, что у поэтов мы наблюдали весьма часто обратную пропорциональность между *ритмической* и *рифмической* сложностью.

Подсчитывая сумму согласных, органически связанных друг с другом в группы, мы видим, что эта сумма согласных велика, а именно: 122 согласных органически входят в ухо гармонически (т. е. они образуют инструментовку); и только 32 согласных можно без ущерба для инструментовки выкинуть из стихотворения; деля 122 на 32, получаем приблизительно 4; это значит: на четыре согласных приходится только одна согласная, которая, будучи воспринята ухом, не вносит определенно гармонии в наше восприятие.

Можно сказать, что разбираемое стихотворение есть сплошная аллитерация, понимаемая в более широком смысле этого слова.

Нам остается теперь рассмотреть симметрию слов по слогам и по грамматическим формам. Оставляя пока односложные местоимения (я, ты, он) в именительном падеже без особого рассмотрения точно так же, как союзы и предлоги, и обозначая односложные слова через «а», двухсложные через «b», трехсложные через «с», четырехсложные через «d», пятисложные и более через «е», получим следующую схему слов:

1-я строфа	2-я	3-я	4-я
a d a	b e a	b b c	a d a
b c c	b d c	b c d	b c c
e a a	a a b	b a	e a a
c a b b	b c b b	b a e	c a b b

Симметрия слов по слогам такова: наиболее симметрична первая и четвертая строфа; здесь равносложные слова расположены в первой строке между равносложным; в прочих же строках равносложные расположены рядом; в первой строфе преобладают односложные. Во второй строфе симметрична вторая половина. В третьей строфе интересна вторая строка, где идет последовательное наращение слогов (двухсложное, трехсложное, четырехсложное).

Записывая полную схему слов (включая местоимения личные, союзы, частицы и пр.), получаем:

aadaa	} для первой	bea	} для второй	abbc	} для третьей
abcc		bdc		bcd	
ea a		aaaaaab		aababa	
caabb		bcbb		baae	

Тут находим мы больше симметрии; седьмая строка интересна в том отношении, что здесь скопление шести односложных, из которых четыре — явно неударяемы и два — явно ударяемы; тем не менее строка читается легко.

Замечательно, что суммы слов в каждой из четырех строф равны «17». Соединяя равноударяемые слова одинаковыми указателями, имеем:

$a_2 a_1 d_1 a_2 a_1$	$b_2 e_1 a_1$	$a_1 b_1 b_1 c_3$
$a_1 b_1 c_1 c_2$	$b_2 d_1 c_2$	$b_2 c_2 d_2$
$e_1 a_1 a_1$	$a_2 a_1 a_2 a_1 a_2 a_2 b_2$	$a_2 a_1 b_2 a_2 b_2 a_1$
$c_2 a_1 a_2 b_1 b_1$	$b_2 c_2 b_1 b_1$	$b_2 a_1 a_1 e_1$

В первой строфе двухсложные типы b_1 (песен, берег, дальний); во второй преобладают двухсложные типа b_2 (увы, твои, луне, черты); в конце второй строфы и в начале третьей идут формы b_1 (бедной, девы, призрак, милый); далее в третьей строфе опять формы b_2 (тебя, поешь, его). Двухсложные сменяются волнами; поднимается волна b_1 (в первой строфе) и смывается волной b_2 (во второй); между второй и третьей поднимается волна b_1 и смывается вновь b_2 (в третьей строфе).

Во всем стихотворении преобладают трехсложные одного типа c_2 (печальной, другу, напевы, далекой, увидев) и только два трехсложных нарушают симметрию: *Грузии* (в первой строфе), *роковой* (в третьей).

Четырехсложные в первых двух строфах таковы: *красавица*, *жестокие*; а в третьей строфе иная форма: *забываю*; пятисложное везде одного типа (ускоряющего темп).

Разобрав расположение слов по ударениям на слогах, мы начинаем понимать смысл перемены ударений в двух-, трех- и четырехсложных слов в третьей строфе; здесь, как мы уже знаем, напряжение логического, ритмического и инструментального содержания; здесь же мы видим любопытную перемену ударений; двухсложные второй стопы типа «песен» и трехсложные двух предыдущих строф типа «Грузии» и «печальной», как и четырехсложные типа «жестокие», вдруг переносят ударение к концу слова: «тебя», «роковой», «забываю». Мы знаем смысл такого переноса: слова произносятся более порывисто; ритмическое ускорение зависит именно от такого стремления употреблять слова, ударяемые в конце.

Рассмотрим теперь расположение слов по грамматическим формам; называя существительные равнопадежные через «α», разнопадежные через «α» с указателем; местоимения через «ᾱ», прилагательные (простые и глагольные) через «β», глаголы через «γ», одновременные через «γ», «γ̄» и т. д., предлоги через «δ», союзы через «ε» и местоимения через «ζ», частицы через «θ», получим:

$$\begin{array}{l} (\theta) \tilde{\gamma}_2 \alpha_1 (\delta) \tilde{\alpha}_3 \\ \tilde{\alpha}_1 \alpha_4 \alpha_2 \beta_2 \\ \tilde{\gamma}_6 \tilde{\alpha}_2 \tilde{\alpha}_1 \\ \beta_4 \alpha_4 (\epsilon) \alpha_4 \beta_4 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} (\theta) \tilde{\gamma}_5 \tilde{\alpha}_2 \\ \tilde{\alpha}_1 \beta_1 \alpha_1 \\ (\epsilon) \alpha_1 (\epsilon) \alpha_1 (\delta) \alpha_2 \\ \alpha_4 \beta_2 \beta_2 \alpha_2 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \tilde{\alpha}_1 \alpha_4 \beta_4 \beta_4 \\ \tilde{\alpha}_1 \tilde{\gamma}_2 \tilde{\gamma}_1 \\ (\epsilon) \tilde{\alpha} \tilde{\gamma}_2 (\epsilon) (\delta) \tilde{\alpha}_3 \\ \tilde{\alpha}_4 \tilde{\alpha}_1 (\zeta) \tilde{\gamma}_1 \end{array}$$

Интересна игра существительных и местоимений с прилагательными: αααβ, βαααβ, αβα, αββα, ααββ; существительных с глаголами: αγα, γαα, αγγ, ααγ, γα.

- 1) Ты песен Грузии печальной...
Другую жизнь и берег дальний...
Твои жестокие напевы...
Черты далекой, бедной девы...
Я призрак милый роковой.
- 2) Напоминают мне оне...
Напоминают мне...
Тебя увидев, забываю...
Ты поешь... и предо мной
Его я вновь... воображаю...
Напоминают мне оне...

Вторая группа, состоящая из сочетаний «αγ», звучит порывистее; она же безобразнее; основная инструментальная тема проявляется в этой группе с большей силой.

Первая группа, состоящая из сочетаний «αβ», звучит медленнее; в ней сосредоточены образы с побочными инструментальными темами.

В четвертых строках 1-й, 2-й и 4-й строф описывается видение, вызванное душевным движением и песней, т. е., выражаясь словами Ницше, аполлический образ; здесь получается спокойное движение ритма:

Характерно, что и грамматическая симметрия здесь наиболее ярко выражена: эти строки таковы: $\beta_4 \alpha_4 (\epsilon) \alpha_4 \beta_4, \alpha_4 \beta_2 \beta_2 \alpha_2, \beta_4 \alpha_4 (\epsilon) \alpha_4 \beta_4$.

Инструментально-ритмический порыв дается уже в первой строке, выражается определенно в третьей, повторяется в пятой и пятнадцатой; вот схемы этих строк: 1) $(\theta)\gamma_2 \alpha_1 (\delta) \alpha_3$, 3) $\gamma_6 \alpha_3 \alpha_1$, 5) $\theta \gamma_6 \alpha_3$, 16) $\gamma_6 \alpha_3 \alpha_1$; строки здесь связаны сложной симметрией; строка пятая $(\theta \gamma_6 \alpha_3)$ является как бы строкой, своеобразно сочетающей строение первой $((\theta)\gamma_2 \alpha_1 (\delta) \alpha_3)$ и третьей $(\gamma_6 \alpha_3 \alpha_1)$ строк; эта строка и логически, и ритмически, и инструментально является строкой, связывающей первую строфу со второй.

Вот сколько сложных симметрий инструментовки скрыто под видимой простотою пушкинского стиха; стихотворение является осмысленным в ритмическом, инструментальном, грамматическом смысле, разделяющем стихотворение на две группы, сообразно двум лейтмотивам настроения, проходящим в стихотворении.

Ритмически в группе первой *maximum* пэанов; в группе второй *maximum* ямбов и эпитритов.

В группе первой *maximum* «а» и «и» в губно-носовой инструментовке (звуки струнных инструментов). В группе второй *maximum* «у» и «е» в гортанной, плавной и зубной инструментовках, попеременно с губными (звуки деревянных и духовых инструментов).

Грамматически в первой группе *maximum* сочетаний существительных с глаголами ($\alpha\gamma$); во второй *maximum* сочетаний существительных без глаголов (α) и существительных с прилагательными.

Первая группа соответствует дионисической (безобразной теме), вторая — аполлинической (образной) теме.

Мы должны были бы связать отображение дионисического момента стихотворения в *пэанах* с отображениями дионисических моментов других стихотворений Пушкина; для этого нужно рассмотреть ритм пушкинского ямба в связи с содержанием, выраженным ритмически; такой работы еще не было произведено; забега вперёд, скажем, что нам приходилось наблюдать неоднократно у Пушкина обилие пэанов там, где поэт живописует *настроение*, независимо от образов; и обратно, обилие метрически правильной ямба там, где поэт описывает *образы*. Так, в «*Руслане и Людмиле*» поэма начинается описанием пира. Идут ямбические строки с пэаническими окончаниями, прерываемые ямбически правильными строками; вот чередование строк: правильная, 9 пэанических, правильная, 3 пэанических, правильная, 3 пэанических, 4 правильных, 3 пэанических, правильная, пэаническая, правильная; но вот описывается нетерпение влюбленного Руслана и зависть его противников (т. е. безобразные чувства), и стих ритмически обогащается: непрерывно проходят пятнадцать пэанических строк, причем ритмическая фигура нетерпения Руслана иная, нежели ритмическая фигура зависти противников; далее идет образное описание соперников Руслана и окончание пира: на протяжении 11 строк лишь пять пэанических строк; но вот следуют брачные мечты Руслана, и вновь 22 строки непрерывных пэанов, своеобраз-

но расположенных друг относительно друга; далее голос Черномора, похищающего Людмилу; его явление в дымной мгле: следуют 17 строк и из них 11 строк метрически правильного ямба; стих становится медленным; *andante* сменяет *allegro*. Мы подробно описываем ритмику начала «*Руслана и Людмилы*» для того, чтобы наглядно показать, что не случайно в разбираемом стихотворении Пушкина момент переживания (динамический) выражен ритмичнее, нежели момент живописный (статический).

Мы должны были бы своеобразную симметрию между психологическим содержанием стихотворения и его инструментальной сравнить с аналогичными симметриями других стихотворений Пушкина; к сожалению, мы этого не можем сделать: кропотливый, но все же необходимый анализ словесной инструментальной русских лириков еще весь впереди.

Тоже и относительно симметрии грамматических форм.

Все описание разбираемого стихотворения касалось главным образом пока внешней формы, т. е. материала слов; теперь следует коснуться описания таких черт стихотворения, которые составили бы переход от внешней формы к форме внутренней; такими переходными формами являются архитектурные формы речи, т. е. формы расположения слов во временной последовательности.

В самом общем виде архитектурной формой описываемого стихотворения есть форма *станса*, разбивающая стихотворение на четыре больших паузы.

Архитектурные формы имеют непосредственное отношение к внешней форме в грамматической симметрии, в своеобразии повторений: так, симметрия инструментальная и ритмическая первой и четвертой строф обусловлены фигурой *повторения*.

Имеем сложную форму *повторения*; или видоизмененную *анафору*: «*Напоминают мне* оне другую жизнь и берег дальний; увы, *напоминают мне*» и т. д. Если рассматривать *повторение* в связи со строкой, то мы видим, что в третьей строке слова «*напоминают мне*» открывают строку; в пятой же строфе эти слова заканчивают; в этом смысле мы можем говорить, что тут соединение *анафоры* с *эпифорой*, т. е. форма *сплетения*.

Во второй половине второй строфы имеем форму *многосоюзия*: «*И степь, и ночь, и при луне*»...

В третьей строфе имеем *эллипсис*: «*Но ты поешь — и предо мной*»... «*Его (образ) я вновь воображаю*». Здесь пропущены ради сжатости слова «*и под влиянием твоего пения — его я вновь воображаю*».

От архитектурных средств образительности незаметен переход к описательным фигурам речи через посредство следующих фигур: 1) через посредство *апострофы*, т. е. обращения к лицу, о котором идет речь: «*Не пой... при мне*», «*Но ты поешь...*», 2) через посредство восклицания «*увы*», изображающего интенсивность пения чувством, которое оно возбуждает, 3) через посредство местоимения («*Твои жестокие напевы*»), представляющего предмет изображения (напевы) знакомым, 4) через по-

вторение склоняемых форм в разных формах («Тебя увидев, забываю; но ты поешь»). В этом месте идет прихотливое расположение обилия местоимений (я, ты, он): «Я призрак милый, роковой, тебя увидев, забываю; но ты поешь — и предо мной его я вновь воображаю»...

Я
Тебя
Но ты — предо мной
Его я

Описанные архитектурные формы речи располагают материал слов, данный в ритмической и инструментальной сложности во времени.

Описательные формы речи.

«Красавица»: здесь мы имеем *метонимию*, потому что лицо (поющая дева) заменяется свойством этого лица (красавица).

«Песни Грузии» — метонимия (вместо «песни народа, населяющего Грузию»: народ, населяющий место, заменяется местом).

«Грузии печальной» — метонимия, потому что место действия заменяется состоянием воспринимающего; одинаково это выражение может быть и метафорой, потому что здесь совершается вместе не только замена одного понятия другим по качественному отношению, но и замена посредством третьего предмета (субъекта, воспринимающего Грузию); если принять во внимание, что Грузия есть метонимическое выражение для *грузинского народа*, то метафора здесь первого типа, указанного древними, т. е. такая, где совершается перенос от предмета одушевленного к неодушевленному.

«Берег дальний» — это синекдоха, принимающая форму, близкую к метонимии: часть (берег) заменяет целое (страну, находящуюся за морем по отношению к субъекту); здесь замена количественная, а не качественная (береговая часть страны вместо всей страны).

«Жестокое напевы» — метонимия (действие восприятия заменяет собой воспринимаемое).

«Черты девы» — в сущности синекдоха, потому что слово «черты» заменяет пространственный образ девы; эта синекдоха стала ходячей, тем не менее это — синекдоха; часть восприятия, заимствованная из восприятия образа на плоскости вместо целого восприятия (образа в пространстве).

«Призрак» (вместо *образ*) — метафора; здесь происходит замена одного объекта восприятия другим (встающий лишь в воображении образ реальной девы уподобляется призраку, т. е. образу, несуществующему или переставшему в действительности существовать).

Выражение «призрак роковой» есть метонимия, потому что действие появления призрака заменено производящей явлением этого действия причиной (*образ девы* является потому, что причина возникновения его — роковое стечение обстоятельств, вызванное когда-то появлением образа реально существующей женщины).

Наконец, общая изобразительная форма описываемого стихотворения есть сравнение (действия песни с действием появления когда-то в жизни образа женщины, еще доселе любимой).

Теперь мы описали данное стихотворение со стороны его внешней и внутренней формы.

Ямбический диметр с пэнами и эпитритами включает материал гармонически инструментованных слов, расположенных в архитектурных формах и заключающих формы описательные.

Сгруппируем же разобранные средства изобразительности по фигурам и тропам.

<i>Синекдохи.</i>	<i>Метонимии.</i>	<i>Метафоры.</i>
Черты девы. Берег.	Красавица. Грузия. Песни Грузии. <i>Эпитетные формы метонимий.</i> Печальная Грузия. Жестокие напевы. Призрак роковой.	Призрак.

Эпитетные формы здесь метонические. Метонимии преобладают над метафорами; 6 метонимий, 2 синекдохи, одна (или, собственно говоря, две) метафоры.

Если принять в соображение все сказанное мной в статье «Магия слов» о метафоре как завершении процесса символизации, то мы можем заметить, что стихотворение в его целом не дает готового символического образа; недаром оно — сплошное сравнение; в нем идет борьба двух противоречивых представлений; стихотворение, воспринятое нами, требует определенно нашего творческого отношения, чтобы завершить символ, который лишь загадан в стихотворении, но не дан в определенно-кристаллизованном образе; скажем заранее, что в лирическом стихотворении чаще всего символический образ есть лишь намек, встающий из целого; но он не дан; преобладают метонимии над синекдохами все же показывает нам, что процесс символизации в стихотворении уже приближается к завершению; синекдоха есть стадия более далекая от символа, нежели метонимия; мы должны бы были сравнивать средства изобразительности описываемого стихотворения со средствами изобразительности других стихотворений Пушкина, чтобы оценить оригинальность или закономерность пользования средствами изобразительности в данном стихотворении; но строго научная работа в этом направлении не существует вовсе.

В каких архитектурных формах даны вышеупомянутые формы речи?

Сравнение дано в *стансе*. Метонимия «красавица» — в *апострофе*. Синекдоха «берег» в *сплетении*; здесь же дана эпитетная метонимия «жестокие напевы». Синекдоха «черты девы» — в *многосоюзии*. Метафора «призрак» и метонимия «призрак роковой» — в *повторении* местоимений. Наконец, метонимия «песни Грузии печальной» в *повторении* стрóf. Архитектурные формы располагают во времени формы описа-

тельные. Архитектонические формы соединяются в сложные сплетения: *повторение заходит в сплетение; сплетение содержит многосоюзие; повторение* в свою очередь содержит в себе *апострофу*.

Борьба двух представлений — данного с воображаемым (*поющей красавицы с призраком девы*) в сравнении все время аккомпанируется двойной темой ритма и словесной инструментовки, — с той разницей, что ритмические модуляции разрешаются гармонически (в повторении); инструментовка сводится к единству в строке, логически выражающей *тахитит* двойственности; в строке: *«Но ты поешь — и предо мной»* двойственность образа и ритма умеряется синтезом инструментальных групп согласных («нтп», «пдмн»). Аккомпанемент стиля, ритма и инструментовки к содержанию слов углубляет фон этого содержания: собственного содержания стихотворение не имеет: оно возбуждает это содержание в нас; само по себе оно есть сплошная форма плюс голая мысль, довольно бедная и неоригинальная.

В самом деле.

Вычитая элементы формы (размер, ритм, инструментовку, архитектурные и описательные фигуры речи), имеем следующую картину: красивая женщина напевает стихотворцу песни грузинского народа, которые пробуждают в нем известное настроение, а это настроение рождает в стихотворце воспоминание о прошлом времени и о каком-то далеком месте; напевы эти вызывают образ далекой девы, забытой под влиянием очарования красивой женщины; но когда эта женщина начинает петь, то стихотворец думает о забытой деве.

Отсюда следует мораль: *музыка вызывает воспоминание*.

Вот единственная истина, возвещаемая стихотворением; эта истина есть бедное и всякому известное психологическое наблюдение. Когда говорят, что мысль лирического стихотворения важнее его формы, то вряд ли думают о том, что такое допущение обязывает нас забраковать одно из лучших стихотворений Пушкина; если же под содержанием разумеют психический процесс, протекающий в нас под влиянием прочитанного, то перемещают центр тяжести стихотворения в душу воспринимающего; восхищение или невосхищение стихотворением зависит тогда от творческой переработки в нас впечатления от стихотворения. Но тогда о лирическом произведении нельзя судить никак. Тогда всякая критика теряет смысл.

Если же критика существует, то она должна опираться на объективную данность; этой данностью является единство формы и содержания. Мы описали такое единство со стороны элементов одной только внешней формы, едва касаясь отношения внешней формы к форме внутренней, и наше описание растянулось.

Здесь прекращаем мы описание стихотворения, хотя нам еще осталось описание формы внутренней, формы образа; наконец, другую задачу мы упустили: описать приведенное стихотворение в обратном порядке — от содержания к форме.

Мы полагаем, что описание хотя бы внешней формы уже дало богатый материал для суждения о мастерстве Пушкина как поэта.

1909

Язык — наиболее могущественное орудие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова. Процесс познания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам. Грамматические формы, обуславливающие возможность самого предложения, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потом уже совершенствуется логическая членораздельность речи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познания, я утверждаю творческий примат не только в его гносеологическом первенстве, но и в его генетической последовательности.

Образная речь состоит из слов, выражающих логически невыразимое впечатление мое от окружающих предметов. Живая речь есть всегда музыка невыразимого; *«мысль изреченная есть ложь»*, — говорит Тютчев. И он прав, если под мыслью разумеет он мысль, высказываемую в ряде терминологических понятий. Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно — выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Всякое слово есть звук; пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира. Мое «я», оторванное от всего окружающего, не существует вовсе; мир, оторванный от меня, не существует тоже; «я» и «мир» возникают только в процессе соединения их в звуке. Внеиндивидуальное сознание, как и внеиндивидуальная природа, соприкасаются, соединяются только в процессе наименования; поэтому сознание, природа, мир возникают для познающего только тогда, когда он умеет уже творить наименования; вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего. В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове, воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я — *слово* и только *слово*.

Но слово — символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом — звуком; пространство изображается тем же феноменом — звуком; но *звук пространства*¹ есть уже внутреннее пересоздание его; *звук* соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле осво-

бождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства. Но всякое *слово* есть прежде всего *звук*; первейшая победа сознания — в творчестве звуковых символов. В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т. е. вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я в сущности защищаюсь от враждебного, мне непонятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; *заговаривая* явление, я в сущности покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры; называя устрашающий меня звук грома «*громом*», я создаю звук, который подражает грому (*gppp*)²; создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром; процесс воссоздания и есть познание; в сущности, я закликаю гром. Соединение слов, последовательность звуков во времени уже всегда — причинность. Причинность есть соединение пространства со временем; *звук* есть одинаково символ и пространственности, и временности; звук, определяемый извне, соединяет пространство со временем в этом смысле; произнесение звука требует момента времени; кроме того, звук всегда раздается в *среде*, ибо он есть *звучащая среда*. В *звуке* соприкасаются пространство и время, и потому-то звук есть корень всякой причинности; связь звуковых эмблем всегда подражает связи явлений в пространстве и времени.

Слово поэтому всегда рождает причинность; оно — творит причинные отношения, которые уже потом познаются.

Причинное объяснение на первоначальных стадиях развития человечества есть только творчество слов; ведун — это тот, кто знает больше слов; больше говорит; и потому — заговаривает. Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; *словом* я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими; слово зажигает светом победы окружающей меня тьму.

И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества; оно — квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу; недаром каждый из священных иероглифов Египта имел тройственный смысл: первый смысл сочетался со звуком слова, дающим наименование иероглифическому образу (время); второй смысл сочетался с пространственным начертанием звука (образом), т. е. с иероглифом; третий смысл заключался в священном числе, символизировавшем слово. Фабр д'Оливе удачно пытается дешифровать символический смысл наименования еврейского божества; недаром мы слышим миф о каком-то священном наречии *Зензар*, на котором были даны человечеству

высочайшие откровения. Естественные умозаключения и мифы языка независимо от степени их объективности выражают произвольное стремление символизировать магическую власть слова³.

Потебня и Афанасьев приводят ряд любопытных примеров народного творчества, где ход умозаключения обуславливается звуком слова: 11-го мая — воспоминание об обновлении *Царьграда*; в народе создается представление, что в этот день работать в поле нельзя, чтобы «*Царьград не выбил хлеба*» (Афанасьев. «Поэтические воззрения славян». II, в. I, 319); 16-го июня день Тихона — «*Солнце идет тише, певчие птицы затихают*» (Даль). 1-го ноября *Козьма* с гвоздем *закует* (мороз) (Даль). 2-го февраля *Сретение* — зима с летом *встретились* (Даль). «*Володимер... заложи город на броде том и нарече и Переяславль, за не перея славу отрок — т*».

И так далее.

Назначение человечества в живом творчестве жизни; жизнь человечества предполагает общение индивидуумов; но общение — в слове и только в слове. Всякое общение есть живой творческий процесс, где души обмениваются сокровенными образами, живописующими и созидающими тайны жизни. Цель общения — путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, нераздельный для общающихся и неожиданно углубляющий индивидуальные образы души. Для этого нужно, чтобы слово общения не было отвлеченным понятием; отвлеченное понятие определенно кристаллизует акты уже бывших познаний; но цель человечества — творить самые объекты познаний; цель общения — зажигать знаки общения (слова) огнями все новых и новых процессов творчества. Цель живого общения есть стремление к будущему; и потому-то отвлеченные слова, когда они становятся знаками общения, возвращают общение людей к тому, что уже было; наоборот, живая, образная речь, которую мы слышим, зажигает наше воображение огнем новых творчеств, т. е. новых словообразований; новое словообразование есть всегда начало новых познаний.

Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством; восприятие живой, образной речи побуждает нас к творчеству; в каждом живом человеке эта речь вызывает ряд деятельностей; и поэтический образ досоздается — каждым; образная речь плодит образы; каждый человек становится немного художником, слыша живое слово. Живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя, прозябающее в душах; оно сулит тысячи цветов; у одного оно прорастает, как белая роза, у другого, как синенький василек. Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи; недаром условие самих логических утверждений есть творческое веление их считать таковыми для известных целей; но эти цели далеко не покрывают целей языка как органа общения. Главная задача речи — творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир; эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов

всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку; в этом смысле на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания; далее наступает новая потребность в творчестве; ушедшее в глубину бессознательного семья-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая новым ростком; это оживление слова указывает на новый органический период культуры; вчерашние старички культуры под напором новых слов покидают свои храмы и выходят в леса и поля вновь заклинать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает девственной, варварской пестротой.

Такие эпохи сопровождаются вторжением поэзии в область терминологии, вторжением в поэзию духа музыки: вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть словом творческим. Творческое слово созидает мир⁴.

Творческое слово есть воплощенное слово (слово — плоть), и в этом смысле оно действительно; символом его является живая плоть человека; слово-термин — костяк; никто не станет отрицать значения занятий по остеологии (учение о костях); значение остеологии практически необходимо нам в жизни; знание анатомии прежде всего есть одно из условий облегчения болезней (надо суметь выправлять горбы, вправлять вывихи); но никто не станет утверждать, что скелет есть центральная ось культуры. Придавая терминологической значимости слова первенствующее значение, вместо побочного и служебного, мы убиваем речь, т. е. живое слово; в живом слове непрерывное упражнение творческих сил языка; создавая звуковые образы, комбинируя их, мы в сущности упражняем силы; пусть говорят нам, что такое упражнение есть игра; разве игра не упражнение в творчестве? Все конкретное многообразие форм вытекает из игры; сама игра есть жизненный инстинкт; в резвых играх упражняют и укрепляют мускулы: они понадобятся воину при встрече с врагом; в живой речи упражняется и крепнет творческая сила духа: она понадобится в минуты опасностей, грозящих человечеству. И потому-то кажущееся неразвитому уху нелепым упражнение духа в звуковом сочетании слов играет огромное значение; созданием слов, наименованием неизвестных нам явлений звуками мы покоряем, зачаровываем эти явления; вся жизнь держится на живой силе речи; кроме речи, у нас нет никаких прямых знаков общений; все иные знаки (хотя бы живые жесты или отвлеченные эмблемы) только побочные, вспомогательные средства речи. Все они — ничто пред живой речью; а живая речь — вечно текущая, созидающая деятельность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов; наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы проницаем тьму. Побеждена тьма — образы разлагаются; и выветривается поэзия слов; тогда уже опознаем мы слова как отвлеченные понятия, но вовсе не для того, чтобы убедиться в беспечности образов языка: мы разлагаем живую речь в понятия для того, чтобы оторвать их от жизни, раздавить в тысячах фолиантов, заключить в пыль архивов и библиотек; тогда живая жизнь, лишенная живых слов, становится

для нас безумием и хаосом: пространство и время вновь начинают нам грозить; новые тучи неизвестного, приплывшие к горизонту опознанного, грозят нам молниями и огнями, вызывая на бой человека, грозя смести род людской с лица земли; тогда наступает эпоха так называемого вырождения; человек видит, что термины его не спасли; ослепленный надвигающейся гибелью, человек в ужасе начинает заклинать словом опасности, неведомые ему; к удивлению своему он видит лишь в слове средство действительного заклинания; тогда из-под коры выветренных слов начинает бить световой поток новых словесных значений; создаются новые слова. Вырождение переходит в здоровое варварство; причина вырождения — смерть слова живого; борьба с вырождением — создание новых слов; во все упадок культур возрождение сопровождалось особым культом слов; культ слов предшествовал возрождению; культ слова — деятельная причина нового творчества; ограниченное сознание неизменно смешивало причину с действием; причина (смерть слова живого), вызывавшая действие (противодействие смерти в культе слова), смешивалась с действием; творческий культ слова неизменно связывался с вырождением; наоборот: вырождение есть следствие вымирания слов. Культ слова — заря возрождения.

Слово-термин — прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря завершившемуся процессу разложения живого слова. Живое слово (слово-плоть) — цветущий организм.

Все, что осязаемо во мне органами чувств, разложится, когда я умру; тело мое станет гниющей падалью, распространяющей зловоние; но когда закончится процесс разложения, я предстану перед взором меня любивших в ряде прекрасных кристаллов. Идеальный термин — это вечный кристалл, получаемый только путем окончательного разложения; слово-образ — подобно живому человеческому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание. Обычное прозаическое слово, т. е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальным термином, — зловонный, разлагающийся труп.

Идеальных терминов мало, как стало мало и живых слов; вся наша жизнь полна загнивающими словами, распространяющими нестерпимое зловоние; употребление этих слов заражает нас трупным ядом, потому что слово есть прямое выражение жизни.

И потому-то единственное, на что обязывает нас наша жизненность, — это творчество слов; мы должны упражнять свою силу в сочетаниях слов; так выковываем мы оружие для борьбы с живыми трупами, втирающимися в круг нашей деятельности; мы должны быть варварами, палачами ходячего слова, если уже не можем мы вдохнуть в него жизнь; другое дело — слово-термин; оно не представляется живым; оно — то, что есть; его не воскресить к жизни; но оно безвредно: самый трупный яд разложился в идеальном термине, так что он уже никого не заражает.

Другое дело зловонное слово полубраз-полутермин, ни то ни се — гниющая падаль, прикидывающаяся живой: оно, как оборотень, вкрадывается в обиход нашей жизни, чтобы ослаблять силу нашего творчества клеветой, будто это творчество есть пустое сочетание слов, чтобы ослабить силу нашего познания клеветой, будто это познание есть пустая номенклатура терминов. Или, пожалуй, правы те, кто утверждает, что образность языка есть бесцельная игра сло-

вами, потому что мы не видим осязательного смысла в звуковом и образном подборе слов. Целесообразность такого подбора есть целесообразность без цели; но как странно: гениальный мыслитель Кант, высоко ценя произведения искусства, именно этими словами определяет искусство, а один из лучших музыкальных критиков (Ганслик) приближительно так же определяет музыку; или Ганслик и Кант безумцы, или слова их касаются какой-то совершенно реальной стороны искусства. Целесообразность в искусстве не имеет цели в пределах искусства, ибо цель искусства коренится в творчестве самих объектов познания; нужно или жизнь превратить в искусство, или искусство сделать жизненным: тогда открывается и освящается смысл искусства. Относительно поэзии, например, это верно в том смысле, что цель поэзии — творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений. Бесцельная игра словами, пока мы стоим на чисто эстетической точке зрения; но когда мы сознаем, что эстетика есть лишь грань, своеобразно преломляющая творчество жизни, и сама по себе, вне этого творчества, не играет никакой роли, то бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов безотносительно к их логическому смыслу есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного; и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком междупланетных пространств, бросают их на неизвестную планету, где вспыхивают радуги, журчат ручьи и вздымаются громады городов, в которых слушающие, как во сне, оказываются загнанными в четырехугольное пространство, называемое комнатой, и где им грезится сон, будто кто-то им говорит; они думают, что *слово* говорящего исходит от говорящего; и оно подлинно; если это им кажется — магия слов создана, и иллюзия познания начинает действовать; тогда начинает казаться, что за словами прячется некоторый смысл, что познание неотделимо от слова; а между тем весь сон познания создан словом; познающий всегда говорит или явно, или мысленно; всякое познание есть иллюзия, следующая за словом: словесные соединения и звуковые аналогии (например, замена пространства временем, времени пространством) уже вытекают из образных форм речи; если бы речь не складывалась в формы метафоры, метонимии, синекдохи, не существовало бы учения Канта о схематизме чистых понятий рассудка, потому что это не учение, не познание, а словесное изложение, не более; говорит тот, кто творит; если же он говорит с уверенностью, ему начинает казаться, что он познает, а те, к кому обращены слова, полагают, что они учатся; в собственном смысле нет учеников и учителей, познающих и познаваемого; познающий есть всегда неопределенный рев бессловесной души; познаваемое — встречный рев стихий жизни; только словесный фейерверк, возникающий на границе двух непереступаемых бездн, создает иллюзию познания; но это познание — не познание, а творчество нового мира в звуке. Звук сам по себе неделим, всемогущ, неизменяем; но перекрестные хоры звуков, но смутные звуковые отклики, вызываемые воспоминанием, начинают плести покров вечной иллюзии; мы называем эту иллюзию познанием, пока познание наше, разложив до конца звуки, не станет для нас немым словом или немым математическим значком.

Познание становится номенклатурой немых и пустых слов; немых, потому что они не говорят ни о чем; пустых, потому что из них изъято всячес-

кое содержание; таковы основные гносеологические понятия; или по крайней мере такими они стремятся быть; они хотят быть свободными от всяческого психизма; но вне психизма нет звука, нет слова, нет жизни, нет творчества. Познание оказывается незнанием.

В откровенном сведении познания к незнанию, как и в откровенном сочетании звуков для звуков, больше прямоты и честности, нежели в трусливой замашке держаться за припахивающие разложением слова, за слова не откровенно образные, не откровенно цветущие. Всякая наука, если она не откровенно математика, и если она не откровенно *терминология*, ведет нас к обману, вырождению, лжи; всякая живая речь, если она откровенно не упивается словесным фейерверком звуков и образов, не живая речь, а речь, пропитанная трупным ядом.

Скажем прямо: нет никакого познания в смысле объяснения явлений словом; и потому-то научные открытия, основанные на эксперименте, имеют в корне своем творчество звуковых аналогий, перенесенных наружу, перешедших в действие. Что есть опыт? Он всегда в *действии*, своеобразно комбинирующем условия природы; возьмем магнит (действие), вложим его в катушку из проволоки (действие); получаем явления электромагнетизма (действие); тут нет еще слов; но нам скажут: явления электромагнетизма объяснимы словесно; мы же напрямик ответим, что необъяснимы; сфера объяснения есть сфера построения словесных аналогий; словесное объяснение опыта переходит в объяснение при помощи формул; а формула — это уже жест, некая эмблема; объяснение формулы словами есть объяснение при помощи аналогий; аналогия еще не познание.

И обратно: если доказать происхождение опыта из слова, то это еще не доказательство происхождения точной науки из отвлеченных понятий; всякое живое слово есть магия заклятия; никто не докажет, будто невозможно предположить, что первый опыт, вызванный словом, есть вызывание, заклятие словом никогда не бывшего феномена; слово рождает действие, действие есть продолжение мифического строительства.

Миры отвлеченных понятий, как и миры сущностей, как бы мы эти сущности ни называли (материя, дух, природа), — не реальны; их и нет вовсе без слова; слово — единственный реальный корабль, на котором мы плывем от одной неизвестности в другую — среди неизвестных пространств, называемых землею, небом, эфиром, пустотой и т. д., среди неизвестных времен, называемых богами, демонами, душами. Мы не знаем, что такое материя, земля, небо, воздух; мы не знаем, что такое бог, демон, душа; мы называем нечто «я», «ты», «он»; но, именуя неизвестности словами, мы творим себя и мир; слово есть заклятие вещей, слово есть призыв и вызывание бога. Когда я говорю «я», я создаю звуковой символ; я утверждаю этот символ как существующий; только в ту минуту я сознаю себя.

Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; если слова мои и горят красками, то они создают иллюзию света; эта иллюзия света и есть познание. Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтование словами, имеющее

вид диспута, есть заполнение пустоты чем бы то ни было: теперь принято затыкать рот противника гнилыми словами; но это не убеждение; противника, возвратившегося домой после спора, тошнит гнилыми словами. Прежде пустота зажигалась огнями образов; это был процесс мифического творчества. Слово рождало образный символ — метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию; религия — философию; философия — термин.

Лучше бесцельно пускать в пустоту ракеты из слов, нежели пускать в пустоту пыль. Первое — действие живой речи; второе — действие речи мертвой. Мы часто предпочитаем второе. Мы — полумертвецы, полуживые.

II

Весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку; в языке, как в деятельности, органическим началом являются средства изобразительности; с одной стороны, они прямо влияют на образование грамматических форм: переход от «*epitheton ornans*» к прилагательному неприметен; всякое прилагательное в известном смысле — эпитет; всякий эпитет близок к той или иной, в сущности, более сложной форме (метафоре, метонимии, синекдохе); Потебня доказывает без основания, что всякий эпитет (*ornans*) есть вместе с тем и синекдоха; с другой стороны, он же указывает случаи, когда синекдоха покрывает и метонимию; в метонимии мы уже имеем тенденцию творить самое познание; содержания многих причинных взаимодействий, устанавливаемых нами, рождаются первично из некоторых метонимических комбинаций образов (где пространство переносится во время, время в пространство; где смысл метонимического образа в том, что в действии его уже содержится причина или в причине действии). С другой стороны, Аристотель случай синекдохи и метонимии рассматривает как частные случаи метафоры.

Потебня указывает на ряд типичных случаев умозаключения в области метафоры, метонимии, синекдохи; некоторые из этих случаев мы приводим (заимствуя из «*Записок по теории словесности*»).

В области метафоры: 1) «а» сходно с «b»; следовательно, «а» есть причина «b» (*звон* есть явление *слуха*; отсюда: *звон* в ухе у отсутствующего лица есть следствие разговора о нем; свист — ветер; отсюда: свистом колдуньи вызывают ветер); 2) образ становится причиной явления: *жемчуг* сходен с *росой*; следовательно, *роса* рождает жемчуг; и т. д. Все мифическое мышление сложилось под влиянием творчества языка; образ в мифе становится причиной существующей видимости; отсюда творчество языка переносится в область философии; философия в этом смысле рост и дальнейшее расчленение мифа.

Формы изобразительности неотделимы друг от друга, они переходят одна в другую; в некоторых формах изобразительности совмещается ряд форм: в эпитете совмещается метафора, метонимия, синекдоха; с другой стороны, наиболее широкое определение метафоры таково, что она включает в себя синекдоху, метонимию; в *эпитете* синекдоха совмещает в себе и метафору, и метонимию; наконец, между сравнением и метафорой существует ряд переходов; напри-

мер, выражение: «*туча, как гора*» — есть типичное сравнение; выражение: «*небесная гора*» (о туче) есть типичная метафора; в выражении «*туча горою плывет по небу*» — мы имеем переход от сравнения к метафоре; в словах: «*туча горою*» сравнение встречается с метафорой; или в выражениях: «*грозные очи*», «*очи, как гроза*», «*очи грозною*», «*гроза очей*» — (вместо взора), мы имеем все стадии перехода от эпитета к метафоре через посредство сравнения. Поэтому интересно расчленение средств изобразительности с точки зрения психологического перехода во времени от данного предмета к его образному уподоблению.

В формах изобразительности есть нечто общее: это стремление расширить словесное представление данного образа, сделать границы его неустойчивыми, породить новый цикл словесного творчества, т. е. дать *толчок* обычному представлению в слове, сообщить движение его внутренней форме; изменение внутренней формы слова ведет к созиданию нового содержания в образе; тут дается простор нашему творческому восприятию действительности; это расширение происходит и там, где, по-видимому, с формальной стороны имеем дело с анализом представлений о предмете; когда мы говорим: «*луна — белая*», то мы приписываем луне один из признаков; *луна и золотая, и красная, и полная, и острая* и т. д. Мы можем разложить луну на ряд качеств, но мы должны помнить, что такое разложение представления о луне как комплекса признаков есть начало процесса; мы как бы плавим представление о луне, чтобы каждый из элементов комплекса соединить с расплавленными комплексами других представлений в одном, двух или многих признаках; анализ здесь предопределен потребностью в синтезе; выделяя из многих признаков луны ее белизну, мы останавливаемся на этом признаке лишь потому, что им устанавливается направление творческого процесса: выбрав *белизну луны*, как точку отправления, мы можем вокруг этого признака группировать и иные; видя, что луна чаще всего бывает белой вечером, когда она серповидна, мы определяем ее, присоединяя новый эпитет: *белая, острая луна*. Представление о луне суживается, конкретизируется, и мы невольно сопоставляем здесь луну с многими белыми острыми предметами (белый рог, белый клык и т. д.). Тут связываем мы два противоположных предмета в одном или двух признаках: 1) *белый, острый* (принадлежащий животному такому-то) *рог*, 2) *белая, острая* (небесная, животному не принадлежащая) *луна*; мы сопоставляем луну с рогом: *луна, как белый острый рог*. Так необходим переход эпитета к *сравнению*. Сравнение есть следующая стадия творчества образов.

Сравнение предметов по одному или нескольким признакам ведет нас к новой стадии: в сравнении мы вводим сложный комплекс признаков в поле нашего зрения; перед нами два предмета, два борющихся представления; в таком случае мы уже заранее видим три случая исхода этой борьбы, указанные Потебней: «А» вполне заключено в «Х» (синекдоха), «А» отчасти заключено в «Х» (метонимия), «А» и «Х», не совпадая друг с другом прямо, совпадают через треть «В» (метафора); во всех трех случаях совершается или перенос одного знания предмета на другое — количественное (синекдоха), качественное (метонимия), или же замена самих предметов (метафора). В результате борьбы получаем двоякую форму *метафоры*: получаем эпитетную форму, когда представление сопоставляемого предмета доминирует над

тем предметом, с которым первый предмет (месяц) сопоставляется (*белорогий* месяц); эпитет *белорогий* получился от сопоставления *белизны* месяца с *белизной* рога; имеем место для следующей схемы:

(А) <i>Месяц</i> — (a ₁) белый, (a ₂) острый.	}	<i>Белорогий</i> месяц.
(В) <i>Рог</i> — (b ₁) белый, (b ₂) острый.		

В первой половине эпитета (бело-) связываются два однородных признака разнородных (месяц, рог) комплексов; во второй половине эпитета (-рогий) комплекс признаков (рог) превращается в один из признаков другого предмета (месяц); эпитет «*белорогий*» сам по себе есть синекдоха, потому что здесь вид (белый рог) отождествляется с родом (рог, который может быть и желтым, и белым, и черным); прибавляя к эпитету «*белорогий*» название предмета «*месяц*», мы получаем метафору, потому что синекдохический эпитет «*белорогий*» соединяется с представлением о месяце так, что значение «*белорогий*» прилагается здесь к новому предмету (вместо «*белорогий козел*» — «*белорогий месяц*»).

Или же мы получаем другую форму метафоры: «*месяц — белый рог*» или «*белый рог в небе*»: здесь предмет, с которым сопоставлялись некоторые из качеств месяца, вытеснил самый этот предмет; ход образования нового образа может идти в двояком направлении: либо представление о *белом роге* в небе настолько вытесняет как обычное представление о роге (принадлежность земного существа), так и обычное представление о месяце (не как о части некоторого целого, но как о целом); получаем некоторый символ, равно несводимый ни к месяцу, ни к рогу; либо представление о белом роге в небе получает иную форму: «*месячно-белый рог в небе*». Возвращаясь к схеме, получаем:

(А) <i>Месяц</i> — (a ₁) белый, (a ₂) острый.	}	<i>Месячно-белый</i> рог.
(В) <i>Рог</i> — (b ₁) белый, (b ₂) острый.		

В первой половине эпитета (месячно-) комплекс признаков (месяц) прилагается как один из признаков предмета (рога), во второй половине эпитета (-белый) связываются два однородных признака разнородных предметов; эпитет «*месячно-белый*» есть синекдоха; *месячно-белый* рог есть одновременно и метафора, и метонимия (метонимия, потому что *месячный* рог); *замена*, предполагая процесс метафорического уподобления завершенным и отнесенным к рогу, указывает: 1) на определение рода *видом* (рога белым рогом), 2) на качественное различие предметов (*месячный* рог качественно отличен от всякого иного рога).

Один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле.

Выразим эти психологические фазы последовательного перехода одних форм в другие рядом схем:

Месяц = А, рог = В; белый = a₁b₁; острый = a₂b₂. Имеем:

А — a ₁ , a ₂ .
В — b ₁ , b ₂ .

Случай сложного эпитета:

a_1, a_2 — А = белоострый месяц.

b_1, b_2 — В = белоострый рог.

Случай сравнения:

А — a_1 В = месяц, как белый рог.

В — b_1 А = рог, как белый месяц.

Но « $a_1 = b_1$ » (белый = белому).

Отсюда случай метафоры:

А = В ζ месяц — рог.

В = А ζ рог — месяц.

Между сравнением и метафорой могут идти побочные процессы словообразований (случай синекдохи и метонимии).

Случай синекдохи:

a_1 В — А = белорогий месяц.

b_1 А — В = беломесячный рог.

Последний случай есть вместе с тем и *метонимия*.

Случай метонимии:

b_1 А — В = беломесячный рог.

Наконец, при эпитетной форме «АВ» = месячнорогий, мы получаем одновременно все три формы: метафору, метонимию, синекдоху, в зависимости от способа приложения эпитета: сам по себе эпитет *месячнорогий* есть эпитет метафорический; как всякий *epitheton ornans*, он, кроме того, по Потебне, и синекдоха; говоря: «*месячнорогая коза*», мы не только относим вид (коза) к роду (рогатый скот), но и приписываем особи этого рода некоторый качественно новый признак, именно, что данная коза не просто рогатая, но что рога ее имеют некоторое сходство с рогами месяца.

Психологически всякое словообразование претерпевает три стадии развития: 1) стадию эпитета, 2) стадию сравнения, когда эпитет вызывает новый предмет, 3) стадию аллюзии (намек, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (стадия синекдохи), по качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора). В последнем случае получаем *символ*, т. е. неразложимое единство; средства изобразитель-

ности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первой творческой деятельности, неразложимой познанием.

Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами образности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа «а» (совершенной метафоры) от образов, его породивших («b», «с», где «а» получается или от перенесения «b» в «с», или наоборот: «с» в «b»), выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; весь процесс обращается: цель (метафора — символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину (причина из творчества⁵): символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом; месяц есть теперь внешний образ тайно скрытого от нас небесного быка или козла: мы видим *рог* этого мифического животного, самого же его не видим. Всякий процесс художественного творчества в этом смысле мифологичен, но сознание относится к «творимой легенде» двояко. Потембня говорит: *«Или... образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого; или... образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит»*.

Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому (сознательное употребление средств образности возможно лишь в стадии разложения мифа), либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры), воскресая в мистических братствах, союзах, среди людей, сознанием изверившихся в науку, искусстве и философии, но все еще бессознательно таящих в себе живую стихию творчества.

Такую эпоху переживаем мы. Религиозное миропонимание нам чуждо. Философия давно заменила религию, переживаемую в символах, догматами метафизических систем. Наука, с другой стороны, убила религию. Вместо догматических утверждений о том, что Бог — есть, а душа — бессмертна, наука дает нам математические эмблемы соотношений явлений, в мистическую сущность которых мы верили еще вчера и не можем верить теперь, когда опознаны законы механики, ими управляющие.

Поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и не осознанной) в существование этого образа. Когда я говорю: «*Месяц — белый рог*», конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный.

Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии.

Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а следовательно, к творчеству образов, вытекающих из нового словообразования, есть показатель того, что корень творческого утверждения жизни жив независимо от того оправдывает или не оправдывает сознание это стремление. Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию.

И потому-то новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка вынашивается в поэзии. Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами. Мы еще живы — но мы живы потому, что держимся за слова.

Игра словами — признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и закликаем звуками слов. Мы знаем, что это — единственное наследство, которое пригодится детям.

Наши дети выкуют из светящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива.

Мы — живы.

1909

БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО

Мы отчетливо видим путь, по которому пойдет развитие искусства будущего; представление об этом пути рождается в нас из антиномии, усматриваемой нами в искусстве современности.

Существующие формы искусства стремятся к распаду: бесконечна их дифференциация; этому способствует развитие техники; понятие о техническом прогрессе все более и более подменяет собой понятие о живом смысле искусства.

С другой стороны, разнообразные формы искусства сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр.

Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистерии как к синтезу всех возможных форм.

Но музыка столь же разлагает формы смежных искусств, сколь в другом отношении их питает; ложное проникновение духом музыки есть показатель упадка; нам пленительна форма этого упадка — в этом наша болезнь; мыльный пузырь — перед тем, как лопнуть, — переливается всеми цветами радуги; радужный ковер экзотизма скрывает за собой и полноту, и пустоту; и если бы искусство будущего построило свои формы, подражая чистой музыке, искусство будущего носило бы характер буддизма. Созерцание в искусстве есть средство: оно есть средство расслышать призыв к жизненному

творчеству. В искусстве, растворенном музыкой, созерцание стало бы целью: оно превратило бы созерцателя в безличного зрителя своих собственных переживаний; искусство будущего, утонув в музыке, пресекло бы навсегда развитие искусства.

Если искусство будущего понимать как искусство, представляющее собой синтез ныне существующих форм, то в чем единое начало творчества? Можно, конечно, облечься в одежды актера и совершать моления у жертвенника; хор может при этом исполнять дифирамбы, написанные лучшими лириками своего времени; музыка будет сопровождать дифирамбы; пляска будет сопровождать музыку; лучшие художники своего времени создадут иллюзию вокруг нас и т. д. и т. п. Для чего все это? Чтобы несколько часов жизни превратить в сон и потом разбить этот сон действительностью?

Нам ответят: «Ну, а мистерия?»

Но мистерия имела живой религиозный смысл; чтобы мистерия будущего имела тот же смысл, мы должны вынести ее за пределы искусства. Она должна быть для всех.

Нет, и не в синтезе искусств начало искусства будущего.

Художник прежде всего человек; потом уже он специалист своего ремесла; быть может, творчество его и влияет на жизнь; но ремесленные условия, сопровождающие творчество, ограничивают это влияние: современный художник связан формой; требовать от него, чтобы он пел, плясал и писал картины или хотя бы наслаждался всеми видами эстетических тонкостей, невозможно; и невозможно поэтому требовать от него стремления к синтезу; это стремление выразилось бы в одичании, в возврате к примитивным формам далекого прошлого; а первобытное творчество, развиваясь естественно, и привело искусство к существующей сложности форм; возвращение к прошлому привело бы это прошлое вновь к настоящему.

Синтез искусств на почве возвращения к далекому прошлому невозможен. Синтез искусств на почве механического воссоединения существующих форм невозможен тоже: такое воссоединение привело бы искусство к мертвому эклектизму; храм искусства превратился бы в музей искусств, где музы — восковые куклы, не боее.

Если внешнее соеднение невозможно, возвращение к прошлому невозможно в той же мере, — то перед нами сложность настоящего. Можно ли тогда говорить об искусстве будущего? Оно, пожалуй, будет лишь усложнением настоящего.

Но это не так.

В настоящее время оценка художественного произведения стоит в связи со специальными условиями художественной техники; как бы ни был силен талант, он связан со всем техническим прошлым своего искусства; развитие знания, изучения своего искусства все более и более обуславливает развитие таланта; власть метода, его влияние на развитие творчества растет не по дням, а по часам; индивидуализм творчества в настоящее время есть чаще всего индивидуализм метода работы; этот индивидуализм является лишь усовершенствованием метода той школы, с которой художник связан; индивиду-

лизм такого рода есть специализация; он стоит в обратном отношении к индивидуальности самого художника; художник для того, чтобы творить, должен сперва знать; знание же разлагает творчество, и художник попадает в роковой круг противоречий; техническая эволюция искусств превращает его в своего раба; отказаться же от технического прошлого ему невозможно; художник настоящего все более и более превращается в ученого; в процессе этого превращения от него убегают последние цели искусства; область искусств технический прогресс приближает все более к области знаний; искусство есть группа особого рода знаний.

Познание метода творчества подставляется вместо творчества; но творчество прежде познания: оно творит самые объекты познания.

Заклячая творчество в существующие формы искусства, мы обрекаем его во власть метода; и оно становится познанием для познания без предмета; *«беспредметность»* в искусстве не живое ли исповедание импрессионизма? А раз *«беспредметность»* водворится в искусстве, метод творчества становится *«предметом самим в себе»*, что влечет за собой крайнюю индивидуализацию; отыскать собственный метод — вот в чем цель творчества; такой взгляд на творчество неминуемо приведет нас к полному разложению форм искусства, где каждое произведение есть своя собственная форма; в искусстве водворится при таком условии внутренний хаос.

Если на развалинах храма, видимо, рухнувшего, можно создать новый храм, то невозможно воздвигнуть этот храм на бесконечных атомах-формах, в которые отольются ныне существующие формы, не бросив самые формы; так переносим мы вопрос о цели искусства от рассмотрения продуктов творчества к самим процессам творчества; продукты творчества — пепел и магма; процессы творчества — текучая лава.

Не ошиблась ли творческая энергия человечества, выбрав тот путь, на котором образовались ныне пленяющие нас формы? Не нужно ли проанализировать самые законы творчества прежде, чем соглашаться с искусством, когда оно предстает нам в формах? Не суть ли формы эти далекое прошлое творчества? Следует ли и ныне творческому потоку низвергаться в жизнь по тем окаменелым уступам, высшая точка которых — музыка, низшая — зодчество; ведь, опознав эти формы, мы превращаем их в ряд технических средств, леденящих творчество; мы превращаем творчество в познание: комету — в ее искристый хвост, лишь освещающий путь, по которому пронеслось творчество; музыка, живопись, архитектура, скульптура, поэзия — все это уже отжившее прошлое: здесь в камне, в краске, в звуке и слове совершился процесс преобразования когда-то живой и уже теперь мертвой жизни; музыкальный ритм — ветер, пересекавший небо души; пробегая по этому небу, жарко томившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — *«глас хлада тонка»* — сгустил облака поэтических мифов; и миф занавесил небо души, засверкал тысячами красок, окаменел в камне; творческий поток создал живой облачный миф; но миф застыл и распался на краски и камни.

Возник мир искусств как надгробный храм жизненного творчества.

Закрепляя творческий процесс в форме, мы в сущности приказываем себе видеть в пепле и магне самую лаву; оттого-то безнадежна наша пер-

пектива о будущем искусстве; мы велим этому будущему быть пеплом; мы одинаково умерщвляем творчество, то комбинируя осколки его в одну кучу (синтез искусств), то раздробляя эти формы до бесконечности (дифференциация искусств).

И тут, и там воскресает прошлое; и здесь, и там мы во власти у дорогих мертвецов; и дивные звуки бетховенской симфонии, и победные звуки дионисических дифирамбов (Ницше), все это — мертвые звуки: мы думаем, что это цари, облеченные в виссон, а это набальзамированные трупы; они приходят к нам очаровывать смертью.

С искусством, с жизнью дело обстоит гораздо серьезнее, чем мы думаем; бездна, над которой повисли мы, глубже, мрачнее.

Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий, мы должны перестать говорить о чем бы то ни было, будь то искусство, познание или сама наша жизнь.

Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя.

И единственная круча, по которой мы можем еще карабкаться, — это мы сами.

На вершине нас ждет наше я.

Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой.

Только эта форма творчества еще сулит нам спасение.

Тут и лежит путь будущего искусства.

ОТДЕЛ I

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ

Статья «Проблема культуры» печатается впервые; ее задача — указать позицию, занимаемую нами при обсуждении вопросов искусства: интересующие нас вопросы искусства не могут быть отныне рассматриваемы с чисто эстетической точки зрения; эстетическая точка зрения не приблизит нас к уяснению кризиса, переживаемого искусством. Нас интересует связь, все более и более обнаруживаемая между движениями в искусстве и движениями теоретической мысли. В этом отношении замечательно то обстоятельство, что некоторые современные философы с вершин теоретической мысли все более и более нисходят к вопросам искусства и культуры, занимающим важное место в их мировоззрении; и наоборот, все более и более художники стремятся философски обосновать свои (вчера еще еретические) лозунги; эти два течения в философии и в искусстве почти уже сходятся; мы встречаем все более и более художников-символистов, определенно стоящих под знаменем той или иной философской школы; и обратно: мы встречаем молодых ученых, уделяющих преимущественно свои симпатии современному символизму, немецким романтикам (родственным по духу символизму) и мистикам старого и нового времени. Как на симптом времени, обращаю внимание читателей на появившийся у нас только что перевод книги Виндельбанда «Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия».

¹ Вопрос о примате творчества над познанием — вопрос старый; но никогда не всплывал он с такой остротой, как в наши дни; мы видим, что вопрос этот решался чисто практически во всех древних мистериях; посвящаемый в мистерию Египта должен был творчески себя пересоздать, чтобы иметь право приступить к занятиям астрономией, математикой, магией и пр. К серьезному изучению допускались лишь те, чья душа была высоко настроена; то, что мы теперь заучиваем назубок, механически, воспринималось всею душой: от ученика требовалось творчески претворить в себе мертвый материал знания; что же касается до Элевсинских мистерий, то все данные, на которые опираемся мы, смутны, но вывод, напрашивающийся сам собою после изучения вопроса о мистериях, — один: в мистериях не преподавалось эзотерической доктрины, но творчески доктрина переживалась; сведения об обрядовых сторонах мистерий очень смутны; еще Гален сообщает о существовавших в древности книгах, посвященных мистериям; сочинение «Μυστήρια» приписывалось Эпимениду Критскому; о мистериях писал Меланфий, Дмитрий Скипсийский, Никанор Кипрский, Феодор Киренский; известно, что Филохору принадлежит сочинение «Περὶ μυστηρίων τῶν Ἐλευσίνων»; в новое время о мистериях писали много: И. Бах, Крейцер, Эйсер; среди книг, безусловно интересных, отметим: *M. Ouvaroff, Essai sur les mystères d'Eleusis; S. Croix, Recherches sur les mystères du paganisme. 1784. Paris; Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker. Leipzig, 1836; Lenormant, Monographie de la voie sacrée Eleusinienne. Paris,*

1864; *Lobeck, Aglaophantus; Арх. Хрисанф, История религий древнего мира; Новосадский, Элевсинские мистерии*. СПб., 1887. К более поздним исследованиям следует отнести работы Фукара. Повторяю: общее впечатление от данных, оставшихся в наше время, таково, что мистерии предопределяли философию своего времени. Варбуртон полагает, будто VI песнь Энеиды есть точная копия церемоний мистерий.

Элевсинские мистерии, по мнению В. Иванова* и других, живой и действенный фокус культурной жизни Греции; впоследствии император Юлиан признавался, что не мистерии объяснимы с точки зрения учения неоплатоников, но наоборот: самое это учение есть лишь эмблематическая передача того, что действительно происходит в мистериях. Время прекращения мистерий относится к эпохе Феодосия Великого (346—395 по Р. Х.).

Греческая культура, наука и философия предопределены творческим приматом; вся полемика Ницше с современностью опирается на понятый им дух греческой культуры, оживленной непрерывным творчеством самой жизни; в этом отношении мы должны сознаться, что нашей культуре следует сделать еще очень много, чтобы приблизиться к Греции эпохи Перикла.

Примат творчества над познанием есть не до конца высказанный лозунг философии Фихте, Шеллинга, Гегеля, подготавливаемый «Критиками» Канта; в утверждении этого положения — вся прелесть искусства и философии романтиков; наконец, в наши дни этот лозунг выставлен у Ибсена, Ницше, Уайльда с чрезвычайной резкостью и совершенно независимо от попыток критического обновления Фихте и Шеллинга в современных философских течениях Германии; независимо от этих течений у Сореля мы наблюдаем то же по отношению к социологии; то же самое мы видим у Бергсона (творческая эволюция); замечательно, что на этот путь становится и католический модернизм в лице своих представителей *Le Roy* и аббата *Loisy*.

² См. работы Виндельбанда, Риккерта, Ласка, Христиансена, отчасти Геффдинга, Мюнстерберга.

³ Мы рекомендуем два сочинения Геффдинга: «*Философия религии*» и «*Философские проблемы*» (обе книги имеются в русском переводе). В первой из книг, между прочим, Геффдинг говорит: «*Пророческие видения, апокалиптическое содержание христианских идей своими мощными образами научили людей искать великую цель во времени, а не посредством преобразования времени... Христос поставил перед Европой великое Excelsior*». Характерно и то, что в откровенной мистике, по Геффдингу, больше жизненного смысла, чем в протестантстве, давшем, по выражению Сабатье, лишь *метод*. Геффдинг верит в религиозное возрождение будущего; будущее, идущее к нам, по мнению Геффдинга, явит период *органический*, а не критический.

⁴ М. М. Троицкий написал несколько глубоко интересных книг, в настоящее время, к сожалению, многими несправедливо забытых; мы заимствуем его мнение о культуре из II тома его «*Науки о духе*»; из сочинений, принадлежащих ему, упомянем: «*Немецкая психология в текущем столетии*». Два тома. Москва, 1883. Будучи поклонником английской психологии, М. М. Троицкий на основании многостороннего изучения кантовской эпохи приходит к заключению, что «*Критика*» Канта — не более как попытка примирить новое течение в

* См. его «Эллинская религия страдающего Бога».

философии с философией «*principia universalia*»; и в этой попытке Кант явился, по мнению Троицкого, лишь подражателем английской школы, и притом главным образом Рида (Рида подробно касается Cousin в своем сочинении «*Philosophie Ecossaïse*»). В числе писателей, находившихся под влиянием английской школы, но с появлением кантовской системы перешедших в лагерь Канта, Троицкий упоминает Шульце, Пелитца, Мейстера, Абихта, Гоффбауера, Якоба Иорга. Наконец, Троицкому принадлежит учебник логики, в настоящее время уже устаревший.

⁵ Следствием освобождения от схоластики был форсированный интерес к памятникам древности; он сказался в возрождении греческой философии (Платон, Аристотель); во Флоренции возникла Платоновская академия по почину Плетона; сочинения Плетона вызвали полемику платонианцев с аристотелевцами («*Comparatio Platonis et Aristotelis*», «*Adversus calumniatorem Platonis*»); воскрес Плотин, возникла школа александрийцев; возникли школа Аверроэса (арабский философ), риторика, воскрес стоицизм у Юста Липсия и др., и скептицизм у Монте-на. Вместе с тем пышно развивается мистика, которая уже с Мейстера Экхарта в XIII веке эманципируется от догматики; имена Рейсбрука (1381), Гергарда Гротте все более и более интересуют нас именно теперь, как интересуют нас и мистики более позднего времени, относящиеся к эпохе Возрождения и после нее: Рейхлин, Пико делла Мирандола, аббат Тритгейм, учениками которого явились два таких имени, как Агриппа с его последователем Иоганном Вейером и Теофраст Бомбаст Парацельс, ставший в скором времени знаменем глубоко интересного и доселе не отчетливо понятого, но во всяком случае глубокого движения, отпрыски которого развиваются и в наши дни; в то время как линия Агриппы пресекается вскоре, линия Парацельса ветвится; во-первых, упомянем фон Боденштейна (1528—1577) («*Onomasticum Paracelsicum*», «*De lapide Philosophorum*»); далее появляются сочинения ван Гельмонта (1577—1644); появляется сочинение Генриха Кунрата из Лейпцига, «*верного жениха теософии*»; ученый, каббалист и алхимик, Кунрат издает том своего «*Amphitheatrum'a*»; это произведение группирует вокруг себя видную группу мистиков: Швейгхардта, Иринея (Irenaeus Agnostus), Михаила Майера, Роберта Флудда («*Macro et Microcosmus*», «*Tractatus Theologico-Philosophicus in libros tres distributus*»); эта группа преемственно продолжается в виде ордена до второй половины XVIII века, когда в упомянутом течении происходит раскол, симптомом которого является сочинение магистра Пианко (Амстердам, 1782); течение распадается на две фракции; молодая фракция под названием «*малоазийских братьев*» проявляет свою деятельность в начале XIX столетия; и потом замирает, не пробиваясь наружу до конца XIX столетия; в конце же XIX и в начале XX-го течение, основателем которого явились Тритгейм, Агриппа и Парацельс, вспыхивает здесь и там: и в сочинениях по истории мистики, отчасти даже в течении, именуемом «*символизмом*». Мы подчеркиваем упомянутое течение, потому что корни его в индивидуалистической воле, поднявшейся в эпоху Возрождения. К сочинениям, касающимся этой эпохи, относится знаменитое сочинение Якоба Буркхардта, которым так восхищался Ницше: «*Культура Возрождения*» (есть русский перевод).

⁶ Проблему ценности еще затрагивал кантианец Фриз в «*System der Philosophie*». Leipzig, 1804; эту проблему затрагивали впоследствии Герbart, Лотце, Ричль; позднее Ницше; в настоящее время проблема ценности — боевая проблема.

⁷ К сочинениям, разбирающим проблемы художественного творчества, относятся, между прочим: сочинение Конрада Фидлера «*Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*», 1887; сочинение Вейкера «*Der Seelenvogel*»; Липпса «*Kultur der Gegenwart*»; далее, Дильтей: «*Ueber die Einbildungskraft der Dichter*»; Габриэль Сэ-айль: «*Essai sur le génie dans l'art*»; Штумпф: «*Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft*»; Риман: «*Elemente der musikalischen Aesthetik*». Далее, сюда относятся труды Дессуара, Мёмбуса, книга Клингера и др., а также интересная книга Христиансена «*Philosophie der Kunst*», Фолькельта «*System der Aesthetik*».

К сочинениям, прямо касающимся эстетической культуры, см. книгу Гирта «*Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance*», 1886, Шульце «*Häusliche Kunstpflege*», Масперо «*Древняя история народов Востока*». К сочинениям, затрагивающим вопросы религиозного творчества, между прочим, относимы прежде всего сочинения Дейссена: великий немецкий ориентолог блестяще освещает ведантизм в свете сложного дерева браманизма, и далее, самое это дерево он выводит из четырех групп, на которые естественно распадается ведические гимны; можно упомянуть книгу Вейса «*Lehrbuch der biblischen Theologie des Neuen Testaments*»; к этому вопросу относятся многочисленные и малоизвестные сочинения М. Мюллера; к числу интересных трактатов отнесем «*Royal Masonic Cyclopaedia*» Меккензи, в котором автор проводит границу между пониманием эмблемы и символа; далее, книга Синнета «*Bouddhisme esoterique*»; Масперо «*Guide au Musée de Boulaq*», S. Wake «*The Origin and Significance of the Great Pyramid*». Я не перечисляю здесь ряда сочинений, опирающихся на памятники религиозно-мистического творчества, ни тех из них, которые уже трактуют предмет с определенной точки зрения. Я рекомендовал бы для этой цели огромное сочинение Блаватской «*Doctrine secréte*», в котором наряду с большим количеством вовсе не освещенного материала мы встречаемся с драгоценными черточками, вводящими нас в понимание религиозного творчества; среди других сочинений упомяну следующие сочинения: Ланг «*Myth, Ritual and Religion*», Августин «*De moribus ecclesiae catholicae*», Геффдинг «*История новейшей философии*», Геффдинг «*Философия религии*», Грассери «*De la psychologie des religions*», Гюйо «*L'irreligion de l'avenir*», Шлейермахер «*Der christliche Glaube*», Kierkegaard «*Uvidenskabelig Efterskrift*», Ричль «*Fides implicita*», Тейлор «*Антропология*», Карл Будде «*Die Religion des Volkes Israel bis zur Verbannung*», Гарбе «*Die Sankhyaphilosophie*», Сабатье «*Esquisse d'une philosophie de la religion d'après la psychologie*», Зибек «*Religionsphilosophie*», Шлейермахер «*Reden über die Religion*», Рудольф Штейнер «*Le mystère chrétien et les mystères antiques*» (перевод с немецкого Шюре) и т. д.

⁸ Упомянув Макса Мюллера, я разумею в данном случае его бессистемную, уму ничего не говорящую, но весьма «почтенную» книгу: «*Шесть систем индусской философии*» (есть русский перевод); если сравнить эту книгу с книгами Дейссена, то обнаружится несогласие во взглядах на Восток между обоими учеными, в то время как М. Мюллер с высоты своего профессорского величия почти третирует проблемы, которыми занимается, — Дейссен с огромным проникновением вводит нас в понимание сущности метода мышления у мудрецов Индии. Из сочинений Дейссена упомянем: «*Geschichte der Philosophie*», «*Das System des Vedânta*», «*Sechzig Upanischad's des Veda*» (перевод).

⁹ Сюда относятся следующие книги: 1) Мережковского: «*Лев Толстой и Достоевский*» (2 тома), «*Гоголь и черт*», «*Грядущий Хам*», «*Не мир, но меч*»,

«Вечные спутники», «В тихом омуте»; 2) В. Иванова: «Религия страдающего Бога» и «По звездам»: в первой книге проводится тончайшая параллель между некоторыми сторонами христианства и дионисианства; интерес книги вырастает, потому что выводы В. И. Иванова касаются современности, что явствует из другой его книги «По звездам». В попытке преодолеть выдвинутую Ницше проблему автор соприкасается иногда с Э. Шюре («*Le drame musicale*»).

В статьях В. Я. Брюсова мы имеем также ценные положения, касающиеся символизма. Помимо сочинений Ницше, Вагнера, парадоксальных статей Уайльда отметим книги, касающиеся теории и стиля символистов: Ретте «*Le symbolisme*»; Густав Кан «*Symbolistes et décadents*»; далее статьи Г. Кана в журнале «*La Vogue*», предисловие Марии Крысинской к книге «*Intermèdes*», статьи Фердинанда Грега, Лёвенберг «*Deutsche Dichter — Abende, Detlev v. Lilienkron*»; сюда же относятся книги Реми де Гурмона: «*Esthétique de la langue française*», «*Livre de Masques*», «*Promenades littéraires*», «*Second livre de Masques*», «*Épilogue*», Шюре «*Le drame musicale*», П. Верлен «*Les Poètes maudits*», Мартино «*Tristan Corbière. Essai de biographie*», П. Клодель «*Connaissance du temps*», Рене Гиль «*Traité du Verbe*», «*Notes sur le Symbolisme*», Retté «*Arabesques*», Танкред де Визан «*Paysages introspectifs*», Laforgue «*Melanges Posthumes*», Joël «*Nietzsche und die Romantik*», Greve «*Randarabesken zu Oscar Wilde*», Landsberg «*Die moderne Litteratur*», Samson Himmelstjerna «*Rhythmik studien*», ван Беве и Поль Леото «*Les poètes d'aujourd'hui*», Gossez «*Les poètes du Nord*», Gottfried Niemann «*Richard Wagner and Arnold Boecklin*», Марсель Швоб «*Traité du journalisme*», Вильгельм Фельдман «*Pismiennitstwo polskie 1880—1904*», Pierre «*Le vrai Rollinal*», Jean de Gourmont «*Jean Moréas*», St. Mallarmé «*Divagations*», G. Rodenbach «*L'Élite*», H. de Régnier «*Figures et caractères*». Вот некоторые из книг, касающихся символизма, символистов и т. д.

Я привожу далеко не полный перечень книг; но я должен заметить, что большинство приведенных книг касаются лишь литературной школы символизма и только весьма редко касаются общей идеологии; выработка идеологии еще впереди.

Кроме упомянутых книг я привожу некоторые из журналов, в которых дебатировались вопросы, касающиеся символизма и символистов.

Во Франции: «*Vers et Prose*», «*La Revue Wagnérienne*», «*Plume*», «*Mércure de France*», «*Le Belfroi*», «*La Nouvelle Revue Moderne*», «*La Décadance*», «*Revue indépendante*», «*La Renaissance Latine*», «*Écrits pour l'art*», «*Revue Hebdomadaire*», «*La Falange*», «*La Vogue*» и др.

В Германии: «*Blätter für die Kunst*», «*Die Neue Rundschau*», «*Freistadt*», «*Das Literarische Echo*»; следует отметить еще серию небольших монографий: «*Die Kultur*», «*Die Dichtung*», «*Die Literatur*».

В Италии: «*Nuova Antologia*», «*Marzocco*», «*La Letteratura*», «*Nuova Parola*», «*Leonardo*».

Среди польских журналов следует отметить «*Chimera*».

Из русских журналов, трактовавших и трактующих вопросы, связанные с символизмом, отметим: «*Мир Искусства*», «*Новый Путь*», «*Весы*», «*Вопросы Жизни*», «*Искусство*», «*Золотое Руно*», «*Перевал*», «*Аполлон*».

¹⁰ Часто наблюдаем мы параллельность между формой отвлеченного миропонимания и формой техники, доминирующей в искусстве; так, например, между стремлением теоретической философии стать исключительно теорией знания и стремлением живописи недавнего прошлого есть что-то общее; как современная

философия, стремясь еще недавно освободиться от всяческого метафизического и психологического привкуса, превратилась в учение о чистых формах и нормах познания, так же и в живописи наблюдалось сильное течение освободиться от всяческого психологического содержания; философа интересовали только формы *всеобщего*, художника интересовала задача подчеркнуть в природе и в человеке лишь общие контуры; гьератизм, стилизация достаточно запечатлели это стремление философии; я уже не говорю о том, какая близкая связь существует между отношением к городу у современных поэтов и социологов нашего времени.

Такая же связь существует между современным искусством и наукой; и как странно, что именно среди революционеров и новаторов в искусстве мы чаще открываем соответствие их художественных тенденций с научными стремлениями современности; так, химик Вильгельм Оствальд в *«Письмах о живописи»* делает много весьма ценных разъяснений о свойствах красок и технике в живописи, после чего мы начинаем лучше понимать некоторые стремления импрессионистов, в свое время выдержавших целую бурю гонений; вот, между прочим, что он пишет: *«Для художественной передачи природы художник должен научиться смотреть по-новому»*... (с. 153). Это стремление смотреть по-новому до сих пор есть бесконечная тема для утраченного обывательского остроумия. «Художник, — продолжает Оствальд, — должен безостановочно заставлять свой глаз и свое сознание отвыкать от привычки, с практической целью, перерабатывать и видоизменять зрительные ощущения; он должен так воспитать себя, чтобы видеть только формы и краски, безотносительно к тому, что они представляют в действительности. В той мере, в какой он научится выключать эту действительность, он и будет в состоянии передавать своими картинами впечатление от действительности». Мы должны сознаться, что *«профессор химии»* здесь в вопросах живописи смыслит более, чем толпы художественных критиков, дотошно навязывающих подчас художнику свой собственный сумбур.

Как подходят требования Оствальда, предъявляемые им художнику, к задачам, которые в свое время выдвинули импрессионисты! Будучи в загоне в течение многих лет, они в сущности только шли в уровень с научным мировоззрением своего времени; думала ли французская Академия, объявляя *«импрессионизм»* шарлатанством, что она расписывается в собственной *«близорукости»*, думала ли буржуазия, глумясь над импрессионизмом, что она глумится над своим собственным невежеством? Вот что пишет Моклер в своей книге *«Импрессионизм»* по поводу пресловутой техники Клода Моне: «Изгнание локальных тонов, изучение рефлексов, окрашенных дополнительных цветами, разделение тонов и процесс живописи положенными рядом пятнышками чистых спектральных цветов — вот существенные принципы *«хроматизма»* (термин, который был бы точнее, чем туманное слово *«импрессионизм»*). Клод Моне систематично применял эти принципы прежде всего к пейзажу...» И выше: «Его труды служат великолепным подтверждением открытий, сделанных Гельмгольцем и Шверелем в области оптики»...

¹¹ Нам понятно, что так называемый эстетизм, проведенный со всей беспощадной последовательностью, переходит в свой противоположный принцип — в принцип этический; содержание красоты, как только мы пытаемся ее оформить, оказывается связанным с этическим моментом; вернее: содержание морали и содержание красоты подчинены одной норме. Поэтому последовательный эстетизм Уайльда привел его к пониманию Христа как идеала красоты; идеалом

красоты стала для него личность, воплотившая в себе *«maximum»* добра. Точно так же Ницше, опрокидывая формы существующей морали, — моралист по преимуществу; идеология Ибсена так же подчеркивает этический момент; только этический принцип, определяемый со стороны красоты, восходит не к формам морали, а к норме, как некоторому трансцендентному долженствованию; поэтому, проникая глубже в сущность этических норм, великие символисты XIX столетия должны были казаться нарушителями существующих форм морали.

О НАУЧНОМ ДОГМАТИЗМЕ

Моя статья *«О научном догматизме»* является непосредственно следующей за вступительной; ее задача — подчеркнуть недостаточность научного мировоззрения, где поставлен вопрос над самым смыслом существования; меня могут упрекать в умалении науки; но я вовсе не умаляю великого смысла науки там, где ее задача — преобразить поверхность жизни; указывая на формализм научных методов, я вовсе не хочу этим сказать, что самая метода меняется; но изменение методы всегда зависит от нового объекта исследования; тот же объект берет-ся из опыта.

¹ Мне могут возразить на парадокс «о голубом произволе» парадоксом же: *«голубой произвол»* теперь уже вовсе не произвол; туда отныне устремляются десятки дирижаблей; скоро небесное пространство будет разделено на участки; и в каждом участке над нашими головами повиснет по полицейскому...

Не сомневаюсь в том, что скоро *«голубой произвол»* запестрит стаями воздушных извозчиков; но самое небо — лишь символ иных небес, где еще не пролетал ни один дирижабль и где летают вовсе не аэронавты.

² Статья *«О научном догматизме»* была впервые напечатана в I-м выпуске сборника *«Свободная совесть»*.

КРИТИЦИЗМ И СИМВОЛИЗМ

Статья *«Критицизм и символизм»* была написана по поводу столетия со дня смерти Канта и появилась в *«Весях»* (1904 год, № 2). С тем, как обосновывает помещаемая статья символизм, автор теперь не согласен вовсе; на протяжении шести лет резко изменились взгляды автора на Канта и Шопенгауэра. Автор помещает эту статью лишь потому, что продолжает считать Шопенгауэра величайшим художником среди философов; преодоление Шопенгауэром Канта заключается, скорей, в пафосе, чем в основательном разборе кантианства; в сущности, Шопенгауэр говорит образами своей системы, а не доказательствами; но в символических образах Шопенгауэра столько глубины, прелести и подлинной мудрости (не доказательности), а в эстетике его столько понимания красоты, что нам понятно увлечение Шопенгауэром поэтов и художников всех стран; не им ли пленялись и Ницше, и Вагнер; до последнего времени он плодотворно влияет на миросозерцание художников; и теперь, желая обосновать танец буду-

щего, Айседора Дункан прибегает в своей статье к тезисам, выставленным Шопенгауэром. Такое влияние Шопенгауэра на психологию художников кроется не в доказательности его системы, а в наглядной убедительности некоторых ее образов; все это заставляет думать, что Шопенгауэр чисто интуитивным путем проник в тайну искусства (в чем он и признается, приступая к анализу музыки), но не сумел раскрыть этой тайны логическим путем; и потому-то художественная его убедительность при логической несостоятельности снова и снова влечет к нему; в сущности, под «*волей*» Шопенгауэр разумел вовсе не волю, под представлением — не представление; если бы перевести его неудачную терминологию в термины более удачные, его система оказалась бы и состоятельней, и прекрасней; пока же тут мы имеем дело с манящими нас контурами каких-то полуоткрытых истин, не более.

¹ Развитие философских взглядов автора пошло совершенно в ином направлении, от Шопенгауэра к Канту и далее: к некоторым попыткам своеобразного понимания Канта, какое мы наблюдаем во фрейбургской школе философии; этот путь от Канта к Риккерту и далее вкратце изложен в статье «*Эмблематика смысла*».

О ГРАНИЦАХ ПСИХОЛОГИИ

Статья до сих пор не появлялась в печати.

¹ Понятие о субстанции как неизменной основе явлений очень древнее; более специальную форму это понятие получило в спорах схоластической философии; впоследствии под понятие субстанции подставляли другие понятия: причинность, материя, сила; на энергетическом мировоззрении недавнего прошлого лежит отпечаток схоластической философии; неспроста указывает Оствальд в своей «*Натурфилософии*», что понятие об энергии должно отныне заменить собой понятие о субстанции; но вместе с тем, объединяя в понятии об энергии и *акциденцию*, Оствальд самое понятие о *субстанции* как энергии делает шатким. Эволюцию понятия о субстанции прекрасно очерчивает В. Вундт в своей «*Системе философии*»; понятие причинности, по Вундту, первее понятия о субстанции.

Проблема причинности в философии — одна из наиболее центральных проблем; вокруг этой проблемы, как вокруг оси, одно время вращалась вся философия; роль причинности как центральной оси, вращающей построение философских систем, была подчеркнута работами Локка, Юма и Канта.

Декарт признавал реальность причинности; понятие о причине у него приближается к понятию о субстанции («*Метафизические размышления*». СПб., 1901). Спиноза уже склоняется к пониманию причины как основания («*Этика*»). У Лейбница мы наблюдаем то же. У Канта причинность отнесена к познавательным формам; следовательно, это — принцип формальный; Кант — основатель критической философии; но еще до Канта в Англии Локк нащупал почву для философского критицизма; Локк и Юм склонялись к своеобразному пониманию, пониманию причинности как эмпирического закона.

К сочинениям, вводящим нас в понимание важности вопроса о причинности, относятся, между прочим, следующие: Кант «*Критика чистого разума*», Юм

«*A Treatise of human Natur*» (М. М. Троицкий выражается о Юме в том смысле, что он показал наглядно, что схоластическая метафизика, выводя онтологию, космологию и телеологию из априорных начал, впадает в «*petitio principii*»); к сочинениям, продолжающим дело Юма, следует отнести сочинение Броуна и «*Систему логики*» Д. С. Милля. Кантово же понимание причинности продолжалось в Рейнгольде, Фихте Старшем («*Наукоучение*»), Шеллинге («*Философия природы*»), Шопенгауэре и Гегеле.

Вопроса о причинности блестяще касается в своем сочинении «*Система философии*» Вильгельм Вундт; интересно сочинение Шопенгауэра «*О четверояком корне закона достаточного основания*». Укажу еще на следующие сочинения, вводящие нас в основные проблемы философии:

H. Vaihinger. Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft. Stuttgart, 1881.

М. М. Троицкий. Немецкая психология в текущем столетии.

A. Riehl. Der philosophische Kriticismus. Leipzig, 1876.

Reininger. Das Causalproblem bei Hume und Kant («*Kantstudien*»).

König. Die Entwicklung des Causalproblems von Cartesius bis Kant. Leipzig, 1880.

O. Liebman. Kant und die Epigonen.

Виндельбанд. Философия Канта.

Volkelt. Erfahrung und Denken. Hamburg, 1886.

Cohen. System der Philosophie. 2 Bände. 1900—1904.

Cohen. Kant's Theorie der Erfahrung.

Lasswitz. Die Lehre Kant's von der Idealität des Raumes und der Zeit. 1883.

Koenig. Die Entwicklung des Causalproblems. 1888—1890.

Volkelt. Kant's Erkenntnisstheorie. 1897.

Эйслер. Основные положения теории знания.

Benno Erdman. Kant's Kriticismus.

Schubert-Soldern. Grundlagen einer Erkenntnisstheorie.

Rickert. Der Gegenstand der Erkenntnis.

Laas. Idealismus und Positivismus.

Wartenberg. Kant's Theorie d. Kausalität.

Виндельбанд. Прелюдии.

Зигварт. Логика.

Из русских сочинений, прекрасно вводящих нас в вопрос о причинности, рекомендую книгу Лопатина «*Положительные задачи философии*» (2 тома). Из сочинений, специально разбирающих проблему причинности у Канта и Юма, упомянем книгу Густава Шпета «*Проблемы причинности у Юма и Канта*». Киев, 1907.

И, конечно, вводит нас в круг идей современного кантианства книга Челпанова «*Проблема восприятия пространства*» (2-я часть).

² Герbart — немецкий психолог начала XIX столетия — в своей своеобразной психологии отправлялся от английского психолога Гертли и отчасти Канта и Фриза; значительную роль в психологии Гербарта играет теория взаимного стеснения и подкрепления представлений; эта теория ложится в основу его «*статик*» и «*механики*» духа; он находит возможным измерять «*крепость*» представлений; свою «*статику*» он основополагает на измерении скорости течения представлений; статика у него таким образом переходит в динамику; метод Гербарта пыталась пополнить и истолковать его школа; к числу наиболее видных гербартианцев принадлежат Дробиш и Фолькман. «*Гербартова метафизика*, —

говорит Троицкий, — может быть рассматриваема как смесь двух теорий — монадологии Лейбница и учения Пристли (или друга его Митчеля) «о нематериальной материи», т. е. о простых, друг друга непроницающих субстанциях, из которых складывается материя» («Немецкая психология». II том, с. 307).

Гербарту принадлежат следующие сочинения: «*Lehrbuch der Psychologie*», 1816; «*Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung*»; «*Metaphysik und Mathematik*», 1824—1825.

³ Одним из наиболее талантливых представителей параллелистической доктрины в психологии является Харальд Геффдинг; Геффдинг как психолог соединяет в себе основательность с независимостью и свободой суждений. Мы рекомендуем особенно его вниманию читателей, интересующихся вопросами психологии; на русском языке есть перевод некоторых его книг; Геффдингу принадлежат труды: «*Очерки психологии*», «*Философские проблемы*», «*Философия религии*», «*Этика*», «*История новейшей философии*»; ему же принадлежит книга о Киркегоре: «*Sören Kierkegaard som Filosof*».

⁴ Алоиз Риль — один из видных неокантианцев; он стоит посередине между физиологическим истолкованием кантовой системы и крайними выводами нормативной философии. Риль уже решительно покидает позицию Ланге («*История материализма*»), но он не примыкает в решительности своих выводов ни к марбургской школе философии (Коген, Наторп), ни к фрейбургской (Риккерт, Ласк, Христиансен); осторожность в выводах характеризует Риля; это качество подчас влияет на оригинальность его философского творчества.

Из сочинений Риля упомянем: «*Beiträge zur Logik*», «*Der philosophische Criticismus*», «*Теория науки и метафизика*» (есть русский перевод), «*Введение в современную философию*».

⁵ Герман фон Гельмгольц (1821—1894) — знаменитый германский физик и физиолог; ему принадлежит честь научно формулировать принцип сохранения энергии в небольшой брошюре, вышедшей в 1847 году; брошюра называлась «*Ueber die Erhaltung der Kraft*» и появилась хотя и позднее статей врача Майера и техника Джоуля, трактовавших тот же вопрос, однако ход мыслей в ней вполне независим от упомянутых исследований; закон сохранения энергии в области чистой механики уже в сущности был известен; он формулирован в теореме живых сил в середине XVIII столетия Даниелем Бернулли. Гельмгольцу принадлежит честь формулировать его в общем виде.

Гельмгольц написал замечательный труд по гидродинамике «*Ueber Integrale der hydrodynamischen Gleichungen, welche den Wirbelbewegungen entsprechen*»; здесь развивает он свою теорию о вихревом движении жидкости; по Гельмгольцу, жидкую массу в движении можно представлять как наполненную вихревыми шнурами; мысль о неразрушаемости вихревых колец привела В. Томсона к мысли о вихревых атомах; формулы, заключающие в себе принцип сохранения вихрей, были найдены Коши в 1815 году; гидродинамические исследования Г. определили научное развитие мыслей Кирхгофа. Г. же принадлежит ряд работ по физиологической оптике (см. его трактат «*Физиологическая оптика*»); здесь благодаря изобретению им *офтальмоскопа* была разработана целая отрасль науки.

По акустике ему принадлежит книга «*Учение об ощущениях тонов*», в которой он развивает теорию консонанса; в основе этой теории — сложность звуков, явление биений, анализ звука ухом и действие прерывистых раздражений.

Г. Гельмгольц — ученик знаменитого физиолога Иоганна Мюллера; ему принадлежат, между прочим, следующие работы по физиологии: «*О строении нервной системы у беспозвоночных*» (1842), «*О сущности гниения и брожения*» (1843), где он уже предвидит результаты бактериологических исследований; Гельмгольц далее применяет к физиологии точный метод исследования, изобретает особый измерительный аппарат (миограф) для определения промежутка между моментом раздражения нерва и сокращением мышцы.

С 1874 года Г. занимает кафедру физики в Берлине и делается директором физического института; с того времени начинаются его работы по электротехнике. Первые работы относятся к электродинамике; после того он работает 16 лет в области электролиза; здесь открывает он новую эру. Ему же принадлежит ряд популярных статей, среди которых, между прочим, характеристики поэзии Шиллера и Гёте.

В своем основном трактате о силе Гельмгольц, как мы сказали, совпал с Майером, врачом из Гейльбронна; брошюра Майера вызвала бурю гонений. Интересно, что Майеру закон сохранения силы открылся впервые в тот миг, когда, переезжая на корабле океан, он созерцал разбушевавшуюся стихию; характерно, что мировые открытия часто совершались сперва интуитивно, и только потом опыт подтверждал интуицию; так, вид падающего с дерева плода натолкнул Ньютона на мысль о законе тяготения; известно, что Архимед, сядя в ванну, интуитивно открыл облегчение веса тела в воде, равное весу вытесненной жидкости.

⁶ Максвелл — знаменитый английский физик, первый проложивший мост между оптикой и электричеством; кроме того, замечательны его выводы в области электродинамики; он устранил, по мнению Пуанкаре, все трудности, выставлявшие при объяснении электродинамических теорий Ампера и Гельмгольца; впоследствии идеи Максвелла в этой области получили опытное подтверждение у Герца; теория Лоренца завершает труды Максвелла и Герца в области электродинамики; Лоренц вводит в эту область понятие об электроны.

Вильгельм Оствальд — известный немецкий химик; автор классического учебника химии и один из серьезнейших представителей так называемого энергетического миропонимания; он разработал теорию ионов.

⁷ Вильгельм Вундт — известный немецкий психолог и метафизик; в психологии он последовательно развил и усовершенствовал физиологический метод исследования; он основал в свое время психофизиологический институт, в котором обучались многие из выдающихся психологов Германии; Вундт — основатель и вдохновитель целого направления в психологии; в своем журнале «*Philosophische Studien*» он энергично проводил свою точку зрения. В метафизике Вундт во многих положениях склоняется к Шопенгауэру; его волюнтаристическая точка зрения, будучи более обоснована, нежели у Шопенгауэра, страдает отсутствием красоты и цельности. Вундт — убежденный параллелист. В настоящее время школа Вундта в Германии не имеет уже былого влияния на умы; противники Вундта в настоящее время Мюнстерберг, Штумпф, Липпс и др.

Из сочинений Вундта отметим: «*Grundzüge der physiologischen Psychologie*». 1880; «*Vorlesungen über die Menschen; -und Thierseele*». 1863; «*Logik*»; «*Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung*», «*Völkerpsychologie*». На русском языке имеются переводы первых двух упомянутых его сочинений; кроме того, переведены его «*Система философии*», «*Этика*» и «*Естествознание и психология*».

⁸ По Лейбницу, чувства удовольствия и неудовольствия принадлежат к «темным» представлениям; они обязаны своим происхождением из бесконечно малых представлений.

⁹ По Куно Фишеру, бессознательное творчество у Фихте есть «основание и зерно сознания»... «Сознание предполагает в себе бессознательную деятельность»... Благодаря бессознательной деятельности «Я — представляемый мир».

¹⁰ «Акт воли, — говорит Шопенгауэр, — и действие тела не два различных, объективно познанных состояния, соединенных связью причинности и состоящих в отношении причины и действия; но они одно и то же, только данные совершенно различными способами» («Мир как воля и представление», II часть, § 18). У Шопенгауэра мистико-реалистическая концепция то восходит к идеализму Веданты, то к мистическому реализму Санкьи, а то просто к материализму (см. его «О воле в природе»). В этой двойственности, а пожалуй, и тройственности вся слабость метафизики Шопенгауэра.

¹¹ Э. фон Гартман — модный в свое время философ, автор многочисленных сочинений, из которых наиболее интересным является его «Философия бессознательного» (2 тома; русский перевод). «Философия бессознательного» есть эклектическая попытка еще раз примирить Шопенгауэра с Фихте и естествознанием; то обстоятельство, что Вл. Соловьев в своем «Кризисе западной философии» останавливается на Гартмане как на философе, завершающем цикл развития отвлеченного миропонимания, значительно умаляет значение прекрасных работ Соловьева; отправляясь от Гартмана к мистицизму, Вл. Соловьев здесь оставляет за собой позицию, вовсе не защищенную; Гартман психологически любопытен, но Гартман — не убедителен.

Кроме «Философии бессознательного» на русский язык переведена его «Современная психология», представляющая собой интересную и удачную энциклопедию психологических взглядов на бессознательное; из других сочинений Гартмана заслуживает внимания «Das Grundproblem der Erkenntnistheorie».

¹² Фехнер — один из наиболее горячих защитников параллелистической доктрины в психологии. В основном сочинении «Elemente der Psychophysik» (2 Theil, 1860) Фехнер дал много для понимания отношений между раздражением органов чувств и ощущением: закон Фехнера относительно зависимости ощущений от раздражений формулирован Вундтом в его «Ueber die Menschen und Thierseele» следующим образом: ощущение возрастает как логарифм раздражения. Точку зрения Фехнера определяет цитата его, которую мы заимствуем из статьи Л. М. Лопатина «Параллелистическая теория душевной жизни» («Вопр. фил. и псих.», 1895, кн. 3). Фехнер говорит: «Если Лейбниц сравнивает душу и тело с двумя часами, которые согласно идут, никогда не отклоняясь друг от друга, хотя и независимо одни от других, благодаря совершенному устройству, данному им Богом, — то мы скорей думаем, что это одни часы, которые в своем ходе самим себе являются как существо духовное, определяющее себя к действию, а для постороннего наблюдателя открывают картину столкновения и движения материальных колес».

Фехнер пытался последовательно провести психометрический метод в психологии; до него уже мы встречаемся с попытками в этом направлении у Вебера. У Фехнера образовалась группа последователей.

Наиболее интересны и плодотворны работы Фехнера по эстетике; он был основателем эмпирико-психологической эстетики («Vorschule der Aesthetik»; «Zur

experimentalen Aesthetik»). Фехнер проверил закон золотого деления и нашел, что этот закон не до конца точен. Фехнер устанавливает ряд эстетических законов, выведенных из опыта (законы *эстетического порога*, *градации*, *единства в многообразии*, *ассоциации* и т. д.); проф. Мейман верно указывает на то, что недостатком эстетики Фехнера является отсутствие в ней собственно эстетической точки зрения.

¹³ Фортлаге — видный психолог; ему принадлежит сочинение: «*System der Psychologie als Naturwissenschaft*»; Троицкий видит в Фортлаге представителя той группы психологов, которые пытались примирить эклектическое направление в философии (вдохновитель этого течения Фихте-младший) с успехами физиологии; он указывает на то, что Фортлаге соединяет в своей системе теорию взаимодействия физических сил (теория Грува) с Фихте, Шеллингом, Гербартом и Фризом.

С другой стороны, Вентцель указывает на диалектизм метода Фортлаге. В «*System der Psychologie*» побуждением определяет Фортлаге само сознание; сознание отождествляется им с вниманием.

¹⁴ Талантливый американский психолог Джемс является сторонником пополнения и преобразования метафизической психологии. Из сочинений его упоминаем, во-первых: «*The principles of Psychology*». Джемс указывает на то, что не только организм оказывает влияние на сознание, но и обратно: сознание оказывает прямое воздействие на организм. Вот что он говорит: «Отношения между познающим субъектом и познавательным объектом бесконечно сложнее, и общепринятый, усвоенный натуралистами взгляд на эти отношения не выдерживает критики. Эти отношения могут быть окончательно выяснены только путем тонкого метафизического анализа...» Далее Джемс заявляет: «В пределы эмпирической психологии неудержимо вторгается философский критицизм»; она, по мнению Джемса, «в данный момент представляет кучу сырого материала, порядочную разногласицу во мнениях и ни одного закона...» Джемс — сын сведенборгианца и вместе с тем убежденный поклонник Джона Стюарта Милля; в дальнейших его сочинениях все более и более проглядывает интерес к вопросам религии, мистики и оккультизма. Из сочинений его еще упомянем: «*Pragmatism*», «*The will to believe*», «*The varieties of religions experience*»... Тем не менее психология Джемса — экспериментальная психология; независимо от спиритуалистических тенденций психолог, по его мнению, должен включать в свои задачи физиологические исследования. Джемс — вдохновитель целого течения (так называемого «*прагматизма*»).

В принципе построения психологии Джемс склоняется к монадизму; относительно природы души Джемс высказывается в пользу спиритуализма; значительное место Джемс отводит вниманию.

¹⁵ Альфред Фулье — ему принадлежит ряд сочинений подчас интересных, подчас слабых, среди которых отметим его сочинения о Канте и Платоне и два исследования «*L'avenir de la métaphysique*» и «*L'évolution des idées forces*». Фулье присуща неясность изложения и сбивчивость в терминологии.

¹⁶ См. его статью «Семь мировых загадок».

¹⁷ Мюнстерберг — один из выдающихся современных психологов Германии; он выступил с критикой психологических теорий Вундта; на основании ряда опытов он пытается опровергнуть вундтовское понимание параллелизма; в этом отношении М. попадает в большое место теории Вундта: работы М. подчеркивают не-

отчетливость в работах Вундта; М. борется против метафизических основ вундтовой точки зрения; область эмпирической психологии поэтому отождествляет он с внешним рядом параллелизма; но на самом деле понимание психологии его и глубже, и сложнее. Вот как характеризует Мюнстерберга Ланге: *«Широкая ученость автора (он доктор философии и доктор медицины), смелость и ясность в постановке задач и опытов и искусное пользование самонаблюдением сразу поставили Мюнстерберга в ряд первых психологов нашего времени».*

¹⁸ Христоф Зигварт (1830—1904) — автор замечательного сочинения «Логика» (2 тома, есть русский перевод). Зигварт — сторонник гносеологического обоснования логических проблем; он много сделал для освобождения проблем логики от всяческого психологического привкуса; Зигварт понимает, что теория знания в свою очередь ведет к метафизике; Зигварт строит свою логику с точки зрения учения о методе; он относится отрицательно к психофизическому параллелизму: детерминизм признает он методическим требованием психологии, *«и все же он не может согласиться с ним, так как с этой теорией, по-видимому, не согласуются неоспоримые особенности фактической волевой жизни».* Так говорит о нем Генрих Мейер. Среди сочинений Зигварта кроме «Логики» отметим следующие: *«Schleiermachers Erkenntnistheorie»*, 1857; *«Schleiermachers psychologische Voraussetzungen»*; *«Kleine Schriften»* (2 Bände); *«Logische Fragen»*; *«Vorfragen der Ethik»*; *«Die Impersonalien. Eine Logische Untersuchung».*

¹⁹ Липпс — известный мюнхенский психолог и теоретик в области эстетики; убежденный и последовательный *«психологист»* в споре о примате теории знания над психологией; психология, по Липпсу, есть учение *о содержаниях*; источник же сознания — *вчувствование*. Липпсу принадлежит оригинальная теория зрения; здесь он является противником теории мускульных ощущений, расходясь с Бэном, Вундтом и Гельмгольцем. Из трудов Липпса упомянем: *«Психологические этюды»*, *«Основные факты душевной жизни»*, *«Психология»*, *«Основные проблемы этики».*

Материя является, по Липпсу, предельным понятием: *«Мы говорим о материи, о силах и об энергии; нам кажется, что мы понимаем под этим нечто, и тем не менее мы под этим ничего не понимаем»...* *«Мы говорим о реальном «я» и о реальных психических процессах и также ничего не разумеем под этим»...* «Единство мирознания есть то, в чем и через что существуют индивидуальные сознательные единицы, подобно тому как мои мысли и хотения черпают свое бытие во «мне» и чрез «меня»... «Реальное «я» есть не что иное, как трансцендентное для меня мировое «я» в... данном индивидуальном суждении»... «Требования, которые я признаю в идеях о реальном «физическом» мире и о психической реальности, я назвал требованиями быть моим содержанием сознания... это требование «представлять». Однако мирознание есть не только представление, но также — хотение и делание. *Переживание мирозерцания не воспринимающее, а творческое* (курсив мой); оно состоит в поставлении цели и в целесообразной деятельности»... *«Мировой процесс состоит в нарастании духовной энергии»...*

От причинного исследования мы переходим, по Липпсу, к волюнтаристически-телеологическому.

Липпс развивает чисто психологический метод в эстетике; по его мнению, задача эстетики — внутренний анализ переживаний; Липпс развивает теорию

«вчувствования». В этом пункте эстетика Липпса — одна из наиболее интересных эстетик современности.

Липпс занимается также вопросом о классификации искусств.

Сочинения Липпса по эстетике суть следующие: «*Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*»; «*Komik und Humor*»; «*Der Streit über die Tragödie*»; «*Von der Form der ästhetischen Apperzeption*»; «*Psychologie und Aesthetik*»; «*Aesthetik*» в «*Kultur der Gegenwart*».

²⁰ Шуппе — представитель имманентной школы философии.

²¹ Кюльпе — философ, вышедший из школы Вундта, примыкающий к Авенариусу. В своем «*Grundriss der Psychologie*» он удачно применяет экспериментальный метод Вундта к анализу высших душевных функций.

²² См. его «*Введение в философию*». Кстати: для лиц, с философией вовсе не знакомых и желающих ориентироваться в философских проблемах, рекомендуем следующие книги: Челпанов «*Введение в философию*», Паулсен «*Введение в философию*», Виндельбанд «*История философии*» (3 тома), Ланге «*История материализма*», Виндельбанд «*Прелюдии*», Виндельбанд «*Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия*», Вл. Соловьев «*Критика отвлеченных начал*», Геффдинг «*Философские проблемы*». Для лиц, интересующихся гносеологической проблемой, для начала рекомендуем: Христиансен «*Психология и теория познания*», А. Риль «*Введение в современную философию*». Для лиц, желающих ознакомиться с библиографией, рекомендуем «*Историю философии*» Иберверг — Гейнце.

²³ Вундт в «*Основаниях физиологической психологии*» приводит три группы воззрений на чувство: 1) *Чувство есть особое проявление способности познания*: это направление, с одной стороны, выразилось в философии Лейбница, с другой стороны — в эмпиризме Локка и отразилось в английской школе (Джеймс Милль, Герберт Спенсер, Ал. Бэн); в другом направлении к этой группе воззрений на чувство склоняется метафизика Гегеля; близко к этому воззрение некоторых физиологов (напр., Вебера). 2) *Чувство возникает из взаимодействия представлений*: сюда относимы психологии Гербарта, Бенеке и др. 3) *Чувство есть субъективное дополнение объективных ощущений и представлений* (Платон, Аристотель, Кант); сюда относима теория знания, если ее признать психологической дисциплиной.

Относительно зрительных представлений существуют две теории — нативистическая и генетическая; первая предполагает врожденность пространственных представлений; вторая распадается, по Вундту, на логическую теорию и ассоциативную. Вундт следующим образом группирует философов, психологов и физиологов: 1) *Нативисты*: Декарт, Локк, Кант, Иоганн Мюллер, Фолькман, Классен, Шопенгауэр, Брюкке, Дондерс, Нагель, Геринг, Штумпф. 2) *Генетисты*: Лейбниц, Беркли, Кондильяк, Лотце, Гельмгольц, Дж. Ст. Милль, шотландская школа, Герbart, Бэн.

Челпанов в первой части «*Проблем восприятия пространства*» дает оригинальную классификацию теорий пространства, основанных на признаке производности. Производность автор отличает от врожденности. Первоначальная и наиболее доступная разность между врожденностью и производностью определяется наличием степеней врожденности и отсутствием этих степеней производности пространства. Под группу теории непроизводности автор подводит генетизм. Группа производности распадается на теорию слияния, ассоциации,

локальных знаков, синтеза и, наконец, на теорию априористическую. Этой последней посвящен разбираемый труд («Проблема восприятия пространства». Часть 2-я). И поскольку априоризм тесно связан с именем Канта, постольку данный труд посвящен правильному пониманию кантовских проблем. В этом его неоченимая заслуга. Психологическая теория генетизма рассматривает пространство как продукт комбинации ощущений; теория нативизма относит восприятие пространства к первым сознательным впечатлениям. С этой последней обыкновенно сближали Кантову проблему пространства. Но, по Челпанову, нативизм современных психофизиологов не имеет ничего общего с априоризмом Канта. Глубоко и резко подчеркивается грань между психологией и теорией познания. Автор примыкает к Рилу, Когену, Виндельбанду, Файгингеру, Кёнигу и, наоборот, становится в оппозицию к И. Мюллеру, Мейнерту, Гельмгольцу, Штумпфу, Герингу, Ланге. Но является ли отделение гносеологии от психологии необходимым? Быть может, такое отделение — абстракция? Быть может, возможность гносеологии определяется необходимыми психологическими предпосылками? Во всяком случае, эти предпосылки не могут корениться в области эмпирической психологии. А раз это так, то общеобязательные психологические предпосылки должны лежать вне науки, вне теории познания. Остается область независимых переживаний, освобожденных от научного опыта. Но организация таких переживаний в систему произвольно символична, а организация символов произвольно религиозна. Говоря же о символических предпосылках критицизма, мы переходим в область, настолько удаленную от области научной психологии, что едва ли возможно называть эти предпосылки психологическими. Во всяком случае, между обеими психологиями образуется перерыв, не могущий быть ничем наполненным. Челпанов делает уступку взгляду о психологическом основании критицизма, измышляя какую-то трансцендентальную психологию. Во всяком случае, такая психология, нося неизбежно описательный характер, приближалась бы к художественной интуиции. Мюнстерберг прекрасно подчеркивает пропасть между научной и описательной психологией.

Пространство, по Челпанову, предполагаемое способностью координировать представления, есть порядок, отвлеченный от содержания. Оно есть чистая интуиция. Чистая интуиция для Канта не находится в сознании первоначально, а приобретает. Отдельный индивидуум является как бы творцом априорного познания. В таком освещении Кант, во всяком случае, ближе к генетизму, нежели к нативизму, вследствие чего усложняется обычный взгляд на априорность: пространственность сводится к понятию о пространстве. Форма пространства, по Челпанову, кажется готовой лишь потому, что мы можем рассматривать ее независимо от какого бы то ни было отдельного содержания. Ощущения, располагаясь в порядке этой формы, дают иллюзию предсуществования формы. Такое понимание пространства, отчетливо выделяя некоторые места «Критики чистого разума», подчеркивает неопределенность кантовского взгляда на пространство, потому что другие места идут вразрез с вышеупомянутым толкованием.

Интересен разбор геометрических взглядов на пространство. В связи с развитием современных негеометрических и возможностью разнообразных пространственных отношений стоит взгляд на эмпирическое происхождение пространства. Челпанов отрицает такой взгляд; он опирается при этом на возможность перевода разнообразных пространственных форм в формы Эвклидовой геометрии и на взгляды Рёсселя, отделяющего психологическую точку зрения от гносе-

ологической. Внеположность пространства еще не есть его измеримость. Внеположность опирается на так называемую проективную геометрию, на основании аналитической теории групп преобразований, дающую возможность трактовать пространственные формы в общем виде. Логически подчинена ей метрическая геометрия, основанная на подмене внеположности — этого главного качества пространственности — координатами, намечаемыми для измерения; пространство как априорная интуиция ускользает из поля нашего рассмотрения, подменяясь категорией количества; общегеометрический смысл пространства подменяется аналитическим. Исторически метрическая геометрия предшествует проективной. Проективная геометрия оперирует с понятиями качественного сходства фигур; априорные понятия покоятся на ее основах. В метрической геометрии априоризм лишь отчасти включен в эмпирические данные.

Вопрос о соответствии пространству чего-то реального не совпадает для Челпанова с вопросом о вещи в себе. *«Понятие о предмете, воздействующем на наши чувства, — говорит он, — у Канта является в двух значениях. Под предметом он один раз понимает «эмпирический» предмет в смысле явления, в другой раз под ним он понимает «трансцендентный» предмет»* (II часть, с. 404).

Отсюда два рода понимания вещей в себе: или вещь в себе есть нечто мыслимое (Кёниг, Риккерт, Лассвиц, Коген, Виндельбанд); или необходимы объективные основания порядка мышления, лежащие в трансубъективном мире. Чувственные качества в подобном случае являются у Челпанова символами некоторых реальностей. Но против последнего понимания *вещей в себе* можно многое возразить Челпанову. Не имеем ли мы тут дело с перенесением понятия о некоторой основе как сущности в область ей чуждую — перенесение, основанное на той же ошибке, какая лежит в расширении понятия причины в космологическом доказательстве. Закон основания, приближаясь к областям духа, не подчиненным ему, образует предельное отрицательное понятие о вещи в себе на границах своего применения для того, чтоб в свою очередь впоследствии опираться на это предельное понятие как на некоторую реальную основу. Это изображение предостерегает нас от понимания *вещи в себе* как некоей трансцендентной реальности.

К числу наиболее важных выводов относится взгляд Челпанова на телеологический принцип как на необходимую предпосылку критицизма. Тут, по нашему глубокому убеждению, критицизм чрез телеологию свяжется с символизмом, ибо символизм, будучи необходимой предпосылкой телеологии, увенчивает здание, фундаментом которого является критицизм.

К числу недочетов книги относится неуверенность в выводах; частые ссылки на различных авторов порой разбрасывают мысль автора вместо того, чтобы сосредоточить ее. Бросается в глаза запутанность изложения геометрических теорий. Есть неточности в передаче разбираемых мнений; обращает внимание, например, отнесение взгляда Когена к мыслителям, рассматривающим вещь в себе и для себя как нечто абсолютно мыслимое. По мнению лиц, специально изучающих литературу о Канте, такое отнесение есть вместе с тем и упрощение взгляда Когена.

Эти частные неточности не могут заслонить огромные достоинства книги, являющейся ценным вкладом в современную философскую литературу. Можно смело сказать, что разбираемый труд относится к наиболее серьезным русским трудам по философии.

Относительно воли Вундт указывает на две группы воззрений: 1) воля независима от представлений: Вольф, Кант, Шопенгауэр, Гартман; 2) воля выводится из способности представлений и познания: Спиноза, Лейбниц, Герbart, Бэн.

²⁴ Лэдду принадлежит сочинение «*Elements of Physiological Psychology*», 1887. Лэдд — сторонник метафизического истолкования проблем психологии; высокого мнения о нем Челпанов.

²⁵ Доктрина психофизического параллелизма тесно связана с монизмом; отличие психофизического параллелизма от психофизического монизма характеризует Челпанов следующим образом: «*Эмпирический параллелизм есть эмпирическое учение, которое только констатирует существование определенного соответствия между психическими и физическими явлениями; психофизический же монизм стремится объяснить такое соответствие при помощи признания их единства*». Другими словами, параллелист может еще быть не монистом; психофизический монизм предполагает параллелизм. Так, Авенариус, по Челпанову, параллелист, а Вундт в эмпирической психологии параллелист, в метафизике же монист; Гефдинг, оставаясь параллелистом, допускает монизм; Фехнер же является монистом. В числе противников параллелизма находится ныне такой выдающийся психолог, как Штумпф; Штумпф указывает на то, что закон сохранения энергии сводится к закону превращения энергий: психическая энергия переходит в физическую. Штумпф — убежденный защитник описательной психологии; ему принадлежит исследование «*Ueber den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung*». 1873. В этом сочинении он доказывает природенное сетчатке чувства пространства. Его теория приближается то к Герингу, то к Нагелю. Ему же принадлежат следующие исследования: «*Psychologie und Erkenntnistheorie*», «*Tonpsychologie*». Штумпф писал и по эстетике: «*Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft*». 1898.

²⁶ Для ближайшего знакомства с Кантом рекомендуем следующие пособия: 1) К. Штанге: «*Ход мыслей в Критике чистого разума*», пер. Б. А. Фохта. 2) А. Гольдер: «*Изложение теории познания Канта*» (готовится к печати). 3) Г. Коген: «*Комментарий к Критике чистого разума*» (готовится к печати). 4) Виндельбанд: «*О Канте*» (есть русск. перевод). 5) Куно Фишер: «*История новой философии*» (тт. IV и V). 6) Коген: «*Kant's Theorie der Erfahrung*». 7) Vaihinger: «*Commentar zu Kant's Kritik der reinen Vernunft*». 8) Volkelt: «*Kant's Theorie der Erfahrung*». 9) Liebman: «*Kant und die Epigonen*». 10) Lasswitz: «*Die Lehre Kant's von der Idealität des Raumes und der Zeit*». 11) Wartenberg: «*Kant's Theorie der Kausalität*». 12) Челпанов: «*Проблема восприятия пространства*». 13) Benno Erdman: «*Kant's Criticismus*». 14) C. Renouvier: «*Critique de la doctrine de Kant*».

В любой науке накопились горы необработанных материалов, и контуры всех наук стали неопределенны и смутны; раздался голоса, все настойчивей требовавшие отчета о руководящей нити научного мировоззрения. Наука вновь столкнулась с философией. Физические проблемы стали вновь превращаться в метафизические. Гносеологические вопросы с одинаковой настойчивостью встают и перед взором спекулятивного мыслителя, и перед взором ученого. Вопрос об отыскании объединяющего начала стал вопросом о научно-философском синтезе. На границах между отдельными дисциплинами наук, с одной стороны, и

философией — с другой, возник ложный конфликт методов. Прежде нежели вопрос о методологической раздельности равноправных методов науки и философии был решен в том или ином определенном смысле, стали возникать сложные, научно заряженные, но философски не определившиеся до конца системы, служащие звеньями между бессистемной очевидностью научных истин и систематическим, проведенным до конца философским критицизмом. Эти системы, как ископаемые чудовищные ихтиозавры и птеродактили, предвеляют будущие несокрушимые системы.

К таким еще неумелым, но грандиозным и чреватым будущим попыткам синтеза следует отнести блестящие труды знаменитого Вильгельма Вундта. Следует помнить, что именно из этих глыб научного материала, еще плохо отесанных философскою мыслью, вырастут несокрушимые пьедесталы будущей статуи *Свободы*, вознесенной над миром со светочем мистического знания в руках. Далеко не правы поэтому те, которые отыскивают у Вундта только гносеологические промахи (смещение гносеологии с ее критикой) и не видят, что его философский путь чреват будущими обобщениями. Недаром многие указывают на связь философии Вундта с шопенгауэровским волюнтаризмом. В этой связи коренятся для Вундта и богатая почва для гениальных полетов мысли, и все ощутительнейшие его промахи, ибо он принужден рассматривать физиологически теорию Шопенгауэра, для которого физиология не была существеннейшим дополнением его системы, высокой и стройной, как северная ель; нет, физиологические экскурсы Шопенгауэра были для него золотыми картонажами — елочными украшениями, а не чем иным. Уже тот факт, что Шопенгауэр отправлялся от кантовской гносеологии, пристраивая к ней свою все еще метафизическую (хотя и более вероятную) гипотезу, переносит вопрос о характере гносеологии Шопенгауэра к Канту. Вопрос сводится к тому, понимал ли Кант свои формы познания как функции суждения. Но ряд блестящих исследователей Канта опровергают этот взгляд. Следовательно, Шопенгауэр, опираясь на Канта, не мог уже вернуться к эмпирико-психологическому пониманию вопросов гносеологии. Если же он шел в сторону от этого понимания, *то только к реализму, но трансцендентному. В этом вся суть.* Следовательно, между волюнтаризмом Шопенгауэра и его научной оправой у Вундта лежит непереступаемая бездна. И призрачный мост аналогии не уничтожит этой бездны. Этого не видит Вундт, и отсюда коренной недостаток всех его работ, полных блеска, таланта, эрудиции.

Блестящая схема взаимного отношения принципов причинности и целесообразности, приведенных к формальному единству в отвлеченном логическом рассмотрении и претивоположно направленных при эмпирическом рассмотрении, не искупит гносеологических погрешностей такого рассмотрения. Ведь формальный принцип должен опираться на нечто реальное, является ли опорная реальность эмпирически данной или трансцендентальным единством. В первом случае общепринцип, совмещающий причинность с телеологией, суживается до динамического понимания, во втором — этот же принцип, в качестве телеологии, расширяясь в символические постулаты, получает в них свое последнее завершение и опору. Исходя из идеальной однородности общего принципа познания, мы необходимо переходим к методологическому отграничению причинности от телеологии. Вундт, поступая обратно, неопределенно смешивает методы естествознания и психологии. Новейшие исследователи от научной и эмпирической психологии, которые сводимы вообще к физиологии, отде-

ляют еще психологию описательную и трансцендентальную. Первый род психологии отходит к естествознанию. Второй род и образует собственно психологию, отграниченную критицизмом и приближающуюся то к религиозной и художественной интуиции, то к гносеологии. Такое отграничение производит коренное размежевание областей естествознания и собственно психологии. Такая раздельность отсутствует у Вундта, и поэтому эвристический принцип психофизического параллелизма проводится неожиданно и сбивчиво.

Бенеке пытался в основных началах своей психологии разработать элементы гербартовской психологии; также влиял на него и Фриз; но, с другой стороны, на нем заметно влияние английского психолога Брауна; своей теорией о психических способностях он отчасти примыкает к Герbartу: психические способности для него суть сложные способности; элементарные способности суть стремления; Троицкий говорит: «*На примитивные силы и впечатления Бенеке смотрел почти глазами химика. Силы и впечатления суть независимые субстанции, которые, соединяясь вместе, дают сознание*». Сочинение Бенеке суть следующие: «*Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft*». 1833; «*Die neue Psychologie*». 1845; «*Pragmatische Psychologie*» (2 Bände); «*Psychologisch pädagogische Abhandlungen und Aufsätze*». 1877; «*System der Logik*».

ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА

Статья печатается впервые. Небольшая часть ее (в неразработанном виде) была прочтена в публичной лекции в «*Религиозно-философском о-ве*» в Москве под заглавием «*Религия и символизм*». Впоследствии статья была развита и переработана. В этой статье я вовсе не пытаюсь дать теоретическое обоснование символизма; теоретическое обоснование символизма слишком ответственно; такое обоснование стоит в связи с критической переоценкой основных гносеологических предпосылок действительности; по моему глубокому убеждению, еще не настала пора построения системы символизма; в настоящее время возможны лишь пролегомены к такой системе; но я вовсе не рассматриваю свою статью как «*пролегомены к теории символизма*»; пожалуй, статью эту можно охарактеризовать как «*пролегомены к пролегоменам*»; ее задача — несколько распутать сложную сеть ложных представлений о символизме вообще и о символизме некоторых течений современности, проявляющихся частью в искусстве, частью в религиозно-философской мысли; задача этой статьи — подчеркнуть связь, обнаруживаемую между эволюцией некоторых философских течений в сторону *трансцендентального эмпиризма* и *мистического реализма* и эволюцией некоторых представлений о сущности художественного и религиозного творчества в литературной школе так называемых модернистов и символистов. Если мне удалось охарактеризовать эту связь, я считаю задачу предлагаемой статьи выполненной.

¹ Вопрос о субстанции и акциденции — основной вопрос, вокруг которого вращалась мысль средневековых схоластиков; разбирая сущность этих споров,

Оствальд пытается объяснить противоречие между понятием *субстанции* и понятием *акциденции*, объединяя то и другое в понятии *энергии*; но такое объединение есть в сущности возвращение к схоластике, слегка замаскированное современной научной терминологией. Метафизическое понятие *энергии* как основы явлений ничем не отличается у Оствальда от всяких иных метафизических понятий, ибо его понятие об *энергии* приобретает неустойчивый смысл; это ни механическая *энергия*, ни психическая *энергия*; монизм объяснения множественности феноменов достигается монизмом словопроизводства; в сущности *энергии* Оствальда суть не совпадающие друг с другом сущности.

² Понятие о субстанции развивалось в схоластической философии Средневековья; мистицизм и диалектика тесно переплелись в схоластике; сначала в схоластике преобладает платонизм (Скотт Эригена, Ансельм); потом явился аристотелизм (Росцеллин); между этими учениями стоит учение Абельяра; аристотелевская линия вытягивается у Альберта Великого, у Фомы Аквината (*doctor angelicus*), появляются труды Р. Бэкона (*doctor mirabilis*), Раймонда Луллия, Дунса Скотта, выступившего как противник Фомы Аквината, в начале XIV века упадок схоластики; еще она сильна у Оккама (*doctor invincibilis*). На смену схоластики идет свежая струя германского мистицизма. Появляются *Экхарт* и *Рейсбрук*.

³ Астрология как наука находилась в тесном соприкосновении со всем строем каббалистических и магических учений. По учению Гермеса-Тота, *Слово* создало мир; *Мысль* и *Слово* создают всемогущество; из него исходят семь духов, проявляющихся в семи сферах; в этих сферах проявляются все существа вселенной; проявления семи духов в семи сферах образуют судьбу; эти сферы суть концентрические круги по отношению к Божественной мысли; как видно, здесь в основе астрологии уже ложится учение о Логосе; человек создан по образу и подобию Бога; после смерти его душа поднимается по семи кругам; вместе с тем уже в самом человеке заложены семь ступеней развития; *астрология* здесь неотделима от *антропологии*; *макрокосм* переходит в *микрокосм*; каждый человек (Адам земной) есть в некотором смысле Адам Кадмон (Космос); семь духов-покровителей суть семь Элогимов Каббалы, семь Архангелов Апокалипсиса, семь Ангелов халдеев (Габриэль, Рафаэль, Анаэль, Михаэль, Самаэль, Захариэль, Орифиэль), семь первых ангельских ступеней (Ангелы, Архангелы, Начала, Власти, Престолы и т. д.), семь планетных гениев (Пи-Ио, Пи-Гермес, Пи-Зевс, Сурот, Пи-Рей, Эртози, Ремфа); каждая из планет есть подножие планетного гения и вместе его эмблема; мир есть соединение микро- и макрокосмических идей; бытие есть символ творческой мысли (сравни риккертговскую философию). В основании астрологии лежала прекрасная символическая система, согласная с гётевским «*все преходящее есть лишь подобие*»; эта символическая система, взятая как система переживаний, развертывалась в мистерии; эта же система, примененная к магии, развертывалась как каббалистика; ее приложение к *антропологии* являлось основанием *теории гороскопа*; в этом смысле *астрология* была венцом системы метафизических, каббалистических и теургических наук; опытные науки перекрещивались в ней с науками тайными в одну неделимую цельность; поэтому в Египте к занятию астрологией могли приступить только те из неопитов, которые достойно прошли искус в мистериях; метод обучения здесь был устный под руководством жреца.

Соответственно с семью последовательно проявляемыми принципами человеческого развития, сосуществующими, однако, потенциально в микрокосме челове-

ческой души, символизировались и семь сфер планет; человек, как и Космос, — символ некоего единства; вся история человеческого развития претерпевает семь временных исторических фаз: семь исторических рас сменяют друг друга по учению современных теософов, заявляющих, что они наследники тайного знания древних; эти расы: Преадамитская, Лемурийская, Гиперборейская, раса Атлантов; пятая раса — наша; каждая раса имеет семь подрас: для нашей расы теософы называют семь этапов развития, связанных с различными странами; первая подраса связана с Индией; вторая — с Центральной Азией; третья — с Египтом; четвертая — с Грецией; пятая подраса есть наша подраса; в ней просыпается Египет; шестая подраса связана будет с Персией; седьмая — с Индией. Все это учение о расах гармонически развертывается из *астрологии*; каждая раса имеет своего духа-покровителя, воплощающегося как Мессия; соответственно и малые периоды времени находятся под покровительством планет (т. е. планетных духов); эти периоды продолжаются 36 лет; планеты следуют друг за другом в следующем порядке: Луна, Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Меркурий; в таком порядке сменяются 36-летия; в пределах 36-летья каждый год имеет своего покровителя; так если первый год 36-летия Юпитера будет находиться под знаком Юпитера, значит, следующий год находится под знаком Марса; и т. д. Дни недели были распределены следующим образом: понедельник — Луна; вторник — Марс; среда — Меркурий; четверг — Юпитер; и т. д. Первый час пополудни в понедельник посвящен Луне; значит, второй час соответственно посвящен Сатурну; для элементарных условий возможности составления *гороскопа* необходимо знать год, день и час рождения. Планетам были посвящены металлы и минералы: Сатурну — свинец, ониксы, гранаты; Юпитеру — олово, топаз, сапфир и аметист; Марсу — железо, рубины и яспис красный; Солнцу — золото, гиацинт и хризолит; Венере — медь, изумруд; Меркурию — ртуть, корналины; Луне — серебро. Каждая планета имела свою эмблему; для Сатурна такой эмблемой являлась змея, кусающая меч; для Солнца — змея с львиной головой, увенчанной короной; для Венеры — лингам; для Меркурия — скипетр, окруженный змеями; для Луны — срезанный круг.

Кроме указанных светил двенадцать созвездий Зодиака и их расположение относительно светил играли большую роль в астрологии; к этому присоединилось еще представление о человеке как кресте (крестообразно раскинутые руки) и круге; каждое созвездие соответствовало известной части человеческого тела; и каждое созвездие влияло на него; Рак, например, покрывал сердце, Скорпион соответствовал органам воспроизведения. Де Мирвиль в словах Иакова, обращенных к двенадцати сыновьям, видел зодиакальные эмблемы; по Блаватской, есть указания на то, что двенадцать колен Израильских имели эмблемами зодиакальные знаки; эмблемой колена Рувимова является *Водолей*; на это есть указание в Библии («*Но ты бушевал, как вода*»); эмблемой колена Иудина — *Лев* («*Молодой лев, Иуда*», кн. Бытия, 49); эмблема колена Завулонова — *Рыбы* («*Завулон при берегу морском будет жить*», кн. Бытия, 49); *Скорпион* — Данова («*Дан будет... аспидом на пути*»); *Единорог* — Неффалимова («*Неффалим — серна стройная*»); *Стрелец* — Иосифова («*Огорчали его, и стреляли, и враждовали на него стрельцы; но тверд остался лук его*» и т. д.); *Близнецы* — Симеон и Левий (ибо к ним Иаков обращается одновременно) и т. д. Крейцер полагал, что *теогонии* были связаны с Зодиаком и что значительная часть мифов связана с положением созвездий; этот взгляд на *теогонии* совпадает с астрологическими представлениями халдеев, греков и египтян.

Знаки планет

Солнце	☉
Венера	♀
Меркурий	☿
Луна	☾
Сатурн	♄
Юпитер	♃
Марс	♂

Знаки Зодиака

Овен	♈	Весы	♎
Телец	♉	Скорпион	♏
Близнецы	♊	Стрелец	♐
Рак	♋	Козерог	♑
Лев	♌	Водолей	♒
Дева	♍	Рыбы	♓

Положения планет по отношению к знакам Зодиака являлись основанием, из которого строили сложную теорию *гороскопа*. Для составления *гороскопа* нужно было знать год, день и час рождения; для определения положения созвездий нужно было перевести астрономический календарь на календарь астрологический; основанием астрологического календаря являлось положение Луны в центре созвездия *Овна*; этот день есть первый день астрологического месяца; 2-й день Луна пробегает 15° в созвездии Тельца и т. д.; впоследствии были разработаны особые методы перечисления нашего календаря на календарь астрологический, позволяющие без помощи инструментов восстанавливать картину звездного неба в момент рождения. Раз установлены положение Луны в час рождения и ее фазы, можно было приступить к составлению гороскопа. Для этого круг делился на двенадцать частей (соответственно Зодиаку); эти части гороскопа обозначались знаками созвездий, так что над первой частью (считавшейся с середины левого бока круга и обозначенной цифрой) ставился зодиакальный значок того созвездия, в котором находилась Луна в час рождения, и соответственно над остальными частями гороскопа (счет шел справа налево, так что цифра гороскопического места была постоянной, а значок созвездия менялся) ставились значки соответственных зодиакальных созвездий. Внутри же пространство круга делилось на четыре перекрещивающихся треугольника, так что каждый *угол треугольника* попадал в одну из 12 частей *гороскопа*; особые гороскопические таблицы (мы пользовались извлечениями, если не изменяет память, из таблиц Юнктина Флорентийского) располагали планеты в 12 частях *гороскопа*; эти двенадцать частей *гороскопа* делились на *четыре* группы (по три части в группе) соответственно вершинам треугольников; *первая триада* состояла из 1, 5 и 9-го места гороскопа; *вторая* — из 2, 7, 10-го; *третья* — из 3, 7, 11-го; *четвертая* — из 4, 8, 12-го; каждая триада символизировала в *гороскопе рождения* период предстоящей жизни новорожденного; некоторые места имели особое значение (так, первое место было местом рождения; десятое — местом судьбы; двенадцатое место — место несчастья и т. д.); средневековая *астрология* не обходилась без многообразных каббалистических вычислений над суммами чисел букв, годов и мест рождений; известное разложение чисел давало отправной ключ к гороскопическим таблицам, благодаря которым устанавливалось положение планет в созвездиях; так как созвездия венчали каждое из мест гороскопа (индивидуально для разных лиц), то планеты попадали в разные места *гороскопа*. Способ, каким вычислялись года, имена и места рождения, заключался в переводе их на алфавит магов; в мистериях Египта объяснялись 22 основных иероглифа, имевших тройственное обозначение: каждый иероглиф вы-

ражался в начертании, в числе и в магическом слове; кроме того, каждое обозначение имело тройственный смысл, соответственно трем планам развития (духовного, умственного, физического). Так, например, магическое слово «*Mataloth*» соответствует нашей букве «М»; его число = 40; его иероглифическое обозначение — скелет, косящий головы; его смысл: 1) на плане духовном — вечное, божественное дыхание (движение), 2) на плане умственном — вознесение к божественным сферам, 3) на плане физическом — естественная смерть. После расположения планет в *гороскопе* эти планеты рассматривались с точки зрения: 1) нахождения их в знаке Зодиака, 2) в месте гороскопа (I, II, III и т. д.), 3) с точки зрения соотношения их друг к другу, 4) с точки зрения их расположения относительно их мест господства (дневного, ночного), изгнания, крушения и т. д. Так, например, место дневного господства Сатурна находилось в *Водоле*, место его ночного господства в *Козероге*, место изгнания в *Раке*, место гибели в *Тельце*. Нахождение планет в местах их дневного или ночного господства усиливало те предзнаменования, которыми они наделяли жизнь новорожденного; присутствие их в местах изгнания и гибели уменьшало значение этих предзнаменований. Иногда планеты, находясь в одном из мест *гороскопа*, посылали лучи в другие места (обозначаемые графически стрелками); это означало, что предзнаменования этого места преломлялись предзнаменованиями планетных лучей (благоприятное предзнаменование ослаблялось, если луч шел от зловещей планеты, или наоборот). Каждое соединение каждой планеты с зодиакальным значком имело особое значение; каждое соединение планеты с каждым местом гороскопа (первым, десятым и т. д.) независимо от зодиакального знака имело свой смысл; наконец, расположение планет друг относительно друга опять-таки имело свой смысл; главные типы расположений были следующие: *соединения* (планеты в одном доме), *секстил* (одно место разделяет две и более планеты), *квадратура* (разделяют два места), *тригон* (разделяют три места), *оппозиция* (разделяют пять мест); главные места гороскопа считались — первое, четвертое, седьмое и десятое. Всевозможное переложение и сочетание этих положений бесконечно индивидуализировало астрологические предсказания. Зловещими планетами считались *Марс* и *Сатурн*; благополучными — *Солнце*, *Венера*, *Юпитер*; *Меркурий* и *Луна* в зависимости от соединения с другими планетами считались то благодатными, то угрожающими планетами.

Вот краткая схема астрологических действий; на самом деле было еще множество вычислений, обозначений и правил, значительно осложнявших приведенную схему; объяснить эти действия невозможно; только знакомство (хотя бы элементарное) с методом астрологических вычислений дает подлинную картину этой спорной, но во всяком случае прекрасно разработанной дисциплины тайного знания. Составление *гороскопа* требует большой усидчивости, навыка и внимательности; ничтожная ошибка в вычислении уничтожает работу многих дней. Одно время мне пришлось познакомиться с элементарными сведениями по астрологии; эти элементы тем не менее пришлось штудировать более недели с утра до вечера — сплошь; когда же я попытался приступить к составлению своего гороскопа рождения, мне пришлось просидеть восемь дней над его составлением; получился не *гороскоп*, а, скорей, сырой материал к *гороскопу*; и все же я никогда не забуду этих часов, которые я посвятил астрологии; я научился понимать эстетическую прелесть ее метода, точность и отвлеченность техники составления гороскопов, независимо от спорности и непроверенности с точки зре-

ния нашей науки основных мистических положений, на которых она держится. Большинство астрологических сочинений (материал, находившийся в моем расположении, был скудный) затемнены, благодаря тому что астрологические значки Венеры и Меркурия намеренно спутаны во многих местах; *подлинное изучение астрологии возможно лишь в устной передаче.*

⁴ Огонь, вода, земля, воздух — четыре стихии, игравшие большую роль в теософском и религиозном символизме. Философия Фалеса говорит нам о том, что все произошло из воды; вода есть текучая стихия, в которой плавает мир; Анаксимен отождествил «беспредельное» Анаксимандра с воздухом; Гераклит — философ огня; средневековые мистики и алхимики признавали существование низших духов: этими духами были духи земли, воды, огня и воздуха; первые назывались гномами; вторые — ундинами; третьи — силфами и четвертые — саламандрами; современный оккультизм, присоединяя к этим четырем родам духов еще и духов эфира, относит их к обитателям астрального мира, называя «естественными элементалами» (в отличие от «искусственных»); по выражению А. Безант, они — проводники божественной энергии в каждой из областей природы; каждый род духов имеет своего предводителя; у индусов предводитель духов огня — Агни, воздуха — Павана, воды — Варуна, земли — Кшити. Учение об огне, земле, воздухе было развито в средневековой алхимии, как развивается оно и в современной (да!) алхимии. Среди выдающихся алхимиков прошлого мы должны отметить Раймонда Люллия (XIII века), Николая Фламеля (XIV века), Бернгарда из Пизы, Гельвеция, ван Гельмонта (XVII века), Генриха Кунрата, Иосифа Кирхвегера и других. Средневековые алхимики опирались на слова «Измурдной Скрижали» Гермеса-Тота: «*Quod est inferius est sicut quod est superius... Et sicut omnes res fuerunt ab uno, mediatione unius, sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione*» (латинская версия Кунрата); алхимический знак для огня — треугольник; для воздуха — перечеркнутый треугольник; для воды — опрокинутый треугольник; для земли — опрокинутый треугольник, перечеркнутый параллельно основанию. Фердинанд Маак в книге «*Die Goldene Kette Homers*» (1905) к основным алхимическим веществам причисляет кроме огня (Himmel), воздуха, земли и воды еще ртуть — кружок с двумя черточками наверху и крестом внизу, серу (треугольник с крестом внизу), азот (круг с диаметром перпендикулярным), соль (круг с диаметром горизонтальным) и некоторые другие. Из сочинений, затрагивающих основные вопросы мистической натурфилософии, среди алхимиков пользуется большим уважением книга «*Aurea catena Homeri*», другое ее заглавие было «*Annulus Platonis*». Между прочим, эту книгу высоко ценил Гёте. Эту книгу называли главной книгой алхимических школ («*klassisches Hauptschulbuch*»).

Сюда:

«*Orphica, Procli hymni*». Rec. Abel. Lipsiae.

Arthur Richter. Die Theologie und Physik des Plotin. 1867.

Iamblich de mysteriis liber. ed. G. Parthey. 1857.

Cousin. Издание сочинений Прокла.

I. Simon. Histoire de l'école d'Alexandrie. Paris, 1845.

I. Matter. Essai historique sur l'Ecole d'Alexandrie.

E. Vacherot. Histoire critique de l'Ecole d'Alexandrie. 1845—1851.

Hoefer. Histoire de la chimie. 1866.

Ennemoser. Geschichte der Magie. 1844.

Maury. La magie et l'astrologie. 1860.

Marsilius Ficinus. De arte chimica.

Reuchlin. Orphei mysterium de nocte, coelo et aethere.

M. B. Lessing. Paracelsus, sein Leben und Denken. 1839.

Agrippa von Nettesheim. De occulta philosophia.

A. Kircher. Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum.

Lappenberg. Reliquien der Fräulein Susanna Catharina von Klettenberg. 1849.

Herverdi. Erklärung des mineralischen Reichs.

Catalogus mancriptorum chemicо — alchemico — magico — cabalístico — medico — physico — curiosorum.

Ant. Josephus Kirchweger. Microscopium Basilii Valentini, sive commentariolum et cribrellum über den grossen Kreuzapfel der Welt. 1790.

Kirchweger. Ars Senum.

« « Aurea catena Homeri.

Hermann Kopp. Aurea catena Homeri. 1880.

Из книги последнего мы почерпнули вышеприведенную библиографию.

⁵ Блаватская приводит в первом томе «*Doctrine Secrète*» девять космогонических стансов из неизвестной филологам книги «Дзиан». Весь первый том состоит из комментария к этим стансам. Точно так же третий том есть комментарий к антропогоническим стансам (двенадцати) из той же книги; первый космогонический станс, состоящий из восьми стихов, касается состояния мира до проявления его на низших планах; в основе индусской мистики лежит учение о дыхании Брамь; период выдыхания (день Брамь) есть период мирового обнаружения; период вдыхания есть период абсолютного покоя ночи, Нирваны. Первое состояние мира называется Манвантарайя; второе — Пралайя; манвантарайическое обнаружение мира претерпевает семь стадий развития; соответственно с этим время Манвантарайи делится на семь периодов, или Эонов, обнимающих приблизительно в совокупности период в 311 триллионов лет; соответственно с семью периодами Манвантарайи и состояния мира в Пралайе делилось на семь периодов; и потому первый станс книги «Дзиан», символизирующий Пралайю начинается со стихов:

1. «Вечность — Отец-Мать, закрытая своими вовек невидимыми Ризами, опять погрузилась в сон на протяжении семи Вечностей».

2. «Времени не было, потому что оно спало в Лоне Бесконечной Длительности». (Время — иллюзия, порождаемая последовательностью стадий состояния сознания.)

3. «Мирового сознания не было, потому что не было Ah-hi, чтобы его вместить».

Блаватская приблизительно так комментирует третий стих первого станса: сознание — суммы состояний, объединенных в мысли, воле и чувстве; ноумен обнаруживается в мировом феномене только через оболочку или «Упадхи»; Ah-hi — это семь духов мирового обнаружения, соответствующих семи планетным духам, семи ангелам церквей, семи мессиям, семи Элогимам, называемым в Индии Dhyau-Schoanam; эти семь духов не суть еще воплощения, но они как бы нормы этих воплощений или вечные идеи мира (выражаясь в наших терминах) или «Упадхи», то есть оболочки (выражаясь в терминах индусской мистики).

4. «Не было семи Путей Счастья, не было великих Причин Несчастья, потому что никого не было, кто мог бы их произвести», и т. д.

5. «Одни темноты наполняли безграничное все, потому что отец, мать и сын опять стали одним, и сын еще не пробуждался для нового круговорота и т. д. «Мать» — мужское и женское начала корня природы (Мулапракрити); это — дух и материя, произведение которых — мир (сын). В Пралайе они — одно. Сопоставляя этот стих первого станса с четвертым стихом второго («Сердце еще не открывалось, чтобы принять Единый Свет, дабы упал он потом, как Три в Четыре, в Лоно Майи»). Мы видим, что здесь единый свет есть *Logos* — мужеский аспект души мира, Алайи, ибо по индусскому изречению «*Темнота — Отец-Мать: Свет — Сын*». *Единый Свет* есть символ Сына; но в свою очередь *Logos* распадается на 3 (отец, мать, сын); соответственно этому новому распадению *Logos'a* индусская мистика учит о выпадении из первого *Logos'a* (Первопричина, «Агнец, закланный до создания мира») второго Логоса (Духо-Материя); третий Логос индусской мистики есть сознание (*Máhat*), Дух (Атма).

Вместе с тем здесь же полагается начало множественности, то есть дальнейшее облечение сознания в формы (упадхи); это последовательное облечение Логоса в жизнь есть нисхождение в низшие планы (инволюция мира); эти планы: 1) атмический, 2) будхический, 3) план *Manas'a*, 4) план причинности, 5) план ментальный, 6) план астральный, 7) план физический.

Множественность начинает проявляться уже с атмического плана; но в атмическом плане уже эта множественность соединяется в единство; ниже — бесконечная дифференциация. Манвантарайические обнаружения начинаются с инволюции; когда же вечные идеи воплощаются в физические формы, начинается стадия эволюции; множественность проявлений жизни, последовательно понижающаяся от высшего к низшему, возвращается к единству.

Итак, в основе индусской мистики лежат следующие ступени мирового обнаружения:

1. Парабраман (Абсолютное).
2. Первый Логос (Первопричина, Непроявленное, Бессознательное).
3. Второй Логос (Духо-Материя, потенциальная дифференциация, Пуруша и Пракрити).
4. Третий Логос (*Máhat*, мировое сознание, единая жизнь, потенциальное распадение, Атма, символ четверичности, Ягве).
5. Будхи.
6. *Manas*.
7. План причинности.
8. План ментальный.
9. План астральный.
10. План физический.

} Оболочки Духа.

Итак, эти десять стадий Абсолютного возможно рассматривать с точки зрения символики чисел; *единство* есть символ, то есть абсолютное; первое явление (хотя бы потенциальное) единства есть двойственность; метафизическое единство нашей диаграммы (см. ниже) есть уже потенциальная двоичность, то есть символ Символа; тоже и теургическое единство. Но реальное проявление этой двойственности (второй Логос, Пуруша и Пракрити), создающее антиномию между познанием и творчеством, предполагает единство. И потому проявление двуединства, предполагающее единство, есть *тройственность*; потому-то 3-й Зефирот Каббалы, *Binah*, есть один из символов еврейского Божества. Нако-

нец, обнаружение во множественности высшей единой триады, называемое жизнью, есть символ четверичности; IEVE (Ягве) — четверичный символ еврейского Божества (четыре буквы), оставаясь тройственным (три разных буквы), двойственным (Iod — первая буква есть символ мужской, EVE — три следующие буквы символизируют единую жизнь — Еву) и единый (андрогинный символ единства в четверичности, тройственности, двойственности).

Так получаем мы основание для эмблематики чисел — единицы, двух, трех, четырех. Сумма всех этих первичных чисел — 10. Этому символическому числу «десять» соответствуют 10 лучей-Зефиротов *Каббалы*; но высшая единица есть символ безусловного (Парабраман); следующие *девять* ступеней суть девять ступеней нисхождения, девять норм манвантарайческих обнаружений (инволюции и эволюции); эти обнаружения суть как бы идеи Предвечного; и потому-то число «9» есть число ступеней идей (9 евангельских чинов). Но с точки зрения астрологии Херувимы и Серафимы за горизонтами досягаемости; и потому только 7 чинов ангелов, соответствующие семи планетным духам, поднимают множественность проявлений жизни к единству этих проявлений, — к единому Богу живому (IEVE), проявленному как четверица, триада, двоица и единство. И потому-то число «7» есть мистическое число. Таковы гностические основания для мистики чисел, где 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10 играли значительную роль; эмблема трех — треугольник; эмблема пяти — пятиконечная звезда; эмблема семи — треугольник в квадрате; эмблема десяти — единица, вписанная в круг; и потому-то эмблема лучей Зефиротов изображалась так, что в эмблему десяти вписываются цифры от одного до девяти внутри окружности.

Среди каббалистической литературы одним из первоисточников является книга «*Зохар*»; есть предание, указывающее на то, что здесь эзотерически объяснена религия Моисея. Основы Каббалы открыл Симон бен Йохай; сначала каббалистические знания распространялись путем устной передачи; в XIII веке эти знания стали распространяться в Европе; соединенное предание разных учителей легло в основу Мишны, иерусалимского и вавилонского Талмуда. По мнению некоторых, в «*Зохар*» вошли отрывки каббалистических знаний, записанные в седьмом веке.

В «*Зохаре*» упоминается об Адаме Кадмоне — «*Едином Сыне божественного Отца*». Блаватская так объясняет начертание звуков, входящих в имя Адама Кадмона: «по-ассирийски «*Ад*» значит *отец*, по-арамейски «*ад*» значит «*один*», а «*Ад-ад*» — единственный, в то время как по-ассирийски «*Ак*» значит «*творец*»... звуки же «*ам*» и «*ом*»... почти на всех древних языках значили — «*божественный*» или — «*божество*». (Doctrines secrètes. III, p. 54.) «*Ад* — *ам* — *ак* — *ад* — *мон*, — заключает она, — становится *Adam* — *Kadmon*» в Каббале (*Зохар*), «*Ад* — *он*» — ассирийский Бог... еврейский *Адонай* (Блаватская).

К сказанному здесь интересно прибавить, что учению браманизма о трех Логосах следует и северный буддизм.

⁶ Основателем элейской школы явился Парменид; по свидетельству Сотиона, он был слушателем Ксенофана; Парменид был посвящен в пифагорейский союз; Шюре приводит четыре ступени посвящений в пифагорейских таинствах; Фабр д'Оливе в «*Золотых стихах Пифагора*» подробно останавливается на сущности пифагорейского учения; «*школа пифагорейцев*, — говорит Шюре, — представляет для нас высочайший интерес, как наиболее замечательная попытка мирского посвящения. Предвосхитив синтез эллинизма и хрис-

тианства, она имела целью привить науку «дереву жизни»; она владела внутренним осуществлением истины в душе человеческой»; по Трубецкому, прикосновенность Парменида пифагорейству сказывается в виде намека на учение о переселении душ; между тем определения *единого сущего* одинаковы у него с определениями *Веданты* и *Упанишад*. На эту связь Парменида с учением о единстве указывает и Анни Безант: «Наиболее поразительно сходство... учения об Одном и об едином в Упанишадах и элейской школе. Учение Ксенофана относительно единства Бога и Космоса и неизменности Одного, еще более учение Парменида, который знал, что реальность может быть приписываема лишь Одному нерожденному, нерушимому и вездесущему, тогда как все разнородное и подлежащее изменению есть лишь видимость; и далее, что Быть и Мыслить — одно и то же; все эти доктрины вполне тождественны в существенных чертах с содержанием Упанишад и Ведантской философии, которая произошла от них» (Древняя Мудрость). Кн. Трубецкой полагает, что исходная точка философии Парменида есть полемика против дуализма пифагорейцев; в *космологии* же Парменид сходил с пифагорейцами; по Льюису, Парменид — предвозвестник учения о врожденности идей; «нельзя... назвать систему элейцев ни материалистической, ни идеалистической», — говорит Виндельбанд; с нашей точки зрения, это система *мистического реализма* или, как теперь принято называть, система *трансцендентального эмпиризма* (недавно молодой ученик Риккерта так определил риккерттианство и по-своему был прав); от этого, с одной стороны, элейская школа в лице Зенона утрирует одну сторону философии Парменида (недаром Гегель указывает на то, что некоторых положений Зенона еще никто не опроверг); с другой стороны, система элейцев имеет точки соприкосновения с философией Санкья, ложно принимаемой некоторыми ориентологами за систему наивного реализма.

⁷ Эмпедокл родился в Агригенте (жил от 490—430). Его философия представляет собою попытку примирения *онтологии* элейской школы с *генетизмом* Гераклита; такая попытка примирения встречается нас и у пифагорейцев, и у Эмпедокла; четырем стихиям природы (огню, воде, земле, воздуху) Эмпедокл дал определение бытия; Виндельбанд указывает зависимость астрономических представлений Эмпедокла от пифагорейцев; *физиологию* свою Эмпедокл приводил в связь с четырьмя элементами; кровь, по его представлению, есть смешение этих элементов. Эмпедокл учил о переселении душ; Безант и Гарбе (*Die Sānkhya Philosophie*) указывают на близость Эмпедокла к философии Санкья.

Сюда:

Bergk. De proemio Empedoclis. 1839.

Panzerbieter. Beiträge zur Kritik und Erläuterung des Empedocles. 1844.

Schläger. Empedocles quatenus Heraclitum secutus. 1878.

O. Kern. Empedokles und die Orphiker (Arch. f. Gesch. d. Ph. 1).

⁸ Анаксагор родом из Клазомен (500—428); его влияние на просвещение Афин огромно. Его учениками были Перикл, Еврипид, Фукидид; он влиял и на философию Сократа; Анаксагор принадлежит к атомистам, признавая множественность элементов. Этим элементам противопоставляется мировой дух (Νοῦς), Νοῦς — причина движения; Νοῦς является и разумом вселенной; отсюда развивается космогония Анаксагора. Отрывки из сочинения Анаксагора собирали Шаубах и Шорн.

Сюда:

Panzerbieter. De fragmentorum An. ordine. 1836.

Breier. Die Philosophie des An. nach Aristoteles. 1840.

Zèvort. Dissertation sur la vie et la doctrine de'A. 1843.

Alexi. An. und seine Philosophie. 1867.

M. Heinze. Ueber den Νοβς des A. 1890.

⁹ Демокрит из Абдеры родился в 460 г.; продолжительно путешествовал по Азии и Египту. Ему принадлежит много сочинений, утраченных между 3-м и 5-м веком; его философия была философией атомизма; Демокрит объясняет явления мира и множественность явлений из механики атомов; ему принадлежит учение о механической необходимости; главнейший элемент мира по Демокриту — огонь; всякая психическая деятельность обуславливается движением атомов огня; отсюда рождается его этика: желания суть тоже столкновения огненных атомов; грубые желания выводят из равновесия соотношения этих атомов; наоборот, высокие чувства гармонируют атомы огня. Виндельбанд указывает на то, что материалистическая система Демокрита развилась под влиянием Гераклита, Анаксагора, Парменида и Протагора; по Анни Безант, в философии Демокрита есть много черт, роднящих ее с философией индусов.

Сюда:

Geffers. Quaestiones Democriteae. 1820.

Papencordt. De atomicorum doctrina. 1732.

Liard. De D. philosopho. 1873.

A. Lange. Geschichte des Materialismus. 1873.

Lortzing. Uber die ethischen Fragmente des D. 1873.

Johnson. Der Sensualismus des Dem. 1863.

Natorp. Forschungen.

¹⁰ Шула Шарира — есть план материальных оболочек; к материальным оболочкам относятся семь модификаций или последовательных разряжений вещества; эти семь состояний вещества суть следующие: 1) твердое, 2) жидкое, 3) газообразное, 4) эфирное (первый эфир), 5) второй эфир, 6) третий эфир, 7) четвертый эфир. Эти четыре стадии разряжения эфира суть комбинации по степени сложности первичных эфирных атомов; эфирный атом науки есть, в сущности, еще сложное целое из первичных атомов; физический атом в свою очередь есть комбинация еще больших сложностей; физическое тело состоит из физического тела в нашем смысле, т. е. из комбинации первых трех стадий модификации материи + еще эфирный двойник; эфирный двойник как бы пронизывает физическое тело; то, что мы называем призраком, есть, в сущности, эфирный двойник; он серого, туманного цвета с лиловатым или голубоватым оттенком; эфирный двойник есть звено, соединяющее грубо физические элементы материи с элементами чувственного (или астрального мира); эфирный двойник может отделяться от тела; он может выступать за пределы тела, расширяясь в виде ореола над видимым телом; этот ореол есть так называемая *аура*; у людей праведной жизни аура более интенсивна; она как бы преобразует видимое тело (нимб святых); окончательный разрыв между видимым телом и эфирным двойником наступает со смертью; после смерти эфирный двойник разрушается.

¹¹ Линга Шарира — это ступень (оболочка, форма) жизни чувственного мира; так называемые низшие духи обитают в этой сфере; сюда духи огня, воды, земли, воздуха и эфира; знание законов чувственного мира подчиняет обитате-

лей этого мира человеческой воле; таково основание магии (см. *Stanislas de Guaita*, «*Le Serpent de la Genèse*». 1897). Соответственно стадии чувственного мира и человек имеет форму проявления в этом мире — так называемое астральное тело; человек, в мире чувств, проникает в астральный мир, который имеет семь подразделений, как и физический мир; эти семь ступеней суть как бы семь концентрических кругов, которые мы пересекаем; эти стадии суть таковы: 1) стадия *Кама-рупы* (тяжелая, печальная атмосфера); образы, здесь обитающие, имеют угрожающий вид, это — чудовища; 2) на второй стадии мы испытываем чувственные вождения; после смерти и разрушения физического тела мы не имеем возможности эти вождения удовлетворить; 3) и 4) мучительные стадии, хотя и менее мучительные, нежели предыдущие; 5) это стадия чувственных блаженств, выражающихся в райских образах; образы этой стадии обладают духовной телесностью; Безант указывает, что здесь место успокоения примитивно настроенных религиозных людей: здесь — «*Елисейские поля*» древних греков; здесь — Валгалла; 6) ступень уже несколько более утонченная; 7) седьмая ступень составляет уже переход к высшему плану. Эти семь ступеней астрального мира образуют область, называемую *Камалока*; сюда попадает астральное тело человека после смерти; низшие ступени соответствуют *Аду*, средние — чистилищу.

В этой области отпечатлеваются наши желания, отделяясь от нас и преследуя нас, как самостоятельные существа; эти созданные нами формы называются в теософии «искусственными элементами». Безант пишет: «*Взрыв с острым или крючковатыми углами, приспособленными к тому, чтобы нанести вред*» (Древняя Мудрость). Вся астральная атмосфера вокруг нас наполнена «искусственными элементами»; складываясь в одно целое, эти элементы образуют национальную, классовую и иную атмосферу, т. е. призму, индивидуально-преломляющую для нас общечеловеческие идеи и чувства, влияя обратно на *физическую* атмосферу жизни. Они вызывают и укрепляют бытовые формы жизни.

¹² *Прана* есть собственно сила стремления, входящая в два плана: в *ментальный* и план причины (каузальный); «*ментальная сфера есть сфера сознания, работающего как мысль*», — говорит Анни Безант в «*Древней Мудрости*»; можно о ней говорить как о материальной, живой мысли; в ментальной материи развиваются быстрые и сложные вибрации, необыкновенно изящные. Ментальная сфера в свою очередь делится на семь ступеней; четыре низшие ступени имеют определенные формы и образы; они называются *Rûra*; три высшие ступени ментального мира безобразны (*Agûra*). Стадии *Rûra* соответствуют, по Безант, жизненному сознанию неразвитого, среднеразвитого и духовно просвещенного человека; три высшие ступени ментального мира имеют вид неземной красоты, не уподобляемой никакому образу воображения; *тело каузальное* есть уже стадия *Agûra* ментальной сферы; Безант называет его «*Обителью... Вечного Человека*»; только оно до конца разрушаемо после смерти; эта стадия находится на пятой ступени ментального плана; мир ментальных форм есть *Девакан* или рай. В физическом астральном и ментальном мире, по Безант, совершается странствование души человеческой.

¹³ «*Манас*», по Безант, есть подобие Мирового Разума, третьего Логоса; отношение *Манас'а* к форме, в которой он проявляется, — сложное. «Человечес-

кая монада есть *Atmâ — Buddhi — Manas*, или, выражаясь иначе, Дух, Духовная Душа и Душа человеческая. Тот факт, что все три являются лишь аспектами Божественного «я», делает возможным вечное существование человека, и хотя все три аспекта проявляются врозь и последовательно, их единство, по существу, делает возможным, чтобы человеческая душа сливалась с Духовной Душой»... «Пятое начало (*Manas*) образует для себя тело в ментальной сфере, дабы войти в соприкосновение с миром физических явлений» (Древняя Мудрость).

¹⁴ «*Buddhi*» — это состояние, о котором нельзя сказать ничего в терминах слов: наиболее приближенным понятием о буддхическом плане дает представление об отношении между людьми, в котором соединяется мудрость с любовью. Безант указывает на Плотина, пытающегося в неудачных словах охарактеризовать состояние, соответствующее буддхическому; Плотин говорит: «Они также видят во всех вещах не то, что подвержено рождению, но то, в чем является самая их суть. И они усматривают себя самих в других. Ибо там все вещи прозрачны, и нет там ничего темного и непроницаемого, но все там видимо каждому внутренне и насквозь. Ибо свет встречается всюду со светом, так как каждая вещь видит в себе все остальное и так же видит все остальное в каждой другой вещи»...

Наконец, следующая ступень, когда, выражаясь языком Плотина, «*все остальное*», т. е. мир, становится единством во мне и «*каждая вещь*» (я) становится «*всем остальным*»; здесь уже кончается индивидуальная раздробленность высших сознаний; далее — сам *третий* Логос. Атмический план символизирует в человеке первый Логос; но поскольку атмический план сливается с всеединою жизнью (символом четверицы, *EVE*), постольку здесь соприкасается и реально сливается принцип Единого Бога с индивидуальным началом человека.

Безант приводит следующее соединение таблиц, рисующих соотношение человеческих планов:

Начала:

Теософская классификация:	Ведантская:	<i>Формы:</i>
<i>Atmâ.</i>	<i>Anandamagakosha.</i>	Дух (нет формы).
<i>Buddhi.</i>	<i>Vignyanamayakosha.</i>	Тело блаженства.
Высший <i>Manas</i> } Душа	<i>Manomayakosha.</i>	Тело причинности.
Низший <i>Manas</i> } человека. }	<i>Ranamayakosha.</i>	{ Ментальное тело.
<i>Kâma</i> Животная душа. }	<i>Annamayakosha.</i>	{ Астральное тело.
<i>Linga Sharîra.</i>		Эфирный двойник.
<i>Schula Sharîra.</i>		Физическое тело.

Эта классификация, конечно, относительна; кроме того, здесь есть терминологические особенности; так в иных классификациях (и это чаще всего) *Linga Sharîra* есть название, соответствующее астральному плану; эфирный же двойник относится уже прямо к физическому плану; далее *Prana* соответствует скорей ментальному телу и даже телу причинности; во многих терминологиях опущена ступень низшего *Manas'a*; такая терминологическая неустойчивость понятна; все эти ступени и планы имеют множество переходов; поскольку, например, эфирный двойник есть проводник астральности в физическое тело, его

можно объединять с астральным телом; поскольку же он есть физическая материя — он относится к *Schula Sharîra*. Любопытно, что в ведантской классификации начало *Manomayakosha* объединяет *Kâta* и *нижший Manas*, т. е. начало *животной души* с частью *души человеческой*, тогда как Безант соединяет низший *Manas* с высшим в самостоятельное начало; ведантская терминология расщепляет это соединение, обозначая высший *Manas* как *Vignyanamayakosha*, и смешивая *Kâta* с низшим *Manas'ом* в начало *Manomayakosha*; этим эта терминология соединяет *ментальное тело с астральным* в некоторое единство. В обычной теософской литературе принята следующая классификация: 1) физическое тело, 2) астральное тело, 3) ментальное тело, 4) тело причинности, 5) тело *Manas'a*, 6) буддическое тело, 7) Дух.

¹⁵ Выше приходилось указывать на то, что сущность искусства, поскольку мы рассматриваем формы его с точки зрения общих условий проявления в материале, уже условно сводима к схематизму понятий рассудка и что самой схемой сущности будет пребывание реального во времени, заставляющее нас представлять его, как чего-то, лежащего во времени. Вот что говорит Кант: «Образ создается опытной способностью производительного воображения, *схема* же чувственных понятий (фигур в пространстве) есть как бы монограмма чистого воображения *a priori*; только посредством ее становятся возможны самые образы, ибо схема собственно соединяет образы с понятиями, с которыми они не вполне однородны. Поэтому схема чистого понятия рассудка не может быть изображена в каком-нибудь образе» (Критика чистого разума). Отношение, устанавливаемое между *схемой* в искусстве и *аллегорией*, равнозначно отношению, устанавливаемому между чистым понятием рассудка и идеями разума. «*Понятия рассудка*, — говорит Кант, — мыслятся также *a priori* до всякого опыта и для опыта... Самое название разумного понятия уже доказывает, что оно не ограничивается пределами опыта, так как оно касается такого познания, в состав которого опыт входит только как часть... Понятия разума служат к объединению понятий рассудка» (Трансцендентальная диалектика). Кант называет понятия чистого разума трансцендентальными идеями. «Столько существует родов отношений, представляемых в категориях, сколько же и чистых понятий разума»... «Все трансцендентальные идеи могут быть подведены под три отдела, из которых в *первом* заключается безусловное *единство* мыслящего субъекта, во *втором* — безусловное *единство ряда условий* явления, в *третьем* — безусловное единство условия всех предметов мышления *вообще*. Мыслящий субъект есть предмет *психологии*, сумма всех явлений (мир) есть предмет мироучения (*kosmologie*), и предмет, составляющий первое условие возможности всего мыслимого (существо всех существ), есть предмет *Богословия*» (Система трансцендентальных идей).

Понятия разума, стало быть, являются необходимо лежащими в основе метафизики; а всякое мировоззрение есть прежде всего метафизика; то или иное мировоззрение, лежащее в основе художественного произведения и являющееся его *идейным содержанием*, приводимо к тому или иному условию его возможности; таким условием его возможности является трансцендентальная идея (либо единство мыслящего субъекта, либо единство ряда условий явления, либо единство условия всех предметов мышления вообще); но идейное содержание дано в искусстве посредством образов; *эмблема* есть, выражаясь языком Канта, монограмма чистого воображения, соединяющего образы творчества в систему; посредством эмблемы идеи разума становятся мыслимыми в чувственных образах;

а всякая идея в искусстве, стало быть, есть уже *аллегория*; но мы называем аллегорией в собственном обычном смысле только тот образ, в котором сознательно вложено его идейное содержание; сознательный аллегоризм часто губит произведение искусства. Но умелое и осторожное пользование аллегорической формой вполне законно. Смысл искусства открывается нашему разуму в метафизических ценностях; аллегория в искусстве есть род метафизической ценности; напрасно думают, что аллегория выражает рассудочность; с известной точки зрения *аллегория* может казаться действительнее, нежели самый образ бытия, каким он является для нас и в объективной действительности, и в образах искусства; аллегорический образ противопоставляется здесь и образам данного бытия, и отвлеченным нормам познания; аллегорический образ может казаться с некоторых точек зрения образом *конкретной метафизической действительности*, как о том говорит Бродер Христиансен: *«Искусство, родина и все эти идеи — все это не только не отвлеченные понятия, какими они являются с эмпирической точки зрения, — нет, для творящего они кажутся конкретными метафизическими действительностями»* (*«Philosophie der Kunst»*, стр. 167).

¹⁶ Конечно, мы теперь сознаем иначе метафизическую потребность, нежели прежде; мы называем метафизикой ту систему, которая дедуцировалась бы из метафизических предпосылок теории познания; современная метафизика есть сознательная надстройка над известными логическими константами; она есть сознательное расширение логических категорий; Кант выводит метафизическую проблему из трех родов трансцендентальных идей; при этом он доказывает несостоятельность рациональной психологии и космологии; после Канта мы не можем вернуться ни к метафизическим системам доброго старого времени, ни к возможности принять метафизические системы последующей эпохи; так, например, в метафизике Лотце нас встречают рассуждения о единстве сознания: *«как на решительный факт опыта, — говорит Лотце, — вынуждающий нас при объяснении духовной жизни признать носителем явлений сверхчувственное начало, а не материальные элементы, должны мы указать на единство сознания, без которого совокупность наших внутренних состояний не могла бы даже стать предметом нашего самонаблюдения»* (Микрокосм, I т.). Вот образчик дурного тона *метафизицирования*, где субъективно-психологическое переживание ложится в основу теоретического воззрения на предмет. Такими же дурного тона разглагольствованиями полна *«Философия бессознательного»* Эд. фон Гартмана, которого почему-то так ценит Вл. Соловьев в своем «Кризисе западной философии»; в противоположность *догматической метафизике*, всегда гипертрофировавшей условный и переступаемый предел познания в безусловное понятие трансцендентной реальности, в настоящее время мы присутствуем при возникновении метафизики нового типа (я бы сказал — при возникновении *гносеологической метафизики*), основания которой суть предпосылки самой теории знания; эти предпосылки таковы: логическая проблема ставится познанием как *онтологическая проблема* (*единое сущее* Парменида и элейцев); логическая проблема ставится как проблема этическая (познание должно быть целостным, единообразным, познание имеет норму: отсюда возникновение телеологии и близость к Фихте); логическая проблема неразрывно связана с проблемой ценности (логическая ценность не совпадает с ценностью вообще; истина как логическая ценность предопределена ценностью вообще; это учение о ценности особенно ярко намечено в статье Ф. А. Степуна, имеющей появиться в первом выпуске «Логоса»: Степун утверждает, что *ценность поло-*

жения и ценность состояния не совпадают друг с другом и тем не менее независимо существуют; но, скажем мы, раз допускаются два независимых рода ценности, то они выводимы из единой нормы ценности; норма познания не есть еще норма ценности; гносеологическая проблема становится проблемой *гносеологической метафизики* в тот момент, когда познанием нашим вносится утверждение трансцендентной нормы ценности, ибо тогда норма познания становится в зависимость от нормы ценности; установление характера этой зависимости конструирует ряд промежуточных дисциплин *между теорией знания и теорией ценностей*.

¹⁷ Возвращение, хотя и по-новому, к метафизическим проблемам наносит удар логическому самолюбию некоторых современных гносеологических школ, хотя бы марбургской школы Когена; особенно враждебно это метафизическое течение стремлению Гуссерля («Логические исследования», есть русский перевод); чистая логика, по Гуссерлю, должна обосновывать логику нормативную; между тем как метафизической предпосылкой теории знания и является понятие о нормативной связи чистых, познавательных принципов.

¹⁸ Евангелие от Иоанна полно элементов неоплатонизма и герметизма.

¹⁹ Норма поведения есть этическая эмблема *Сына* («Будьте совершенны, как Отец»); норма религиозного творчества есть эмблема *Отца*; содержание морали — эмблема духа («Дух дышит, где хочет»); троичность христианской догматики не есть ни троичность Логосов, ни первая *триада*. Графически область ее ниже места первой триады и ниже места трех Логосов. Христианский Бог так, как доказывается его существование в догматическом богословии: он не бог пантеистов (ибо природа повреждена); метафизические доказательства бытия божия (космология, онтология, телеология и т. д.) ложатся в основу религиозной догматики; «*Метафизические доказательства Бога, — говорит Паскаль, — так запутаны и так далеки от человеческих мыслей, что производят очень слабое впечатление... Бог христиан не есть только Бог геометрических истин и стилизийного порядка; таков Бог язычников и эпикурейцев*»* (Мысли о религии).

²⁰ В этом «*Да*» непостижимое единство как *ценностей положения* (терминология Ф. А. Степуна), так и *ценностей состояния*. Догмат не берется еще здесь в смысле логической ценности; наоборот, логическая ценность возможна под условием ее *утверждения*; там, где стоит утверждающее «*Да*», еще закон противоречия не действует; вместе с тем «*Да*» не есть еще *ценность состояния*, ибо всякая *ценность состояния* возможна под условием ее утверждения; утверждаемое «*Да*» есть другая эмблема для Символа. Можно сказать, *Символ в «Да»* становится воплощением.

²¹ В сущности, это разумели и Ницше, и Виндельбанд; хотя этики их во внешнем выражении прямо противоположны; самую этическую норму Виндельбанд произвольно превращает в эмблему, когда в «*Прелюдиях*» указывает на религиозные предпосылки этики; этической норме противопоставляет Ницше сверхчеловека; но сверхчеловек Ницше есть образный лик некоторой творческой нормы.

²² Эйкену принадлежит справочник по философской терминологии «*Philosophisches Sprachwörterbuch*»; в этой книге прослежено генетическое развитие терминов; кроме того, Эйкену принадлежат следующие книги: «*Grundlinien einer neuen Lebensanschauung*», 1907 и «*Der Wahrheitsgehalt der Religion*», 1901.

* Глубоко ошибается Паскаль.

²³ Вопрос о термине, таким образом, связывается с логикой; правильное употребление термина зависит от точности в уяснении границ объема и содержания термина; вопрос об уяснении термина есть основной вопрос философии; Зигварт («Логика») приводит пример неправильного употребления Кантом термина «*постулат*»: в «*Критике чистого разума*» Кант ссылается на то, что «*постулат*» есть практическое положение; но в «*Критике практического разума*» этот термин есть теоретическое, недоказуемое положение; отношение между объемом и содержанием термина выдвигает Аристотель в «*Аналитике*» (Maier. Syll. des Arist. II, I, 47).

²⁴ Парабраман не Бог, а беспричинное божество; некоторые определяют Парабраман как агрегацию космических потенций в безграничности и вечности; Парабраман — начало пассивное, не творящее; вместе с тем у Парабрамана отрицается все знание.

²⁵ Вопрос о норме переживаний приближает нас к вопросу о ценности состояний; таковы ценности религиозные. «*Религия, — говорит Геффдинг, — получает различный характер в зависимости от того, мыслится ли высшая ценность как пребывающая вечно, возвышающаяся над всяким становлением и изменением, — так что жизнь во времени в конце концов только иллюзия, — или же ценность сама развивается с течением времени и при всех изменениях борется за свое сохранение*» («Философские проблемы»). В первом случае имеем *норму переживаний*, во втором случае — *переживаемую норму*. На этом различии, по Геффдингу, основываются деления религии на индусскую и персидско-христианскую. Что касается нас, то мы с этим не согласны: в христианской религии встречаются и борются обе религиозные формы: индусская (гностическая, теософская) форма представлена в учении о Христе как Логосе («Агнец, закланный до создания мира»); собственно христианская (теургическая) форма в учении о Христе как богочеловеке, действительно жившем и действительно воскресшем.

²⁶ Существующая теософия как течение воскрешенное и пропагандированное Блаватской не имеет прямого отношения к нашему представлению о теософии как дисциплине, долженствующей существовать; существующая теософия пренебрегает критикой методов: и оттого многие ценные положения современной теософии не имеют за собой никакой познавательной ценности; стремление к синтезу науки, философии и религии без методологической критики обрекает современную теософию на полное бесплодие; современная теософия интересна лишь постольку, поскольку она воскрешает интерес к забытым в древности ценным мирозерцаниям; нам интересен вовсе не синтез мирозерцаний, а самые мирозерцания.

²⁷ Отношение Софии, премудрости Божией, к Логосу разработано в наши дни в оригинальной мистической концепции Вл. Соловьева.

²⁸ Ритм крови играл важную роль в древнейших теогониях, а также в оккультных религиозных воззрениях; иногда кровь смешивается с огнем, иногда с водой; иногда символы огня и символы крови перемещаются то в смысле, то в цвете: «*А что до тебя, ради крови завета твоего, Я освобожу узников твоих изо рва, в котором нет воды*» (Захария 9, 11). «*И покажу знамение на небе и на земле: кровь и огонь, и столбы дыма*» (Иоиль 2, 30). «*Гнев его разливается, как огонь*» (Наум 1, 6). «*Огнем ревности Моей пожрана будет земля*» (Софония 3, 8). «*Пейте от нее все: это — кровь моя нового завета*» (Матф. 26).

«Если дела ваши, как багряное, как снег убелю» (Исаия). «Убелили ризы кровию Агнца» (Откровение Иоанна). «Иисус был одет в запятнанные (кровью) одежды и стоял перед Ангелом, который... сказал: снимите с Него запятнанные одежды» (Захария 3, 3—4). И так далее...

²⁹ Во фрейбургской школе философии есть стремление дать отчетливую гносеологическую терминологию; но по мере выяснения все большей и большей отчетливости гносеологических понятий здесь намечается ряд терминов, являющихся основными в принятой терминологии, и, однако, в них сквозит все больший и больший метафизический смысл; гносеологические предпосылки риккертianства все более и более сплетаются с метафизическими; является все большая необходимость, не отрицая самостоятельности гносеологии, по-новому разжеваться с метафизикой, раз уже философии невозможно без нее обойтись; выражаясь образно, скажем: самодержавие гносеологии во фрейбургской школе должно дать конституцию как новым метафизическим исканиям современности, так и стремлению современных теоретиков символизма подойти к обоснованию всяческого символизма.

ОТДЕЛ II

ФОРМЫ ИСКУССТВА

Статья эта впервые появилась в журнале «Мир Искусства» (1902 год); в основу ее ложится эстетика Шопенгауэра; автор печатает статью на том основании, что, согласно «Эмблематике смысла», возможно многообразно обосновывать эстетику; но и в пределах метафизического обоснования возможно пользоваться разнообразными способами обоснования, в зависимости от того, какое понятие лежит в основе метафизической концепции; метафизическая основа Шопенгауэра — воля; следует поэтому выяснить отношение между волей и понятием о метафизическом единстве; для этого следует знать, чем должно быть метафизическое единство; называя это единство волей, мы придаем метафизическому единству аллегорический смысл; понятие о единстве предопределяет понятие о воле. Автор не приводит здесь полной классификации метафизических аллегорий за неимением места, но читатель, понявший «Эмблематику смысла», легко выведет и сами причины, на основании которых можно дать систему эмблематических понятий в эстетике, строя эту систему в согласии с Шопенгауэром.

¹ Шопенгауэр говорит: «Материя как таковая не может быть выражением идеи. Ибо она... насквозь причинность... А причинность есть форма закона основания: познание идеи, напротив, по существу своему исключает содержание этого закона... Индивидуум как проявление идеи всегда материя. Также всякое качество материи есть проявление идеи и, как таковое, способно быть эстетически лицезримо, т. е. познаваемо в сказавшейся в оном идее. Это относится даже к самым общим качествам материи, без которых она никогда не бывает и коих идеи суть слабейшие объективации воли. Таковы: тяжесть, сцепление, косность, жидкость, реакция против света и т. д.» («Мир как воля и представление», III ч., § 43).

Кант делит искусства на словесные и пластические; из пластических искусств он в свою очередь выделяет искусства, выражающие идею в чувственном созерцании; это — искусства «чувственной правды», как выражается он; к искусственной «чувственной правды» относит он зодчество: «Это искусство представляет понятия о вещах, которые возможны только через искусство и форма которых своею основою определения имеет не природу, но произвольную цель и представляет их именно ради этой цели, хотя в то же время эстетически целесообразно» («Критика способности суждения», § 51). По Липпсу, эстетическое наслаждение вытекает из общего ритма психического бытия; ритм в общем смысле есть, по Липпсу, ритмическая последовательность не элементов ощущения, а целых ощущений; он-то и является основным эстетическим законом; в зодчестве нам важно раздельное расчленение «общего» в частях; этим общим является косность. «На том же основании нравится и правильная геометрическая фигура, или строение, в котором общий архитектурный ритм или закон формы, проходящий через все строение, раздельно развит в различном и взаимно противоположном виде» («Психология»). Искусства разделяет Липпс на конкретные и абстрактные, т. е. такие, которые берут из событий действительности нечто общее; к абстрактным искусствам относит Липпс и зодчество: «Материалом технических искусств является наполняющая пространство материальная и способная к материальным функциям масса» (Липпс, «Die Kultur der Gegenwart»).

Элементарные условия эстетических чувств, по Вундту, следует искать в отношениях представлений во времени и в пространстве. «В области слуха, чувства, дающего представление времени, источником эстетических чувств является соединение слуховых представлений во времени, в области зрения... — пространственное отношение представлений; эстетическое значение движений получается из обоих этих источников... Мы различаем два условия элементарного эстетического действия: расчленение внешней формы и ход линий очертания» («Физиолог. основания психологии»). Вундт указывает на роль симметрии и пропорции в отношении к зрительным формам. Самая изящная пропорция есть пропорция золотого деления, по мнению Цейзинга («*Neue Lehre von den Proportionen*»). Фехнер экспериментально развивает теорию Цейзинга («*Zur experimentalen Aesthetik*», «*Vorschule der Aesthetik*»).

Фехнер — основатель экспериментальной эстетики; он развил в эстетике идею Гербарта о необходимости начать изучение эстетических впечатлений с впечатлений элементарных. «Подобно тому как в физической теории падения необходимо знать центр тяжести каждого рода тел и приемы его определения, так в теории приятности пространственных отношений важно узнать эстетический центр тяготения каждого рода пространственных форм, признаваемых основными* (Фехнер). Одно время много занимались под влиянием идей Фехнера анализом и статистикой эстетических впечатлений от геометрических форм. Интересные результаты опытов в этом направлении были опубликованы Балталоном в его статье «*Наблюдение и опыты по эстетике зрительных восприятий*». Выписываю здесь результаты опытов (см.: «Вопросы философии и психологии». 1900 год. Книга V. Стр. 492):

* Заимствую цитату из статьи Балталона «*Наблюдение и опыты по эстетике зрительных восприятий*».

«1. Эстетическая приятность геометрических форм не зависит прямым образом от математических их свойств и соотношений.

2. Разнообразные математические отношения, по которым построены фигуры, могут производить равно приятное эстетическое впечатление, и, наоборот, одни и те же фигуры, с неизменными математическими отношениями, могут возбуждать то эстетическое, то противозстетическое чувство.

3. Эстетика пространственных форм едва ли может оставаться в психологии только эстетикой пространственных отношений, к чему она сводится у Фехнера и его последователей, но должна быть прежде всего эстетикой восприятий и возникающего, вследствие их сочетания, чувства.

4. Эстетическая приятность простых форм зависит от соотношений зрительных и мышечно-двигательных восприятий.

5. Чем более эти условия благоприятствуют быстрому, легкому и ясному восприятию сходственного строя частей данной фигуры, тем интенсивнее возбуждаемое ею эстетическое чувство.

6. Пропорциональность и симметричность могут быть условиями красоты лишь настолько, насколько они обуславливают сходство получаемых впечатлений».

В заключение скажу, что определение задач зодчества зависит от метода отношения к искусству. Существует два главных взгляда рассмотрения искусства; искусства классифицируются с точки зрения их содержания и формы.

² Определяя материю как причинность, Шопенгауэр сходится в понимании материи с Вундтом; вообще метафизика Вундта во многих пунктах оправдывает Шопенгауэра; Вундт, не обладая интуицией Шопенгауэра, однако гораздо основательнее его в своих выводах. Метафизическое определение материи у Шопенгауэра, Вундта и других нуждается в обосновании этого определения при помощи точных наук — или обратно; так, в вопросе о том, что такое материя, мы или нуждаемся в подкреплении наших взглядов физикой и химией, или обратно; физико-химические воззрения на материю мы выводим из категорий мышления.

Став на точку зрения материализма, мы неминуемо покидаем материалистическую точку зрения, усугубляя опыт.

Материя, по Фехнеру, есть то, «что замечается чувством осязания»; но с этим свойством материи связаны, по Ульрици, еще и другие свойства, которые удобнее рассматривать зрением, чем осязанием (явления равновесия и движения). По Фехнеру, чувственные восприятия стоят в связи с явлениями видимости, связанными друг с другом причинно («*Die phisikalische und philosophische Atomenlehre*». 1864). Естественное далее устанавливает делимость материи за пределами чувственного восприятия (атомы); атомы эти двойного рода: весомые атомы (химические) и невесомые (эфирные). Ульрици в своем сочинении «*Тело и душа*» указывает на три отдельных понятия материи в естествознании: 1) материя, т. е. осязательная масса, 2) сложные частицы, не поддающиеся восприятию, 3) элементарные частицы (атомы). Учение об эфире есть уже учение механики, не могущее быть проверенным опытом; учение о материи как весовых частицах переходит в учение о силах. Уже Декарт выводил понятие о силе из эфирной материи, тогда как Ньютон самое понятие о материи выводил из силы. Во всем дальнейшем развитии физики мы встречаемся с рядом теорий, исходною точкою построений которых служило картезианское или ньютоновское представление. В развитии точных наук мы наблюдаем борьбу этих двух взглядов; накопились опытные данные, и вот снова картезианское объяснение вещества оказыва-

лось наиболее удобным объяснением опыта; накоплялись еще данные, и снова переходили к ньютоновскому пониманию; и так далее (см.: Розенберг, *«История физики»*, Уэвель, *«История индуктивных наук»*). В основу понятия о материи клалась две противоречивых гипотезы; между *движением и эфиром* вращалось научное миропонимание; *движение и эфир* — две крайние, противоречивые точки, образующие как бы амплитуду движения научного маятника.

Но и в пределах ньютонианского представления космоса понятие о *силе* видоизменялось; точка приложения сил оказывалась то в пространстве, то вне пространства; сила оказывалась то механической работой, то *«qualitas occulta»* (к последнему истолкованию силы склонялся сам Ньютон); понятие о силе встретилось с понятием о причине; либо понятие о причине есть понятие производное; либо, обратно, понятие о силе есть понятие производное. Тренделенбург указывал на то, что определения движения как чистого движения предполагает определяемое (*«Logische Untersuchungen»*); научное определение вещества сводится к определению его как энергии сопротивления (Вундт, *«Система философии»*). Наконец, Ланге в своей *«Истории материализма»*, указав на условность научных понятий об атоме, молекуле, силе, как понятия эти формулированы у Бойля, Ньютона, Дальтона, Авогадро, Ампера, Коши и других, приводит к необходимости самую проблему о материи и силе рассматривать как проблему теории знания. Ученик Ланге, Файгингер, становится убежденным кантианцем; работы Когена заинтересовывают все больше и больше; так организуется и крепнет неокантианское движение; возникновение его на этот раз вызвано эволюцией, которую переживает точная наука.

Кант в *аналогиях опыта* (*«Критика чистого разума»*) а priori устанавливает следующие положения:

Во-первых: при всякой смене явлений сущность (субстанция) остается одною и тою же и количество ее в природе не увеличивается и не уменьшается; опытная наука обратным путем устанавливает: во-первых, закон постоянства материи (химия); и во-вторых, закон постоянства энергии (механика).

Во-вторых: все изменения происходят по закону связи причины и действия (в этой второй *аналогии опыта* устанавливается причинность как познавательный принцип). *«Причинность, — говорит Кант, — приводит к понятию деятельности, последнее к понятию силы и затем к понятию сущности (субстанции)»*.

В-третьих: все сущности, которых одно временное существование мы наблюдаем в пространстве, состоят в совершенном взаимодействии.

Таковы три аналогии опыта по Канту; они — динамические основоположения чистого рассудка, то есть правила приложения категорий; эти основоположения определяют бытие явлений во времени.

Так, самое понятие о материи, силе и атоме подводится к динамическим категориям Канта; выясняется эмблематизм этих понятий в свете гносеологического идеализма.

Но и независимо от условий теоретического мышления современные ученые пришли к условному пониманию основных физических и механических понятий. Вот что пишет Пуанкаре в *«Науке и гипотезе»*: «Можно сказать, что ум имеет способность создавать символы; благодаря этой способности он построил математическую непрерывность, которая представляет собою только особую систему символов...» И далее: *«Мы бываем вынуждены воображать все более и более усложненную систему символов»*...

Так, построение понятий, связанных с материей, либо предопределено познавательной деятельностью — и потому оно имеет логическую закономерность (точка зрения идеализма), либо построение этих теорий для опытного истолкования сводится к чисто творческой деятельности — к воображению (точка зрения эмблематизма и символизма); ученые склонны более ко второй точке зрения; философы — к первой.

³ Мейман в своем «*Введении в современную эстетику*» совершенно правильно замечает: «*То, что истинный художник выражает в своем художественном произведении, является, со стороны содержания, чисто индивидуальным переживанием... Истинный художник обладает также индивидуальной формой изображения. У него своя «форма», свой стиль, свой мазок, свой собственный язык*»... В силу всего этого психология художественного творчества является *труднейшей проблемой эстетики и только частью разрешается средствами науки*. Мейман подчеркивает значение работ Конрада Фидлера, Гирта и Макса Дессуара в этом направлении. Заимствуем из книги Меймана литературу предмета:

Hermann Grimm. Ueber Künstler und Kunstwerke. Berlin, 1865.

Konrad Fiedler. Der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit. 1887.

F. v. Hausegger. Das Jenseits des Künstlers. 1899.

« Die Künstlerische Persönlichkeit. 1897.

W. Dilthey. Ueber die Einbildungskraft der Dichter.

« Dichterische Einbildungskraft.

W. Wundt. Völkerpsychologie. 1905.

Eduard v. Hartmann. Aesthetik.

Jipps. Kultur der Gegenwart.

Рибо. Творческая сила воображения.

H. Türk. Der geniale Mensch.

Möbius. Ueber Kunst und Künstler.

« Ueber des Pathologische bei Goethe.

« Ueber Schopenhauer.

« Ueber das Pathologische bei Nietzsche.

Ludwig Volkmann. Grenzen der Künste.

Johannes Schilling. Künstlerische Sehstudien.

Gustav Freitag. Die Technik des Dramas.

E. Guhl. Künstlerbriefe.

Ad. Hildebrandt. Das Problem der Form.

J. Reynolds. Akademische Reden.

К этому списку присоединяем все сочинения Д. Рескина.

⁴ Эти слова Гельмгольца, в сущности, подтверждают древнее учение о едином эстетическом принципе (единство во множественности); единый эстетический принцип в психологическом рассмотрении предстает нам как требование неделимого единства элементов мышления, воления и чувства в переживаниях искусства; верно говорит Оствальд: «Поэзии грозит та же опасность (опасность стать чисто рассудочной) при слишком сильном выдвигании материала мышления и созерцания».

Переживание независимо. С ним невозможно смешивать воление. Еще дальше от переживания чувствование и мышление. Чувство, рассудок, воля доступны анализу эмпирической психологии, разлагающей деятельность души. Пере-

живание есть форма выражения единства душевной жизни, независимого ни от теории познания, ни от психологии. Эта последняя, наоборот, возможна лишь в том случае, если постулирует независимое единство переживания. Безраздельная цельность переживания всегда дается потенциально, раз дана та или иная его деятельность (мышление, чувство, воля).

Всякое рассудочное положение, с этой точки зрения, есть в то же время не только рассудочное положение; начало, его определяющее, не может корениться в зависимости, которая устанавливается между данным положением и другим по законам общей логики. Начало, его определяющее, должно лежать в безраздельно-цельном переживании. С этой точки зрения разнообразие формы связей между отдельными рассудочными положениями происходят в двойном направлении: в направлении периферическом, т. е. чрез посредство законов общей логики, и в центральном, т. е. посредством объединяющего переживания. Эти направления как бы взаимно перпендикулярны. Установление центральной связи, не нарушая установления периферической, придает этой последней характер глубины. Рассудочные положения, соединенные изнутри переживанием, брызжут зарницами мудрости. Существование одной внешней связи, придавая этим положениям характер научной точности, не указывает еще на существующую в них глубину.

Данная ясность логического мышления — золотой ковер, накинутый над бездной. Эта бездна обнаруживается всякий раз, когда мы произвольно остановим непрерывный поток логических ассоциаций на одном из положений, слагающих ткань мысли, и пристально взглянем в него. Всякое рассудочное положение, которое мы фиксируем нашим духовным зрением, будет углубляться до бесконечности. Рационалистическая догма сама по себе прозрачна и бессодержательна, отражая переживание. Поскольку она способна отражать или, лучше сказать, *поскольку мы способны в ней видеть*, она не только рационалистична, являясь соединением логической формы, своеобразно преломляющей живое единство переживания. Такое соединение, если мы способны его воспринять, есть символ, т. е. Платонова идея. Логическая деятельность — непрерывное изменение в конфигурации пустых форм, различно очерчивающих живое единство. Если же самое изменение в конфигурации форм рассматривать как деятельность живого единства, т. е. смотреть не извне внутрь, а изнутри вовне, то самая логическая деятельность есть внешний покров непрерывной символикации.

Про Сократа рассказывают, что по временам его видели среди улиц Афин по несколько часов неподвижно предававшегося созерцанию. Неудивительно, если рационализм Сократа, так возмущавший Ницше, носил в себе более огня, чем любое поэтическое разглагольствование об огне. Неужели Ницше не разгадал в Сократе себя, влагающего огненные символы в оправу шатких гипотез натурализма? Владимир Соловьев, этот орел, которого мы не раз видели возносящимся к грядущим судьбам мира, при случае хорошо умел прикинуться верблюдом и нести на себе грех нашей тяжести.

Когда буря изморозит гладкое зеркало вод и белая пена, бушующая, покрывает голубую прозрачность озера, мы не можем смотреть в глубину. Когда же истают белые пузырьки пены и озеро превратится в зеркало, глубокое дно вновь будет доступно для взора. Логическая деятельность, протекая в любом направлении, разбивая и ограничивая исходные положения тысячами отдельных промежуточ-

ных звеньев, затемняет ясность исходных положений; созерцательное отношение к мыслимому сменяется лихорадкой искания точек опор для нового созерцания все того же. Найден искомый принцип — отделившиеся струи мысли сливаются в одно общее русло; рассудочное положение, освобожденное от смежных с ним положений, становится вновь прозрачным и влечет наше «я» туда, где кончается всякая логика. В этом смысле глубина любого нормативного принципа убегает в глубокое русло вечно ценного.

То же можно сказать и относительно деятельности чувств. Отдельные чувственные впечатления, комбинируясь, образуют чувственный ряд, то расширяющийся, то суживающийся. Мы и тут должны отличать двойного рода зависимость, определяющую данное чувство: 1) зависимость чувства от чувственного ряда, в котором оно возникло, 2) зависимость его от переживания, находящегося вне научной психологии, но необходимо постулируемого. С этой точки зрения любое чувствование перестает быть чувствованием, раз обнаружится переживание, лежащее под ним. Степенью выявления переживаемого единства, степенью приближения его к поверхностям сознания определяется глубина любого чувства. С этой точки зрения бесцельная смена чувств, повергая нас в хаос, не может явиться стержнем художественного творчества: эмоционализм не имеет ничего общего с индивидуализмом — этим истинным критерием художественного творчества и вместе с тем алтарем универсального, грядущего действия. Индивидуализм связан с приближением переживаемого единства к поверхностям мысли, чувства, воли. Соединения этого единства с логическими, художественными и религиозными формами жизни дают ряды научных, эстетических и теургических символов. Эмоционализм (субъективизм), повергая нас в бездну случайных чувств, разрушает и ослабляет эти формы. Индивидуализм в искусстве есть признак возрождения, субъективизм (эмоционализм) — вырождения, если он не является шарлатанством. Воистину жалки некультурные потуги многих адептов современного искусства, к сожалению, перевивших, как паразиты, мощные погони творчества в области слова, живописи, музыки.

Когда перед нами находится известный образ действительности, мы можем определить наше отношение к нему двумя путями: с одной стороны, он вызовет в нас логический процесс мысли, направленной чувством; или обратно, известное чувство явится результатом нашего рассудочного отношения к данному образу. В первом случае предмет определится влиянием чувственности на рассудок. Мы должны согласиться с Кантом, что это влияние создает ряд заблуждений. Во втором случае чувство, руководимое рассудком, будет оторвано от своего собственного русла, оно будет извращено. В третьем случае логический процесс и чувственный процесс разовьются независимо друг от друга. Или же отдельные звенья этого процесса, являясь сами по себе призрачными, станут для нас окнами в переживаемое единство. В таком случае рассудочные и чувственные формы, расширяясь, перестанут быть только самими собой. Они станут символами *единства*. И поскольку в них отразится одно переживание, их обусловившее, сами эти формы сольются в этом переживании. Рассудок и чувство как деятельности переживания, соединясь, неминуемо вызывают третью деятельность — волю, т. е. становятся явно деятельными. Образ, возбудивший в нас умственные и чувственные процессы, возбудит в нас и акт воли. В экстазе, являющемся как бы вратами к реализации переживания, сдергивается пелена, отделяющая ум и чувство, а воля молитвенно пронизывается переживаемой полнотой. Экстаз — сред-

ство реализовать мистическое переживание. Художественное и научное творчество рисует перед нами символы и идеи, в которых светится переживание. Экстаз, увенчивая то и другое творчество, переплавляет созерцаемые образы в действие, сотворяя им образ и подобие в эмпирической действительности: здесь неизбежность религии, свободно реализующей духовное содержание различных индивидуальностей, и из глубины их рождающей универсальное действие. Рассудок и чувство, так сказать, покрытые амальгамой единого, превращаются в зеркала, с противоположных сторон направленные на любой образ, и образ повторяется в зеркальной бесконечности бесконечное число раз, символизируя новым повторением новое приближение к цельному единству. Отсюда начало символизации. Экстаз — необходимое условие для конденсации переживаний, зацветающих снежными цветами вершин. Стоит, хотя поверхностно, ознакомиться с мистическими книгами, чтобы убедиться в тождественности мистических переживаний независимо от религиозных догматов. В переживаниях, а не в догматах лежит основание религии, ее универсальность. Одинаковость душевных глубин, независимо от характера миропониманий или чувствований, еще раз подтверждена современными художниками и мыслителями, неудовлетворенными исключительным господством научно-философского догматизма. В их смутных, дразнящих символах мы начинаем теперь угадывать зарницы вечных откровений, озаривших и восток, и Элладу.

³Пифагорейская школа недаром приводила в связь музыку с математикой; уже тогда было известно, что консонанс (октава, кварта, кварта) обусловлен простым отношением длинот струн. По Лейбницу, *«музыка есть тайное и бессознательное упражнение души в арифметике»*; Столетов подчеркивает, что эта мысль была более подробно развита математиком Эйлером.

Еще до Гельмгольца Уитстон и Дондерс работали в области музыкальной акустики. Гельмгольц *«дал опытное доказательство акустической стороне этой теории (то есть теории Дондерса) искусственным составлением гласных из простых звуков камертона»*, — говорит Вундт. Сочинение Гельмгольца *«Lehre von den Tonempfindungen»* сыграло большую роль в уяснении нам физической основы музыкальных теорий. Гельмгольц анализировал формы и периодичность звуковых волн. *«Одна и та же нота, взятая на рояле, скрипке, флейте, у того или иного певца, имеет особый оттенок или тембр»* (Столетов, *«Работы Гельмгольца по акустике»*). Тембр зависит от формы звуковых волн; чем плавнее форма волны, тем тембр становится менее резким, более плавным; каждый инструмент дает особую форму звуковой волны; в акустике развивается учение о сложении простых волн в волны сложные; впечатление музыкального аккорда разлагается графически, как сумма простых и сложных волн, на элементарные волны; дается возможность точно выразить в числе и мере пленяющую нас мелодию; при сложении волн волна распространяется по волне, как по гладкой поверхности. Вот что говорит Гельмгольц*: *«Это поучительное зрелище я всегда наблюдал с каким-то особенным наслаждением, ибо здесь наглядно представляется телесному оку то, что в случае звуковых волн, пересекающих воздух, открывается лишь умственному оку математика-мыслителя... Часто проводил я часы в таком созерцании на крутых, лесистых берегах Балтийского моря... Подобным же образом вы должны представлять себе воздуш-*

* Привожу цитату из статьи Столетова.

ное море концертной или танцевальной залы: оно не по поверхности только, а по всем своим направлениям пересечено пестрой толпой перекрещивающихся волн. Из рта мужчин идут крупные волны 6—12 футов длиною, из уст женщин более короткие, 1 1/2—3 фута. Шушание платьев вызывает мелкие вихри воздуха; всякий тон оркестра посылает свои волны, — и все эти системы волн распространяются шарообразно вокруг своих исходных пунктов, пробираются одна сквозь другую, отражаются стенами залы, и так ходят вперед и назад, пока, наконец, не погаснут»...

⁶Вот что говорит Шопенгауэр о музыке: «Она стоит совершенно отдельно. Мы не знаем в ней подражания, повторения какой-либо идеи существ этого мира: тем не менее она такое великое и великолепное искусство, так могуче действует на сокровенную глубину человека, так там полно и глубоко им понимаема, как вполне всеобщий язык... Когда я духом своим вполне предался впечатлению музыки, в многообразных ее формах передо мной возникла разгадка касательно ее внутреннего существа... Тем не менее доказывать эту разгадку я считаю существенно невозможным... Музыка ни в каком случае, подобно другим искусствам, не снимок идей, а снимок *самой воли*, коей объективацией служат идеи» («Мир как воля и представление», § 52). В таком освещении музыка есть, с одной стороны, только форма искусства, с другой стороны, она является как бы откровением внутренней сущности самого бытия; в отношении к музыке целый ряд мыслителей сходится, выделяя ее среди всех прочих форм; с одной стороны, музыка только форма; с другой стороны, при помощи этой формы символизируем мы то, что не существу не символизируемо в образах, в речи, в эмблемах; эмблемы музыки суть особого рода эмблемы, наиболее точно изображающие внутреннюю сторону переживания; в этом отношении, пользуясь музыкой как эмблемой, Ницше анализирует культуру Греции с точки зрения проявления в ней этой эмблемы («*духа музыки*»). Так же, в сущности, смотрит на музыку Спенсер; и для него она — наиболее совершенное искусство — не искусство только; для Спенсера музыка — пророчество чувств; вот что он говорит: «Имея корень свой, как мы старались показать, в тех тонах, интервалах и ударениях речи, которые выражают чувство, — возрастая путем усложнения и усиления их и достигнув, наконец, самостоятельного существования, — музыка... имела реактивное влияние на речь... Можно... предположить, что сложные музыкальные фразы... имели влияние на образование тех смешанных ударений в разговоре, путем которых мы передаем наши более утонченные мысли и чувства. Немногие будут так тупы, чтобы отвергать действие музыки на ум... Подобно тому, как математика, получив начало свое из физических и астрономических явлений, способствовала неизмеримо усовершенствованию их, так и музыка, имея корень свой в языке, сама постоянно воздействовала на него и развивала его... Относительно влияния музыки на человеческое благосостояние, мы думаем, что этот язык душевных волнений уступает только языку разума, а может быть, даже и ему не уступает... *Мы можем смотреть на музыку, как на пособие к достижению того высшего счастья, которое она смутно рисует.* Эти смутные чувства неизведанного блаженства, пробуждаемые музыкой, — эти неопределенные впечатления неведомой идеальной жизни, вызываемые ею, могут быть приняты за пророчества, орудием и выполнением которых музыка сама отчасти служит... Музыка должна занять высшее место в ряду изящных искусств, как наиболее содействующее человеческому благоденствию» («Опыт», I том). Спенсер считает, что в нашей природе лежит свойство глубоко-

ко наслаждаться гармонией и мелодией. Совершенно ясно, что и Спенсер понимает ритм музыки как отображение «*ритма*», понятого в более общем смысле.

Точно так же расширяет понятие о ритме и Липпс; для него ритм как основа музыкальной мелодии есть отражение *ритма en grand* самой природы человека: свойства видеть последовательность не в элементах ощущения, а в самих ощущениях. *Ritm en grand* Липпса есть не что иное, как «*дух музыки*» Ницше («*воля*» Шопенгауэра или «*пророчествование чувств*» Спенсера). Мы узнаем в этом «*ритме*» прежнюю «*музыку сфер*».

Отрицая взгляд о выражении музыкой чувств, Ганслик хочет видеть в музыкально-прекрасном нечто высшее, чем чувство: «Способность музыки резко проникать в нервную систему слушателя заключается в материале, получившем от природы это *необъяснимое физиологическое средство*». Он видит в самих элементах музыки некоторое единство (музыкальная идея), неразложимое ни в чувствах, ни в мысли; и для него музыка как форма есть, с одной стороны, лишь форма искусства, с другой стороны, — лишь эмблема некоторой другой музыки, невообразимой в словах, не переживаемой в одних чувствах.

Этой тайны музыки касается Оствальд, который, подчеркнув значение времени как формы внутреннего чувства и далее подчеркнув музыку как форму временную говорит: «Благодаря тому, что «*временные*» искусства обращаются к внутреннему нашему чувству, они значительно менее зависят от природы наших органов чувств» («*Натурфилософия*»). И он в самих зачатках художественности видит прежде всего ритм; он даже говорит о пространственном ритме, т. е. сводит основную классификацию искусств к классификации по ритму. Ритмическое искусство считает первоначальным Гирн. Дессуар выделяет музыку из других ритмических искусств как искусство *свободное*.

Естественники, устанавливая генезис музыки, весьма часто видят начало ее, коренящимся в самой природе человека; так, Дарвин утверждает, что музыка начала развиваться в своих примитивных формах еще до возникновения речи: начало ее — в половом подборе; Вейсман, оспаривая Дарвина, указывает на естественный подбор как на причину возникновения музыки. Бюхер указывает на связь между работой и ритмом («*Arbeit und Rhythmus*»).

Из сочинений, касающихся музыки, ритма и вопросов акустики, связанных с музыкой, укажем:

Helmholtz. Lehre von den Tonempfindungen.

Wolff. Sprache und Ohr.

Hauptmann. Die Natur der Harmonik und Metrik.

Pilo. Psychologia musicale.

Schilling. Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft.

H. Rieman. Elemente der musikalischen Aesthetik. 1900.

H. Rieman. Musiklexikon.

Fortlage. Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. 1847.

G. Bertrand. Les nationalités musicales.

Euler. Nova theoria musicae.

Stumpf. Beiträge zur Aesthetik und Musikwissenschaft.

« Musikpsychologie in England.

Schuré. Le drame musicale.

Westphal. System der antiken Rhythmik. 1865.

« Theorie der neuhochdeutschen Metrik.

Rameau. Nouveau système de musique. 1726.

« Eléments de musique théorique et pratique. 1766.

Oettingen. Harmoniesystem in dualer Entwicklung.

Eugen Dreher. Psychologie der Tonkunst. 1889.

Рубинштейн. Музыка и ее представители.

Richard Wagner. Oper und Drama.

Ed. Hanslick. Vom musikalisch Schönen. 1881.

Otto Fiebach. Physiologie der Tonkunst.

Karl Bücher. Arbeit und Rhythmus.

Gustav Engel. Aesthetik der Tonkunst. 1884.

Max. Etlinger. Zur Grundlegung einer Aestetik des Rhythmus.

Blaserna. Le son et la musique.

⁷Можно видеть генезис музыки в самой речи, как это видит Спенсер, или вместе с Дарвином и Вейсманом утверждать, что возникновение музыки лежит до возникновения членораздельной речи, — но совершенно ясно, что музыка как изящное искусство развивается из песни; в песне соединены поэзия и музыка.

Дарвин указывает на то, что одна из антропоморфных обезьян способна к восприятию и воспроизведению октавы музыкальных звуков; Спенсер проводит параллель между совершенством способа выражения оттенков речи и совершенством музыки; по Шутеру, музыка кафров представляет собою ряд резких контрастов и внезапных переходов голоса в песне; среди музыкальных инструментов у кафров видную роль играет свисток.

Чаппель утверждает («*The history of musik*»), что в Египте мы встречаемся уже с примитивными формами всех греческих инструментов; Европа эпохи Возрождения развилась в музыкальном отношении под влиянием Греции; рассматривая возникновение греческой музыки, мы видим, что ей предшествовало пение религиозных гимнов; изучение древнегреческих памятников (надписи Сейкила, отрывки хора из драм Еврипида, гимны Аполлону Дельфийскому) устанавливает факт зависимости музыкального ритма от ритма песни (С. Булич, «*Дельфийские музыкальные находки*». «Журнал Мин. Нар. Пр.», 1895 г.). Заимствуем цитату из статьи В. А. Вагнера «*Генезис и развитие музыки*» («Вопр. Фил. и Псих.», 1895 г.): «Должно было пройти много времени прежде, чем музыкальный ритм получил, наконец, независимость от ритма текста; раньше этого музыка как искусство, основанное на музыкальном чувстве, не могла получить и своего самостоятельного, независимого развития; только при этой независимости от долгих и коротких слогов мелодия становилась в условия, при которых оказывалось возможным передавать ею известные чувства, известные настроения». В той же содержательной статье, из которой черпаем мы приводимые примеры, Вагнер устанавливает три момента эмансипации музыки: 1) музыкальный звук как дополнение к слову, 2) музыкальный звук составляет борющийся со словом элемент, 3) музыкальный звук находит свое высшее проявление в освобождении от слова.

⁸На связь древнегреческой драмы с мистерией достаточно указал Ницше в своем «*Происхождении трагедии из духа музыки*»; Элевсинские мистерии (большие мистерии) включали в себя и драматические представления; да и сами мистерии имели вид многодневной драмы, разыгрываемой участниками по ак-

там. Мистерии Элевсиса разделялись на малые и большие мистерии; приготовительные церемонии малых мистерий происходили на берегу озера Илссиса. Малые мистерии относились к культуре Персефоны; некоторые выводят самое название богини от слов «*φερὸς* το *ἄφρονος*», то есть «приносящая богатство»; в малых мистериях Персефоне приписаны атрибуты Гекаты; начинались малые мистерии под руководством особого жреца гидрона; гиерофант брал клятву с посвящаемых и раскрывал некоторые орфические символы; посвященный в малые мистерии через некоторое время посвящался в третью степень, в эпопты, на больших мистериях; промежуток между большими и малыми мистериями, по Плутарху — год, по Пэто — менее, по Мерциу — пять лет; С. Круа пытается подробно описывать многодневный ритуал больших мистерий по дошедшим смутным свидетельствам; он видит два момента, в которых ускользает от нас смысл мистерий; оба эти момента происходили в ночь эпоптии (посвящения); первый момент был момент мимического представления, изображавшего брак Персефоны с Гадесом; наступал мрак и тишина; отцы церкви видели в этом моменте момент совершения кощунства; другой момент был моментом вступления посвященных ночью в центральное помещение храма; одни полагают, что в этот момент и совершалось преподавание эзотерического учения; будто бы гиерофант читал посвященным рукописи, хранимые в камнях храма. Мистерии оканчивались таинственным возгласом. Другие же отрицают преподавание эзотерического учения. Первоначально отодвигали время возникновения мистерий в глубокую древность; впоследствии установили, что мистерии не могли возникнуть ранее того, как Гомер и Гесиод оформили хаотические мифы Греции; характерно, что во время Элевсинских мистерий в один из первых дней (до праздника Эпидаврий) приносилась жертва *Демократии*. Крейцер, Ленорман, Эйснер, впоследствии Фукар видят в мистериях культ пелазгического происхождения. Уваров стоит на иной точке зрения; он приводит мистерии в связь с Индией; Гаммер видит в них черты персидского происхождения; другие связывают мистерии эти с мистериями Египта.

Элевсинские мистерии впоследствии имели стройную администрацию; по С. Круа, афиняне вверяли архонту функции жреца и наблюдение за устройством мистерий: он имел право исключать нарушителей порядка из церемонии; у него было четыре помощника; жрецы делились на высших и низших. К высшим принадлежали: *гиерофант*, *дадух*, *гиерокерикс* и *эпибом*; Элевсинский гиерофант был первый жрец Аттики; гиерофант был почтенного возраста; он должен был быть сперва жрецом многих культов; гиерофант восседал на троне; *дадух* (факелоносец) был вторым жрецом Элевсинских мистерий; у него на голове была диадема: гиерофант не мог жениться; наоборот, *дадух* жениться мог; функцией *гиерокерикса* было выводить непосвященных из храма Деметры и сопровождать лампадоносцев; *эпибом* присутствовал у жертвенника и помогал гиерофанту. Были еще священнослужители низшие: *яксагоги* (они провожали мистов в процессии Якха), *куротроф*, *спондофоры*, *пиррофоры* (факелоносцы), *ликнофор* (нес священное вино), *гиерол* (играл на флейте). Среди женского священства мистерий упомянем *гиерофантиду*; она всюду сопровождала гиерофанта и ходила в миртовом венке с ключом на плечах; в ее распоряжении находились другие жрицы.

Закон карал смертью за профанацию мистерий. Эпикурейцы, а потом христиане и маги не допускались до мистерий; есть указание на то, что гиерофант отказал в посвящении Аполлонию Тианскому.

Заимствуем эти сведения из сочинения *S. Croix «Recherches sur les mystères du paganisme»*. Paris, 1784. Вяч. Иванов указывает, как и многие другие, на соединение в мистериях культов Деметры и Персефоны с орфизмом; в настоящее время у нас есть в орфических гимнах драгоценный материал для изучения орфизма; заимствуем нижеследующие сведения из превосходной книги проф. Новосадского «*Орфические гимны*». Гимны напечатаны в 1500 г. Филиппом Юнтою; из позднейших изданий укажем издание Абеля в 1885 г. Тидеманн полагает, что время составления гимнов разное. Снедорф относит время составления уже после Р. Х.; Герлах предполагает, что составитель жил в Александрии; Лобек относит время составления к более позднему периоду; Бюксеншютц усматривает в гимнах черты христианства; Петерсен указывает на I—II века по Р. Х., а Дидерих полагает, что I—II века до Р. Х. есть подлинное время составления; Новосадский, критически разобрав существующие теории о времени составления гимнов, на основании анализа стиля и метрики гимнов склоняется к мнению Дидериха, что гимны составлены в I—II веках до Р. Х. Новосадский отмечает влияние Египта: в гимнах наряду с аттическими элементами есть и египетские. В орфических гимнах есть явные следы пифагорейства в учении о мировой гармонии (VIII, XI, XXXIV, LXXXIV гимны), гераклитизма (VII, X гимны) и более всего стоицизма (X, XI и др. гимны). С другой стороны, видим мы связь и с религией греков, хотя в гимнах мы уже встречаемся с *теокрасией*, то есть с отождествлением божеств друг с другом (Геката с Артемидой, Ночь с Кипридой, Протогон с Приапом, Пан с Зевсом), с представлением божеств в виде животных (Дионис с бычьей головой, Афродита — волчица, Афина — дракон) и др. Все эти черты редки в народной религии.

Существует связь между мистериями Элевсиса, орфиками, мистериями куретов и корибантов; есть аналогия между этими мистериями и самофракийскими мистериями в честь богов Кабиров: Аксиокерса, Кадмилла и др.; С. Круа устанавливает в культе в честь Кабиров египетское и финикийское происхождение с позднейшим наслоением в них греческих мифов.

Как бы то ни было связь этих культов с мистериями и более поздним драматическим искусством явная.

Позднее, уже в Средние века, драматическое искусство опять-таки возникает сперва на чисто религиозной почве как *мистерия*. Из книги Жюллевиля узнаем, что на протяжении 1290—1603 гг. было представлено много мистерий во Франции (например: в Абревилле на протяжении 52-х лет 10 мистерий, в Меце на протяжении 120 лет 20 мистерий, в Париже на протяжении 150 лет 15 мистерий и т. д.). Среди наиболее часто исполняемых мистерий укажем: св. Варвара (12 раз), страсти Христовы (86 раз) и т. д. Наиболее богат мистериями XV век во Франции. Приводим персонал мистерии «*Адам*»: здесь 18 действующих лиц, среди которых мы встречаем Адама, Еву, Дявола, Авеля, Авраама, Моисея, Соломона, Навуходоносора; здесь же таинственное лицо, «*Figura*», символизирующая само божество; 1-я часть мистерии изображает творение и грехопадение; 2-я часть — убийство Авеля; 3-я часть — пророчество о Христе.

Мистерии такого рода имели образовательный характер; но уже здесь мы видим, как, например, у Жана Боделя, по Жюллевилю, все элементы романтической драмы за 600 лет до появления романтиков. У Адама де Галля встречаем все элементы комической оперы.

Статья напечатана в 1906 г. в журнале «*Золотое Руно*». Условия журнальной техники заставили меня выкинуть многие примеры, иллюстрирующие мою мысль, что не могло не отразиться на наглядности и ясности предлагаемых аналогий между законами творчества и законами естествоведения. Основную мысль статьи я продолжаю отстаивать; к сожалению, у меня нет времени обстоятельно развить свою мысль.

¹ Эмпирическая эстетика может существовать в самой разнообразной форме в зависимости от того, что считать экспериментом и описанием в области эстетики; произведения искусства можно описывать с точки зрения приема работы, с точки зрения психологического содержания образов, с точки зрения воздействия того или иного содержания или приема работы на психологию и физиологию зрителя и слушателя и т. д. В зависимости от этого эстетики такого типа принимают самую разнообразную форму (физиологическая эстетика Фехнера, эстетика «*чувствования*» Липпса, искусствоведение эстетики Штумпфа и его школы и т. д.).

² Располагая искусства по элементам пространства и времени, мы еще не переходим от эстетики эмпирической к эстетике формальной; в эстетике и Гегеля, и Шопенгауэра искусства рассматриваются с точки зрения пространства и времени, заключенных в формы; тем не менее обе эстетики эти суть эстетики психологические; психологизм Гегеля принимает форму метафизических рассуждений; психологизм Шопенгауэра носит откровенно субъективистский характер; элементы пространства и времени рассматриваются здесь неотделимо от конкретных форм. Только такое обоснование эстетики формально, где элементы пространства и времени рассматриваются как самые условия возможности форм.

³ Пространство и время суть условия самой видимости; возможность в искусстве отвлекаться от того или другого условия видимости сообщает искусству идеальный характер. Только соединение пространства с временем дает возможность причинно воспринимать действительность; возможность в музыке обходиться без реально изображаемого пространства, возможность в живописи и зодчестве обходиться без реально изображаемой временной смены указывает на то, что принцип причинности неприменим к объяснению художественных произведений; в этом смысле искусство — беспричинно. В действительности мы имеем дело только со связью образов; в искусстве не то: здесь мы имеем то *связь* без образов, то *образ* вне связи его с другими образами; в первом случае образы заменяются сочетанием звучащих ритмических толчков различной высоты тона, соединенных в одно гармоническое целое; во втором случае связанная последовательность образов во времени заменяется связью элементов, конструирующих образ, данный в одном моменте времени; временная последовательность подменяется аналогией: положением друг относительно друга линий и красочных тонов (если имеем дело с живописью); в первом же случае *положение* (т. е. изображение пространства) подменяется аналогией: высотой и силой звучащего тона; в обоих случаях мы имеем дело с эмблематизмом; высота и сила тона естественно являются эмблемами пространства и материи в музыке; геометрическое положение линий и форм является эмблемой временной последовательности, а красочные тона и качество вещества являются эмблемами образов, обуславливающих данный образ. По Канту, схема времени есть прямая линия; схема реальности как количества, наполняющего время, — непрерывное продолжение

во времени; схема сущности — пребывание реального во времени; схема причины — реальность времени, ведущая за собою бытие чего-либо другого; схема взаимодействия — одновременное бытие во времени свойств одной сущности со свойствами другой; схема действительности есть бытие в определенном моменте; схема необходимости есть бытие предмета во все времена... «Схемы суть не что иное, — говорит Кант, — как время определения à priori»; самый же схематизм, по его мнению, есть некоторое искусство, скрытое в недрах человеческой души.

Искусство с точки зрения формальной эстетики и есть схематизм (или эмблематизм); здесь самая действительность берется как схема. И как схема определяется отношением к времени, так и искусство определимо формально отношением к времени. Для наслаждения произведением искусства не надо ни причинности, ни сущности, ни реальности, ни действительности в обычном смысле этого слова; достаточно одного отношения к времени; освобождающая нас сила искусства вовсе не в том, что содержание образов его имеет сущность, реальность, причину, действительность в обычно понимаемом смысле; освобождающая сила искусства в том, что оно ведет к восприятию действительности, причины, сущности как схем и только схем; порабащаящий нас мир, цепь причин и действий, действительность, разоблачающая наши мечты, как мир пустых радуг, — все это рушится в искусстве; мы становимся свободны; действительность, разоблачившая наши мечты, здесь в свою очередь разоблачена; на этой стадии отношения к искусству — оно нам является как порождение идеализма.

В музыке воссоздается мир, — иной, невообразимый; время здесь существует как звуковой ряд; пространство как звуковое количество (тон); реальность как сама материя звуков; сущность как пребывание звука во времени; причинность как последовательность звуков; взаимодействие (общение) сущностей как сосуществование звуков во времени (гармония). Мы не можем сказать, что воссозданный в музыке мир недействителен, потому что сама действительность есть схема. В пространственных формах искусства нас встречает двойной схематизм.

Звуковой ряд отображается, во-первых, в прямой линии; во-вторых, линией здесь выбирается та или иная координата; временные отношения символизируются расстоянием частей образа друг от друга, выразимым в расстоянии друг от друга частей координатной оси; звуковое количество (или тон) отображается отношением частей образа, выраженным в расстояниях одной или двух частей координат (Y, Z) к временной координате (X); реальность звука отображается как реальность материи образа (краска, вещество формы); пребывание звука во времени отображается как пребывание материальных частей образа в пространстве: то — сущность образа; последовательность звуков отображается в последовательности частей образа, отмеряемой по временной координате: вот единственная причинность пространственного образа искусства; сосуществование звуков во времени (гармония) отображается в сосуществовании частей образа в пространстве (пропорция между частями формы, гармония форм): вот единственное взаимодействие частей образов. Мы видим, что все тут — форма и только форма. Музыка как бы вбирает в себя пространство; живопись, скульптура и зодчество вбирают в себя время; усвоение (музыкой) пространства и (пространственными формами) времени ведет к эмблематическому воссозданию пространства (музыкой) и времени (пространственными формами); самые условия возможности четырех основных форм эстетического творчества предполагают эмблематизм; причинность, реальность, действительность даны в этих формах эмблематически.

Но, быть может, в поэзии дело обстоит не так; быть может, формальная эстетика должна здесь выделить причинное содержание; анализируя форму содержаний поэтических образов, мы должны установить, что эта форма, общая всем содержаниям, характерным для поэзии (отмежевывающая поэзию от музыки и живописи), есть временная смена описанных (то есть в воображаемом пространстве данных) образов; положение (пространство) в последовательности (во времени) — форма содержания поэтических мифов; время здесь дано как звуковой ряд (время произнесения или прочтения мифического образа), в материале слов, выражающих пространственное представление; пространство здесь дано как отношение высот звуков, составляющих материал слов, выражающих пространственное соотношение образов; реальность в поэзии есть самый материал слов, обуславливающий материю описываемого образа; причинность в поэзии есть отношение времен произнесения словесных материалов, звуков, друг к другу, обуславливающее отношение словесного описания образов, данных в разных пространственных положениях друг относительно друга; сущность поэтического мифа есть смена образов, данных в словесном материале и обусловленные сменой времен произнесения словесного материала отношения их друг к другу.

Такое отнесение поэзии к времени необходимо в формальной эстетике; но оно не дает никаких иных критериев суждения о сущности поэзии, кроме слов, их расположения, их инструментовки, ритма и т. д.; самые же образы поэтических мифов суть прежде всего распространенные или сжатые фигуры речи, как-то: метафора, сравнение, эпитет; механизм построения этих фигур речи, наконец, связь их — вот единственное содержание, с которым должна иметь дело трансцендентальная наука об искусстве сочетания слов, то есть поэзии; и такое определение сущности поэзии здесь вовсе не является пустым определением. Кроме того: генетически установлена зависимость логических отношений от метафорических (символических) элементов самого языка; язык есть прежде всего звуковой символизм; ассонансы, аллитерации, стремление выразить пространственные отношения в звуковой последовательности лежат в основе нашей логической способности; став на психологическую точку зрения, мы могли бы с большей убедительностью показать глубочайший смысл, лежащий в основе самого материала поэзии — слова: формальную эстетику интересует прежде всего расположение этого материала во времени (ритм, стиль, архитектоника речи), потом гармония слов (словесная инструментовка) и, наконец, фигуры речи, определяющие характер расположения элементов пространственности во времени (метонимия, синекдоха, метафора)*. Что же касается до причинности в более тесном смысле слова, таковая причинность отсутствует в поэтическом мифе: так называемая *фабула* в поэзии всегда телеологична: она говорит скорее о цели, смысле и ценности изображаемого, нежели о причинах: нельзя рассматривать поэтический миф с точки зрения закона причинности, потому что субстанциональной причинности как таковой и не существует вовсе ни в действительности, ни в образах искусства; есть логический принцип, не имеющий никакого отношения к воплощенным в материале (слов, звуков, красок) образам; есть разного рода выражения функциональной зависимости; но этого рода зависимости

* Смотри более подробно об этом в статьях «Смысл искусства», «Лирика и эксперимент», «Магия слов».

обусловлены той или иной методологией, то есть они относимы к совершенно иному роду эмблематизма.

Вообще нельзя понять, как можно подходить к образам искусства с определенным требованием, чтобы образы эти были причинно обоснованы художником: такое требование не опирается ни на философию, ни на науку; кроме того, оно указывает на полное непонимание искусства. Остается думать, что и это требование выдвигает здравый смысл: не следует забывать, что *«здравый смысл»* — сплошное логическое недоразумение: немного чувства, испорченного рассудком, немного рассудка, искаженного чувствительностью, — вот что такое здравый смысл.

В искусстве с формальной точки зрения ценны лишь пространственно-временные аналогии; но еще аналогии эти не приведены к достаточной отчетливости.

Шопенгауэр в статье *«К метафизике музыки»* приводит аналогии такого рода; конечно, аналогии эти не имеют никакой гносеологической ценности; тем не менее они интересны чисто психологически. *«Музыка, — говорит он, — какой-нибудь оперы имеет вполне независимое, отдельное, как бы отвлеченное существование, которому чужды события и лица, изображенные в тексте; она имеет свои собственные, неизменные правила и может достигнуть своей цели помимо текста»*. В мире бытия, по Шопенгауэру, творится новый мир, невообразимый, неосязаемый, но тем не менее подлинный; самые формальные элементы музыки соответствуют формам видимой природы: *«основной тон, терция, квинта, октава соответствуют четырем отделам царства природы: минералам, растениям, животным и человеку. Подтверждение этой аналогии мы имеем в том основном правиле музыки, что расстояние между басом и тремя остальными высшими голосами (тенор, альт, сопрано) должно быть гораздо больше, чем расстояние между каждым из них; в этих правилах мы имеем музыкальную аналогию основному свойству природы, в силу которого органические существа гораздо ближе друг к другу, чем к безжизненной неорганической массе минералов; между ними и царством минеральным находится очень резкая граница и даже целая пропасть»*. . . И далее: *«музыкальность звуков зависит от пропорциональной скорости колебаний, а не от относительной силы их; музыкальный слух всегда следит при гармонии преимущественно за самым высоким тоном, а не за самым сильным. Вот почему выдается больше всех сопрано. . . Сопрано является настоящим представителем повышенной, восприимчивой к малейшему впечатлению чувствительности, а также и повышенного до крайней степени сознания, стоящего на высшей ступени органической лестницы. . . Бас есть естественный выразитель бесчувственной природы»*.

До сих пор мы говорили о схематизме, лежащем в основе формальной эстетики; основной схемой является схема времени как прямая линия. Но на таком схематизме не останавливается искусство: звуковая последовательность, лежащая в основе музыки, есть уже сама по себе схема времени; звуковая последовательность есть схема хотя бы уже потому, что звук сам по себе невозможен без существования пространства; звук есть уже первое перенесение времени в пространство: звук предполагает звучащую среду; затем звук голоса или музыкального инструмента предполагает известный тон и тембр; т. е. звуковое количество; схема пространства и есть количество; следовательно, условиями звуковой последовательности в музыке является соединение двух схем, выразимых как последовательность звучащей в пространстве среды, в определенных или

неопределенных количества колебаний (т. е. в схемах пространства). Самый материал звуков есть соединение схем; соединение схем — вот одно из определений символизма; самая временная последовательность, выраженная в звуке, одновременно и материальна (звучащая среда), и идеальна (схема пространства и времени); самый музыкальный звук есть уже символ, то есть неразложимое единство схемы (формы) и материи (содержания). Еще более символизма в поэзии: звук голоса не довольствуется определенным тоном, присоединением к гласным согласных; далее: сложное звуковое единство, называемое словом, в процессе возникновения явилось либо как звукоподражание (т. е. воссоздание в языке звуков, слышимых извне), либо как образная аналогия, где элементы пространственности (формы и краски) передавались в элементах временности (в последовательности звуков); самый звук слова есть сложное и вместе с тем неделимое единство схем; слово есть символ: а раз оно есть символ, формальные элементы слов неотделимы от содержаний, т. е. от всяческого психизма. И потому-то формальные элементы поэзии, как-то фигуры речи, звуковое сочетание слов, носят сами в себе неразгаданную глубину переживаний.

⁴ Превращение форм искусства устанавливает отчасти история; исторически мы видим превращение форм в генезисе этих форм; к сожалению, от нас ускользают первобытные формы творчества; история искусств только не дает нам права заключать о нераздельной самостоятельности ныне существующих форм искусства; мы видим только формы, сменяющие друг друга; видим и закономерность в смене пространственных элементов временными; в искусстве *taiximim* пространства не дается в *taiximim*'е времени; закон превращения формальных искусств есть только общая идея, помогающая нам ориентироваться в многообразии предстоящих пред нами форм. Если бы закона смены элементов пространства элементами временности не существовало в искусствах, формы искусства были бы не тем, что они есть. Закон превращения форм совершенно аналогичен закону превращения энергий; мы лишь указываем на возможность уяснять себе этот закон в эмблемах механики; тут мы имеем дело с аналогией и только с аналогией. Материал искусств дан нам в форме (в обычном смысле); она воспринимается нами как *энергия формы* и энергия объема; самую же материю мы определяли как энергию сопротивления; сводя материю формы (в обычном смысле) к энергии, мы далее усматриваем возможность продолжить нашу аналогию: энергии переходят друг в друга; превращение энергий особенно замечательно в термодинамике; здесь мы видим, что механический результат действия друг на друга тел не соответствует количеству затраченной работы; часть механической работы теряется; вместе с тем там, где имеет место механическая работа, развивается известное количество тепла (ударяя кремень о кремень, высекаем искру); часть механической энергии переходит в тепловую; количество развиваемого тепла равно разности между затраченной работой и результатом механического действия; работа в этом случае не теряется, но переходит в иную форму.

⁵ Закон сохранения материи вытекает из закона сохранения энергии; с точки зрения энергетического мирозерцания понятие о материи неотделимо от понятия об энергии. Роберт Майер, выпуская свою знаменитую брошюру в 1842 году, держался дуалистического взгляда на отношение между энергией и материей; впоследствии этот дуализм нал под влиянием последующих работ в механике, термодинамике, термохимии; Максвелл и Гельм указывали на то, что самое понятие о материи выводимо из энергии; Джиббс в «*Termodinamische*

Studien» (перевод с английского) построил химию, исключительно исходя из понятия об энергии. В настоящее время энергетический принцип есть основной принцип физической химии.

Эквивалентность теплоты и механической работы есть принцип механической теории тепла; исследуя зависимость между тепловыми явлениями и химическими, мы должны, по Науманну, расширить толкование этого закона: работа имеет место при прохождении тяжести по известному пути; единицы измерения — килограмметры; по Науманну, предполагается, наше знание о том, что такое скорость, масса, ускорение, сила. «Под скоростью подразумевают пространство, пройденное телом в единицу времени и выраженное в линейных единицах, напр. в метрах. Масса выражает сумму материальных частиц тела. Частицы, а следовательно, и сумма их, т. е. масса, одарены способностью притягиваться и отталкиваться. Причины этого взаимного действия тел называют силами... Взаимное притяжение тел прямо пропорционально квадратам расстояний их центров тяжести... Скорость, сообщаемая какой-нибудь силой телу в единицу времени, называется ускорением» (Науманн. «*Основания термохимии*»).

Скорость, таким образом, есть произведение ускорения на время; обозначая ускорение через «с», время — «t», скорость — «v», имеем:

$$v=ct.$$

Ускорение, приобретаемое телом вследствие тяжести, обозначается через «g»; вес тела через «p»; p/g есть величина постоянная для одного и того же тела; в механике им обозначают массу:

$$m = \frac{p}{g}.$$

Но «с» = «g»; имеем:

$$c = \frac{p}{m}.$$

Пространство, пройденное телом при равномерно ускоренном движении, равно

$$s = \frac{vt}{2}.$$

Подставляя вместо «t» равную ему величину (v/c), имеем:

$$s = \frac{v^2}{2c}.$$

Подставляя вместо «с» величину, ему соответственную, имеем:

$$s = \frac{mv^2}{2p}.$$

Или:

$$ps = \frac{mv^2}{2}.$$

«ps» — произведение веса на пройденное пространство; «ps» — есть работа, необходимая для сообщения массе «m» скорости «v», $mv^2/2$ есть живая сила массы, находящейся в движении и превратимой в работу.

Результат действия не соответствует затраченной работе; разность между этим результатом и работой равна количеству выделенного тепла.

⁶ Не следует забывать, что с точки зрения «Эмблематики смысла» самая формулировка этого закона в терминах динамических имеет место лишь там, где мы пытаемся установить единый принцип, управляющий искусством при помощи методов точных наук; в этом смысле закон сохранения творчества — эмблема и только эмблема. Закон сохранения творчества — эмблема закона сохранения энергии. Закон сохранения энергии выражается в модели $P+K$ =постоянная величине, где «P» зависит только от положения материальных точек, а «K» зависит от скоростей; но $\phi(P+K)$ уже не будет суммой двух членов. Кинетическая энергия «K» есть живая сила; выше мы дали формулу живой силы; она оказалась равной $mv^2/2$. Формула «P + K» есть формула суммы механических энергий; мы видели, что энергия механическая превратима в иные виды энергий (теплоту, электричество и пр.). Принимая в соображение иные виды энергии, Пуанкаре приводит формулу закона сохранения энергии в следующем виде:

$$P+K+Q=Const.$$

Здесь «Q» — внутренне-молекулярная энергия в тепловой, химической или электрической форме.

«Между функциями, сохраняющими неизменную величину, — говорит Пуанкаре, — нет таких, которые в точности подходили бы под нашу специальную форму»... «Поэтому нам остается выразить принцип сохранения энергии только таким образом: есть нечто, сохраняющее неизменную величину» («Энергия и термодинамика»). Эмблематизм присущ самой формулировке энергетического принципа.

⁷ Мы видели, что скорость движения определяется произведением времени на ускорение: $v=ct$; количество движения определяемо количеством живой силы; кинетическая энергия творчества зависит от формальных условий преодоления сопротивления материала; во временных искусствах мы затрачиваем меньшее количество работы над преодолением внешнего сопротивления материала, нежели в пространственных формах; кроме того, самая комбинация символических образов становится все более и более свободной во временных формах; пока в чисто музыкальных образах не диссоциируются сами представляемые образы. Диссоциация образов в искусстве подчеркивает в самом искусстве все более и более динамический момент: условно говоря, количество движения увеличивается там, где образ (статический элемент) сменяется действием (динамический момент); можно говорить о количестве элементов динамических в самых формах творческого выражения и в самой материи творчества; единство формы и содержания в искусстве дает возможность говорить о превращении одних комплексов формы в другие; или наоборот: одних комплексов содержаний в другие; с точки зрения единства формы материя образов как-то связана с процессом выражения этой материи в форме; или наоборот: с точки зрения единства содержания материя образа находится в известной зависимости от содержания образа; но содержание и форма существуют в процессе отвлечения; если между двумя намеренными соотношениями

ями можно поставить знак эквивалентности, то оба процесса оказались бы процессами обратимыми: материя образов оказалась бы превратима в форму, и обратно: если закон сохранения энергии имеет свое выражение в творчестве, то и превращение энергии творчества превратимо: энергия механической работы превратима в энергию представительства, и обратно; и действительно, чаще всего мы имеем дело с явлением, аналогичным превращению энергии: техническая работа воплощения образа ограничивает полет фантазии; и обратно: наиболее смелые образы чаще всего встречаются нас в произведениях, технически менее совершенных; мы вовсе не хотим отдать предпочтение той или иной форме творческого обнаружения; процессы представительства и процессы воплощения представлений образуют замкнутую систему сил, где $K+P+Q=\text{константе}$; кинетическая энергия проявляется в процессе представительства; тогда потенциальная энергия сохраняется в форме; или обратно. Кроме того: прежде для объяснения творческих процессов отталкивались от дуализма: форма и содержание являлись как две самостоятельные субстанции; теперь же мы более и более убеждаемся в том, что, говоря языком схоластики, форма и содержание суть превратимые субстанции, то есть они — энергии.

Согласно механической теории тепла, теплота есть особое движение материальных частиц; при переходе работы в теплоту движение тепла превращается в движение молекулярных частиц, его образующих: живая сила, то есть запас работы в замкнутой системе сил, не уничтожается; в твердых телах живая сила не преодолевает притяжения смежных частиц; в жидких — преодолевает; в газах — преодолевает притяжение частиц всей системы: отсюда движение газовых частиц есть прямолинейное движение.

Остановившись на формальных чертах, свойственных искусству, мы приходим к пространству и времени; их соотношение и отчасти превращение друг в друга в искусстве становится понятным в схематизме (см. примечание 3); Оствальд дает энергетическое объяснение пространству и времени; кроме того: для Оствальда время и пространство суть формы многообразий наших переживаний; *во времени* непрерывно течение внутренних переживаний; время — простое многообразие; от одного момента к другому можно перейти одним путем (прямолинейное движение газовой частицы как эмблема течения времени); единичность направления — одно из свойств времени; и наоборот: единство направления не существует в пространстве.

⁸ Абсолютный вес атомов неизвестен; взаимное отношение атомных весов является критерием суждений о весе; атомный вес серы = 32, потому что атомный вес водорода (легчайшего вещества), условно принимаемый за единицу измерения, в 32 раза легче атома серы; эквивалентность называется свойство атомов соединяться друг с другом в постоянных и кратных пропорциях по отношению к водороду; так, например, *азот* — трехэквивалентный элемент, потому что его атом обладает свойством соединяться с тремя атомами водорода; атом же хлора соединяется всего с одним атомом водорода; один атом известной группы соединяется с одним атомом той же группы; трехэквивалентные атомы соединяются с тремя элементами одноэквивалентной группы.

Термодинамика устанавливает возможность сравнения теплоты и работы как величин эквивалентных. Определение механического эквивалента теплоты возможно; Роберт Майер и Джоуль работали в этом направлении; механический эквивалент теплоты «А», т. е. количество работы, производимой единицей тепла, равняется:

A=423,85 килограмметр.

Кроме Майера и Джоуля в этом направлении работали Клаузиус, Фавр, Боша, Вебер и Гирн.

⁹ Давление газа увеличивается с уменьшением его объема или с возвышением температуры; давление обратно пропорционально объему и прямо пропорционально температуре; при «р» — давлении, «v» — объеме имеем:

$$\frac{P_0}{P_1} = \frac{v_1}{v_0}$$

Или: $p_0 v_0 = p_1 v_1$.

Таково самое элементарное выражение закона Бойля и Мариотта.

Более правильное выражение имеем в формуле Шарля — Бойля:

$$p_1 v_1 = p_0 v_0 (1 + \alpha t),$$

где «α» есть коэффициент расширения газов.

СМЫСЛ ИСКУССТВА

Статья печатается впервые; в несколько видоизмененном виде она была прочитана в виде публичной лекции в Москве, Петербурге и Киеве.

Считаю нужным сделать несколько предварительных замечаний к первым страницам статьи.

Когда я говорю об эстетиках, независимых от метафизики, я разумею целую серию сочинений, протестующих против формальных эстетик; под метафизической эстетикой я разумею, между прочим, и нормативную эстетику Канта, потому что выводы из этой эстетики явно метафизичны; из теоретиков этой группы до Канта упомяну Баумгартена; некоторые ценные черты эстетики Канта подменяются явно спекулятивными эстетиками Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра; в этих последних нас встречают то скучные, не вытекающие из понимания красоты разглагольствования Гегеля, то вдохновенно пламенные излияния Шопенгауэра; между представителями и защитниками нормативной эстетики в настоящее время встречаемся с Куртом Лассвицем. Совершенно по-новому пытается возродиться нормативная эстетика во фрейбургской школе философии у Ионаса Кона («*Allgemeine Aesthetik*», 1901); Кон полагает, что эстетика есть критическая наука о ценностях и что психологическая эстетика лишена собственно эстетической точки зрения. В противоположность этой школе является эмпирическая школа эстетики Фехнера; среди современных эстетиков «психологистов» выдающиеся труды принадлежат Липпсу. К наиболее интересным трудам по эстетике Мейман относит труд Макса Дессуара: «*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*». Stuttgart, 1906.

¹ Для установления общих законов этой логики следует точно очертить предмет эстетического суждения; этот предмет эстетического суждения, с одной стороны, не могут образовать эстетические переживания, взятые безотносительно к материалу; в противном случае эстетика превратилась бы тотчас в главу пси-

хологии; с другой стороны, предметом эстетического суждения не может быть и эстетический материал, данный в форме. По Кону, для суждения об эстетической ценности необходим оцениваемый предмет, норма эстетической ценности и специальная форма эстетической оценки; поскольку норма эстетической ценности имеет отношение к норме ценности познавательной, постольку выведение эстетических категорий — формально; поскольку же эта категория является предпосылкой эстетического эксперимента, постольку вступает в свои права психологический момент; из невозможности соединить психологический и гносеологический методы эстетического анализа так, чтобы психологические данные искусства были дедуцированы из эстетических категорий или обратно, — вытекает необходимость классификации не предметов эстетического исследования, а самих методов этого исследования; формальная эстетика возможна лишь как систематика эстетических наук — 1) по методам исследования, 2) по предметам эстетического исследования. Эстетика в таком отношении становится систематикой особого рода наук; нельзя говорить об эстетике как науке; но можно говорить об эстетике как системе возможных наук. Теория знания в наши дни явилась дисциплиной, проверяющей пути опытного исследования; для ее существования необходимы сами эти пути. В настоящее время собственно эстетический эксперимент еще настолько неразработан, что рано думать о стройной системе гносеологических суждений в этой области. Науки, объединяемые эстетикой, переживают в наши дни эпоху, аналогичную эпохе средневековой схоластики; в эстетике еще не появлялся свой Коперник.

² Следует обратить внимание на то, что в настоящее время мнимая геометрия развивается как вполне точная, закономерная наука. Некоторые из геометров полагают, что факт существования мнимых геометрий отнюдь не противоречит признанию геометрии как науки опытной; так полагает, например, Гуэль и Пуанкаре; того же мнения придерживается и Гельмгольц. Льюис склоняется к тому же взгляду; вот что он говорит: *«Когда появляются серьезные трактаты, утверждающие, что сумма углов в прямоугольном треугольнике не обязательно равна двум прямым, такое полное уклонение от первоначальных основ со стороны людей, столь знаменитых, не может быть оставлено без внимания, как праздная игра в парадоксы извращенного остроумия. Оно требует, наоборот, самого серьезного внимания, так как возможно, что этим путем выясняются в значительной степени начала достоверности в математике и других областях знания»* (Льюис. «Вопросы жизни и духа». II ч., русский перевод).

Гельмгольц указывает на то, что истины мнимой, сферической геометрии вовсе не находятся в непротиворечии с истинами Эвклидовой геометрии. Этот вопрос был остроумно поставлен и Ридом («*Inquiry*». Gom. VI гл.). Джевонс в своем ответном трактате на мнение Гельмгольца развивает взгляд, что в сферическом пространстве мы вообразили бы себе фигуры плоской геометрии («*Nature*», vol. IV, p. 481): *«Элементы Эвклида были бы столь же истинны как в одном, так и в другом мире; только изменилась бы степень их приложимости»*, — говорит он. Это положение развил Тённер. «Но Эвклидова геометрия, — говорит Гаусс в письме к Шумахеру, — не включает в себе ничего противоречивого, хотя на первый взгляд многие из ее выводов кажутся парадоксами». Следует, по Гельмгольцу, различать два вида истин: один вид истины есть соответствие с действительностью; другой вид истины есть представление о ней как о логическом процессе, не заключающем противоречий; основа-

ние истины может быть в таком случае гипотетично; к первого рода истинам Гельмгольц относит истины Эвклидовой геометрии; ко второму роду истин относятся истины сферической геометрии. Истину определяет Льюис как уравнение своих членов; если в основе последних лежат объективные реальности, уравнение выражает *реальную истину*; если члены уравнения — символы, истина носит символический характер. Не-Эвклидова геометрия есть символическая геометрия. Прибавим от себя, что *реальная истина* остается таковой до критики основоположений всякой реальности; критика основоположений реальности самым реальным истинам придает символический характер; все виды истин — суть символы; то, что придает некоторого рода истинам реальный характер, есть метод, которым мы установили одну из символических реальностей как реальность не символическую; пока мы рассматриваем точные результаты методологических путей, мы не можем видеть условности метода; результаты эти становятся догматически утвержденными истинами, как скоро мы меняем метод и при помощи нового метода приходим к новым реальным истинам, прежние истины предстают во всей их условности. Всякая реальная истина есть догмат; в основе же всякого догмата лежит символ; и потому-то истины всякой геометрии неизбежно носят символический характер.

³Вот ход мыслей Канта, устанавливающий априорность пространства, приведенный нами из образцового изложения Штанге «Критики чистого разума»:

«§ 3. Под метафизическим объяснением Кант понимает раскрытие понятий, поскольку оно направлено на априорный характер понятия (г. 51 || 52), т. е. полное изложение тех признаков, которыми понятие определяется по существу, как данное a priori. Метафизическое объяснение является поэтому реальным определением понятия, данного a priori.

§ 4. В представлениях пространства и времени мы имеем априорные элементы чувственности, так как представления пространства и времени, во-первых, независимы от опыта и обладают характером необходимого, во-вторых, являются не отвлечениями, а созерцаниями.

§ 5. Априорный характер пространства и времени обнаруживается из того отношения, в котором представления пространства и времени стоят к явлению.

1) Представления пространства и времени суть два представления, которые не могут быть отвлечены от явлений, но должны быть налицо до всякого восприятия явления (г. 51₁ и 58₁ || 52₁ и 58₁). 2) Можно иметь представления пространства и времени, не имея представления об определенных явлениях (предметах), тогда как, наоборот, представление об определенных явлениях невозможно без представления пространства и времени.

§ 6. Чувственный характер пространства и времени доказывается сначала отрицательно, а затем — положительно. 1) Отрицательно: представления пространства и времени не суть понятия. В самом деле: представление единичного пространства и единичного времени не отличается от представлений пространства и времени вообще, между тем как общее понятие есть нечто совершенно иное, чем единичное представление представления, которые оно обнимает или из которых оно составляется (г. 52₄ и 59₄ || 53₃ и 58₄—59₄). 2) Положительно: представления пространства и времени суть созерцания. В самом деле: существенной чертой их является то, что они представляются бесконечными. Представление же бесконечного никогда не может считаться признаком понятия, но составляет особенность созерцания (г. 52₅ и 59₅ || 53 прим. и 59₅).

И далее:

«§ 7. Под «трансцендентальным объяснением» (г. 53 || 54) Кант понимает то, что в другом месте (г. 103 f. || 100 сл.) он называет «дедукцией понятий», т. е. доказательство, что известные синтетические знания а priori, которые мы имеем, возможны только при предположении наличности определенного понятия. «Трансцендентальное объяснение» не тождественно, таким образом, с «физиологическим выводением», под которым Кант понимает «*объяснение фактической наличности*» некоторого чистого познания (г. 105 || 102), т. е. выяснение его психологического происхождения.

§ 8. Трансцендентальное объяснение представлений пространства и времени имеет поэтому своей задачей показать, что только при предположении, что представления пространства и времени суть априорные элементы чувственности, могут иметь значение априорных синтетических познаний положения математики, в которых мы имеем дело с выражением пространственных и временных отношений.

§ 9. В самом деле: если бы представления пространства и времени были эмпирическими представлениями, то и положения математики имели бы только эмпирическое значение и, следовательно, не могли бы быть аподиктически достоверными (г. 52₃ и 58₃ ср. 53f. || 52 пр. и 58₃ ср. 54).

§ 10. А если бы представления пространства и времени были понятиями, то те же положения математики не могли бы быть синтетическими положениями (г. 53 и 59f. || 54 и 59 сл.).

§ 11. Аподиктический и синтетический характер, которым в действительности обладают математические положения, понятен, таким образом, только в том случае, если представления пространства и времени суть формы созерцания».

Отсюда Кант делает свои выводы:

«§ 12. Пространство и время не вещи или свойства вещей (г. 54a и 60a || 55a и 60a), а формы внешнего и внутреннего чувства (г. 54b и 60b || 54b и 60b).

§ 13. Так как пространство и время суть формы чувственности, то отсюда следует (г. 55—57, 61f. || 55—57, 61 сл.): 1) Что представления пространства и времени имеют объективное значение в отношении ко *всем предметам наших чувств*, т. е. что не может быть ни одного чувственного созерцания без представления пространства и времени. 2) Что представления пространства и времени, хотя и не относятся к вещам в себе, не имеют, однако же, и значения случайных видоизменений (модификаций) чувственности, но являются необходимыми условиями чувственного созерцания (трансцендентальная идеальность)...

§ 14. Из полученных результатов следует, что чувственность как способность созерцания всегда может иметь дело только с явлениями» (Карл Штанге).

4) Темен и сложен вопрос о происхождении божеств; здесь нет ни подлинных оснований, ни подлинных методов исследования; «первое возникновение религии в человеческом роде, — говорит Геффдинг, — всегда останется неразрешенной проблемой для истории религии. Даже дикари, стоящие на самой низкой ступени развития, о какой мы только знаем, в действительности имеют за собой длинный исторический путь» («Философия религии»). Думать, что какая бы то ни было из существующих религиозных форм есть первобытная форма, значит, по Геффдингу, просто разрубать гордиев узел. Относительно религиозных форм мы имеем все основания полагать, что фетишизм приближается к простейшим

формам; но и эта форма уже предполагает анимизм. (Теорию анимизма разви-вали Тэйлор в «*Антропологии*», Спенсер и Леббок.)

В своем исследовании «*Elements of the science of Religion*» Тиль рассматривает спиритизм и фетишизм как две самостоятельные формы проявления анимизма; в спиритизме духи и демоны лишь временно открываются смертным, входя в тот или иной предмет; переживая стадию фетишизма, человек связывает дух с определенным предметом. Фетишизм в свою очередь имеет несколько стадий; Узенер в сочинении «*Götternamen Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*» (1896) различает фетишизм в строгом смысле слова от фетишизма временного (бог на момент); потом уже появляются «*постоянные боги*» (Ланг, «*Mith, Ritual and Religion*»); по Узенеру, процесс *наименования* бога относится к более поздней стадии религиозного развития; имена прилагательные заменяются именами собственными в отношении к божеству.

Относительно происхождения греческой религии почти невозможно установить правдоподобной гипотезы; историческая Греция уже представляет собой вполне сложившуюся культуру; даже период Гомера и Гесиода относят к началу греческого возрождения, т. е. к эпохе, следующей за Средневековьем.

«*Теогония*» Гесиода дает нам целую эпопею божеств и героев; по Геродоту, Гомер и Гесиод будто бы выдумали «*теогонию*». Но уже у Фалеса Милетского нас встречает анимистическое мирозерцание: «*Все полно богов, демонов и душ*»; темные бездны экстаза анимизм покрывает сиянием божеств; источник происхождения солнечных божеств Ницше гениально определяет «*началом сна*» (аполлоновского начала), занавешивающего неизреченную, а потому и демоническую ночь экстаза (дионисического начало). Недаром, говорит Гефдинг, анимизм есть мирозерцание, своим возникновением обязанное сну: «Во сне, — говорит он, — дикарь получает опыты, которые должны казаться ему такими же действительными, как опыты бодрственного состояния; в опытах сна он сам и другие существа... выступают более свободными, более независимыми от пространства, времени и материальных отношений». Конечно, всякие попытки представить себе сущность возникновения религии из божественного видения во сне, — суть попытки субъективно-психологические: они обращают нас от истории религий к себе самому; исторические мифы освещаются здесь постольку, поскольку они становятся понятными, как образы субъективных, в нас доселе возникающих переживаний; и действительно: начало всякой видимости для нас связано с первыми проблесками сознания в детстве; эти же проблески — чаще всего нас посетившие сны; чаще всего это — кошмары, где невидимая сила, принимаемая сказочные образы, преследует нас; первобытное религиозное творчество более всего сближаемо с детскими снами; до этих снов — уже нет никакой действительности, никакого образа: *тьма, ночь, бездна, хаос*. И потому-то орфическая теогония нам понятна, как система символов, ретроспективно отражающая стадии примитивного религиозного творчества; вот она: время, эфир и хаос лежат в основе всего сущего; время из эфира и хаоса образует яйцо; из яйца вылупляется двупольный змей (Протагон, Эрос, Приап, Метис, Фаетон, Фанес); змей рождает Ночь; Зевс по совету Ночи поглощает Змея, чтобы вновь из себя воспроизвести все существующее; от сочетания Зевса-Змея с Персефой (царицы подземного мира) происходит Дионис; титаны растерзали Диониса, но Зевс возродил Диониса в сыне Семелы; люди пошли от пепла сожженных титанов и крови Диониса. Если связать с этой теогонией начало сна, то действительность

видимого мира окажется лишь продолжением сна; и только в религиозном экстазе подлинная природа действительности срывает с окружающего фату явлений: появляются *боги*; но и *боги* — только фата; за богами открывается *бездна, неизреченное*; состояние религиозного экстаза, как начало всяческого творчества, гениально называет Ницше началом Диониса; В. И. Иванов в глубоко интересном исследовании своем «*Религия страдающего бога*» анализирует состояние дионисического восторга; он приходит к заключению, что это состояние есть общая основа всяческого религиозного творчества. Ниже мы приводим эволюцию во взглядах на религиозное творчество, следуя изложению Вячеслава Иванова («*Религия страдающего бога*», глава 11-я).

«Было время, — говорит Иванов, — когда в Дионисе знали лишь бога вина, а в оргазме видели лишь пьяную разнузданность *«веселых вакханалий»*, лишенных религиозного экстаза; научное исследование последнего времени ушло от слишком легкого истолкования дионисиевых культов». По Иванову, еще Казаубон (1614), «*один из родоначальников нашей филологии, ведет («De enthusiasmo») полемику против античных форм религиозного вдохновения как протстекающих из источников, чуждых божественного откровения*». Гердер уже более глубоко оценивает частный религиозный феномен в связи с общечеловеческим религиозным сознанием; к Гердеру примыкает мистическая школа мифологии, создавшая «*Символику*» Крейцера; против Крейцера поднимается рационалистическая полемика; она умножает ученый материал и создает классическое сочинение Лобека «*Aglaophamus*»; книга Лобека имеет тем не менее множество недостатков: отсутствие психологического и антропологического материала, односторонность в выводах. Отфрид Мюллер уже ближе к пониманию сущности религии Диониса; ему принадлежит попытка, по словам Иванова, вывести эту религию не из Египта, где подозревали корни всякого откровения мистики-мифологи, но из недр греческой расы; еще ближе подходит к религии Диониса Велькер; к эпигонам направления Велькера относится ценная «Греческая мифология» Преллера; это направление группирует литературный, этнографический и археологический материал, остерегаясь выходить из пределов греческого мира; открытие сравнительного языковедения породило увлечение идеей общеарийской религии, Ведами — как древнейшим откровением арийского духа. Отсюда одностороннее толкование мифа в школе Макса Мюллера. Этнография и фольклор оказали влияние на исследование греческой религии; они сошлись с антропологией; за работами Беттихера последовали работы Маннгардта о лесных и полевых культах, за Маннгардтом Фрейзер дает подробные комментарии к Павсанию и в книге «Золотая Ветвь» остроумно комбинирует этнографический материал в картину религиозной жизни древнего человека; с другой стороны, гипотеза Спенсера о происхождении религии из культа предков оказалась ферментом последующих изысканий; открытие хтонических элементов в основе религиозных мифов пролило свет на эти мифы; сюда относятся построения Липперта; эта школа в лице Эрвина Роде («*Psyche*») нашла свое классическое завершение; обнаружились этнографические влияния Востока на религию Греции благодаря раскопкам Шлимана (в Малой Азии) и Эванса (на Крите); исследователи древнегреческой религии ныне прежде всего представители классической филологии; у них собирание исторического материала, критика и группировка его играют важную роль; дальнейшая задача — определить исторически связь культов; в «*Истории греческой религии*» Группе нас встре-

часть попытка свести все данные в одно целое; интересны еще археолого-филологические работы Карла Роберта; Узенер дает историю имен богов; мифологический материал собирается в «*Подробном лексиконе греческой и римской мифологии*», издаваемом Рошером; материал «Лексикона» пополняется обновленной «*Реальной энциклопедией классической древности*» Паули.

Таков обширный материал для изучения греческих культов, и в частности культов Диониса. Далее, Вячеслав Иванов приводит слова Ницше: «Мы переживаем явления, необъяснимые вне соотношения с пережитыми Грецией. Между Кантом и Элеатами, Шопенгауэром и Эмпедоклом, например, так близко родство, что ясно видишь всю относительность наших разграничений по категории времени. Почти кажется, что многое, разъединенное веками, — одно целое и что время — только облако, препятствующее нам разглядеть это». «Эти слова, — прибавляет В. И. Иванов, — один из бесчисленных голосов прибой — обличают тяготение к античному... европейская мысль постоянно и закономерно возвращается за новыми стимулами... к гению Эллады». «Винкельман, — продолжает Иванов, — родоначальник представления о греческой стихии, как элементе строя и меры, жизнерадостности и ясности; оно же господствует и по сей день. Родилось оно из белого видения греческих... мраморов, из сияющего сна Гомерова Олимпа»... «Но было и темное облако над этим светлым кругозором: то была трагедия»... «Эллинист Ницше пережил, как события жизни, философию Шопенгауэра и музыку Вагнера. Из этого сложного состава истекла его юношеская гениальная работа «*Рождение трагедии из духа музыки*». Впоследствии он порицал ее: за ее форму, не строго научную и не поэтическую»... «Она (т. е. книга Ницше) поведала, что состояние религиозного экстаза и музыкального аффекта... были средствами и формами самоутверждения греческой тоски существования и мировой скорби»... «Якоб Буркхардт... первый попытался осветить вопрос о пессимизме греков эмпирически, путем трезвого сопоставления культурно-исторического материала»...

...«Что греки были сынами Средиземного моря, серебряными оливами отененного юга; что жили они окруженные... заливами и заводами, голубого, как бирюза, или синего, как сапфир, или синее грозди — греческой «*Фалассы*»...; что их Олимп оглашался... смехом... бессмертных, — все это, подобно золотому покрову, накинутому над бездной, по слову Тютчева, долго обманывало, отводило глаза наши от скорби и ужаса, и ночи греческой души. Когда новые открытия и исследования показали нам всю безнадежность их народной веры, всю запутанность их младенческого ума, — тогда открылись наши глаза на то, что мир греческой души был «*мир души почной*», и оттого-то так жадно заслуживалась она порой «*любимой повестью*», и «*рвалась из смертной груди*», и «*с беспредельным жаждала слиться*» в дионисических истступлениях»... «Приписывать грекам безоблачный оптимизм счастливого детства нельзя: ни один словесный памятник... не говорит нам его языком. Но Гомер?.. Правда, море смеялось в стихах Гомера всеми своими улыбками... но еще чаще его герои льют безутешные слезы»... «Новейшие изыскания Роберта представили нам Илиаду в неожиданном свете... В этом обновленном виде Илиада еще энергичнее утверждает свой трагизм»... «С тем замиранием сердца, с тем темным и сладким влечением, которое мы испытываем, наклоняясь над зияющей пропастью... — эллин останавливается и медлит над ночью и ужасом жизни и жадно заглядывает в их зовущую глубину... Греческий пессимизм разрешался в дионисическое истступление: нам предстоит точнее изучить психологию этого истступления»...

Так говорит Вячеслав Иванов, заканчивая вторую главу своего замечательного исследования *«Эллинская религия страдающего Бога»*.

⁵ У нас есть все основания называть этот принцип художественного творчества романтическим, потому что школа так называемых романтиков с особенной резкостью подчеркивала роль переживания в процессе художественного творчества; романтики, как Ницше и Верлен, прежде всего видели в художественном творчестве проявление музыкального ритма души. Вот что говорит Карл Иоэль в статье *«Ницше и романтизм»*: *«С романтиками происходит что-то загадочное: они всегда поют. Они бродят в мире опьяненные, как в лесу звуков. Все поет и звучит в них и вокруг них, и все поет, и все звучит также и в нас, когда мы их читаем»*. Между поэзией, жизнью, любовью и музыкой для романтика нет разницы. Вот несколько выдержек из романтиков, приводимых Иоэлем...

Из Тика: *«Музыка говорит»... «Всякий изгиб ее членов — аккорд»... «Мы обратили нашу супружескую жизнь в пение»... «Музыка — великая волшебница, она опьяняет, творит чудеса и заставляет верить в них»... Для Тика язык тонов богаче языка слов. Для него цветочные ароматы — звуки.*

Из Шлегеля: *«Музыка — искусство любви»... В лице Каролины Шлегель видит «некую вечно новую музыку одухотворенных взглядов и милых гримас»... «Легко и мелодично протекали годы — будто прекрасное пение»*. Письма Люцинды — *«не письма, а пение»*. Лирика для Шлегеля есть музыкальная поэзия.

Из Новалиса: Глаза — *«световой клавиш»*... Он слышит *«хоры созвездий»*... *«Романтические вещи должны быть, как звуки золотой арфы»*... *«Сказка — точно музыкальная фантазия»*... *«Природа — золотая арфа»*... *«Все люди суть вариации совершенного индивидуума»*... *«Жизнь образованного человека должна бы состоять в чередовании музыки и отсутствия музыки»*... Болезнь — *«музыкальная проблема»*... Выздоровление — *«музыкальное разрешение»*... *«Язык есть музыкальный инструмент»*... *«Внутренний язык тем совершеннее, чем он больше приближается к пению. Самое совершенное сознание — есть пение»*... *«Всякий метод есть ритм: овладел человек ритмом — он овладел всем миром»*... *«Ритмическая мысль есть гений»*... *«Дух поэзии есть утренний свет, заставляющий звучать статую Мемнона»*... Совершенная поэзия для Новалиса — *«благозвучна и полна прекрасных слов, без всякой мысли»*, потому что *«мышление лишь сон чувствования»*... А чувствование есть дух музыки...

И заветы романтической поэзии возобновляет Верлен в своем стихотворении, которое новая поэзия выдвигает как манифест; недаром впоследствии группа символистов во Франции образовала как бы самостоятельную фракцию *«инструменталистов»*.

Культ музыки в драме возобновляют по-новому и Вагнер, и Ницше; характерно, что заветы романтиков как бы воплотились в Ницше, который стал музыкантом и в буквальном, и в переносном смысле; в переносном: он был музыкант слога и пророк бога музыки Диониса; в буквальном: как известно, Ницше был прекрасный импровизатор и даже мы знаем о существовании его композиций; Петер Гаст в разговоре с одним моим другом рассказывал о том, как впервые он увидел Ницше уже больного, в лечебнице: после дикого приветствия Ницше сел за рояль и сыграл блестящую и сложную импровизацию, в которой,

по уверению Гаста, музыканта, не было ни одной-единственной ошибки против теории; не потому ли Ницше сумел так овладеть *методом* классической филологии и при помощи ее сумел раз и навсегда изменить ходячие представления о Греции. Метод и для него, как для Новалиса, был музыкальным *ритмом*. Романтики и самую религию понимали музыкально; для Ницше религия превратилась в музыку, а все религиозные образы и догматы стали как бы ненужной программой — текстом к музыкальной симфонии; можно сказать, что Ницше боролся с религией не как враг, а как фанатик определенной религии: он боролся, как поклонник симфонической музыки борется с музыкой программной. Ницше пытается овладеть музыкой в жизни; его Заратустра не ходит, а пляшет; «*Не кажется ли мир тебе совершенным*» — раздается музыка в самом Заратустре; догматическое представление о мире как музыкальном инструменте было уже осознано в учении пифагорейцев; для них мир — гармонический космос; законы космической гармонии — единственный предмет познания пифагорейцев; число есть символическое орудие этого познания; гамма чисел есть гамма струн космоса, при помощи которых познающий из мира извлекает музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно — тайна; в числах находим мы свойства музыкальной гармонии; и потому-то момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз) связанных единой симфонией людей; симфония мира звучит в мистерии; и пифагорейство воспринимает мистику орфизма; здесь познание через музыку превращается в магию: Орфей, как известно, заставлял плясать камни. Не потому ли Ницше не мог не быть первым из приносящих жертву Дионису, что он был первый действительный орфик наших дней; как таковой, он был посвященный: надел венец миста; и этот венец оказался, как и всегда, терновым венцом. Ницше уподобился Дионису, но Диониса растерзали титаны; Ницше был растерзан великими титанами нашего немзыкального прошлого; но уже он успел зажечь нас мечтой о посвящении; эта мечта сожжет титанов: мы, поклонники Ницше, Геростраты, поджигатели храмов: уже мы колеблем устои старой жизни; от пепла титанов и крови Диониса пошли люди; от обломков сжигаемых циклопических построек прошлого и страдальческой крови Ницше пойдут люди новой эры; в них воплотится дух страдающего Диониса-Ницше. Дионис-Ницше, обращаясь к будущему, мог быть в условиях современности только пророком прошлого: в условиях будущего он явится учителем воскресения, обращаясь к нашему настоящему как к минувшему. Психология романтической школы поэзии, расширяясь, неминуемо ведет эту школу или за пределы искусства, к религии, или же к расширению школы, путем включения в личное сознание предстоящей действительности, сначала как музыкально звучащей действительности, а потом и как просто действительности: таков поворот романтической школы к школе реалистической; такой поворот мы видим у Гоголя, этого типичного романтика; реализм впоследствии становится натурализмом; натурализм разрушается в импрессионизме; импрессионизм возвращает нас к романтике.

⁶ Вяч. И. Иванов совершенно верно указывает на то, что в символизме мы имеем дело с двумя стихиями — реалистической и идеалистической; в реалистической стихии художественное творчество соприкасается явно с творчеством религиозным. Что же касается до идеалистической стихии, то здесь мы имеем дело с тем же религиозным творчеством, но творчеством неосознанным; я могу относиться к собственному прозрению как к акту религиозного вдохновения;

образы, меня посещающие, предстают мне как вечные сущности; но этим еще не устанавливается право мое быть великим художником; ремесленная сторона искусства не входит в меня; а искусство, между прочим, есть и техника; есть вдохновение в созерцании «*res*» (выражение Иванова) и есть вдохновение в воплощении «*res*» в форме; в последнем случае для меня как техника не важно, каково происхождение меня посещающих образов (являются ли они действительно сущими предметами иного мира, или они — продукт моего воображения); важно их воплощение: допустим, я вижу образ и переживаю его как явление моему воображению подлинно религиозной сущности; но от одного этого явления не получится поэмы в терцинах; я сохраняю образ явления; и вот я начинаю его воплощать в материале слов; в момент воплощения меня озабочивает уже вовсе не то, что образ, меня посетивший, есть образ религиозный; меня озабочивают размер, рифмы, ритм и средства изобразительности; все это теперь, пока я работаю над воплощением образа, превращается для меня в подлинность; и неизбежно образ, воспринятый как «*res*», становится лишь руководящим принципом группировки чисто реальных условий формы; вступает идеалистический момент моей работы, когда *подлинностью* становится для меня мастерство техники; наступает момент технического вдохновения; меня охватывает состояние восторга в процессе самого выбора слов и средств изобразительности; иногда же эти два *вдохновения* (вдохновение созерцания и вдохновение технического воплощения созерцаемого) сливаются в одно; вдохновение первого рода превращает меня в воспринимающего: женственной стихией моего существа я поворачиваюсь к божественному началу, осеменяющему меня *видением*; вдохновение второго рода активно: мужественная сторона моей души стремится запечатлеть в мраморе, в слове, в краске женственно воспринятое видение; и тут я, как бы Логос, оживляющий мертвую материю творчества; если этот момент, уподобляя меня божеству, подчеркивает индивидуализм и самоутверждение моей личности вне божества, то не следует забывать, что не им исчерпывается творчество; этот момент лишь акт божественной драмы, называемой художественным творчеством; третий момент есть момент созерцания мной созданного видения; в этом созерцании я говорю сотворенному кумиру мое «*да*» или «*нет*»: в этом моменте сливается идеалистическая и реалистическая сущность творчества; я говорю моему произведению: «*да будет оно*»; говоря так, я утверждаю его как творческий принцип (идеалистическая сущность); но я утверждаю сотворенное лишь постольку, поскольку мужественная стихия моей души сумела воссоздать в краске и мраморе видение, осенившее женственную сторону моей души, раскрытой божеству; ведь здесь я *принял* меня посетивший образ как некую реальность или до момента активного творчества, или в момент созерцания сотворенного произведения; в каждом художнике живы три момента (восприятие образа, передача его и созерцание переданного образа), где художник является медиумом, интерпретатором медиумически воспринятого, и зрителем; как зритель, он соединяет в себе момент реализма и идеализма; специфический характер художественного творчества, в отличие от творчества чисто религиозного, заключается в ремесленном воплощении образа; в процессе же воплощения самый образ становится лишь руководящим принципом ремесленной работы; эта работа становится чем-то самодовлеющим.

Поэтому печатью идеализма отмечены высочайшие произведения искусства; это не значит, что такие произведения — произвол художника; идеалисти-

ческий и реалистический символизм в искусстве отсутствуют в чистом виде; всякое художественное произведение *более или менее* идеалистично; оно же более или менее реалистично; вот почему реалистическим символизмом запечатлены чисто религиозные произведения «духа»; среди таких произведений мы назовем «Нагорную проповедь». Но в «Рае» Данте нас встречает уже не чистый реализм, а своего рода *идео-реализм* (по терминологии одного молодого теоретика символизма), потому что «Рай» Данте еще и *художественное произведение*; между «Раем» Данте и идеалистическими образами греческой скульптуры (выражаясь терминологией Вяч. Иванова) более сходства, чем между «Раем» Данте и «Библией»... И «Рай», и скульптура носят печать «идео-реализма», хотя момент идеализма в одном произведении играет значительную роль, в другом же почти не играет никакой роли.

Характерно, что, касаясь разграничений двух стихий творчества, Вяч. И. Иванов склоняется к признанию произведений творчества идеалистическими, когда художник отвлеченным сознанием своим признает их за продукт фантазии и только фантазии, как будто отвлеченное сознание художника может играть какую бы то ни было решающую роль в подлинном творчестве. Пушкин и Лермонтов в значительной степени скептики; «демон творчества» в сознании того и другого, конечно, — аллегория; станет ли утверждать Вяч. И. Иванов, что они оба — идеалисты? Гёте, как известно, был Спинозистом (в последний период он, как кажется, склонялся к кантианству); по поводу атеизма Спинозы существует полемика; с точки зрения Вяч. И. Иванова, Гёте должен быть в искусстве идеалистом; тем не менее Вяч. И. Иванов называет его реалистом. На каком основании? Не на том ли, что отвлеченное мирозерцание Гёте — маска? Но ведь всякое искусство невозможно без маски; маска и есть идеалистическое начало творчества.

Гёте и романтики, по Иванову, реалисты; так почему же Гёте говорил, что преодоление романтизма ему стоило нескольких лет? В каком же направлении преодолевал Гёте романтизм? Конечно, в направлении к классицизму, то есть к отчетливости в *воплощении* образа; ремесленный момент творчества вырастает у Гёте. В таком случае Гёте удался от реализма к идеализму? Так ли?

И наконец: точно ли романтики были реалистами в смысле Иванова? Не всегда. Кажется, Новалис говорит в том роде, что если сорвать покрывало *Изиды*, то под покрывалом встречает... пустота; итак, вместо «*res*» — пустота.

Но в том-то и дело, что исповедание художников о их религиозном или иррелигиозном сознании не играет никакой роли в определении их творчества.

И поэтому: всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов реалист; в процессе же воплощения он — идеалист; без реалистического момента творчество потеряло бы смысл; без идеалистического момента творчество не отливалось бы в форму; оба момента в их неразрывной последовательности и образуют процесс художественного творчества.

⁷ Идеалистическим символистом может быть как романтик, так и классик; выше я уже коснулся сущности нашего несогласия с Вяч. И. Ивановым: здесь же еще раз повторим, что идеализм и реализм суть моменты в процессе творчества, но не самые пути творчества; конечно, у одного художника более развит идеалистический момент, у другого — реалистический момент; самое определение символизма в искусстве как процесса соединения формы и содержания несостоятельно, если мы допустим существование в искусстве в чистом виде идеа-

листов и реалистов; первые тогда суть не символисты, то есть не художники вовсе; вторые суть, хотя и символисты, но тоже не художники, а священнослужители того или иного религиозного культа не в переносном, а в буквальном смысле этого слова; в таком случае следует признать все существующее искусство не искусством вовсе, или наоборот: признать, что сущность искусства несовместима с символизмом, потому что единственная точная формула символа в искусстве есть определение его как единства формы и содержания; исключая момент ремесленного отношения к форме в искусстве, мы должны отрицать самое существование формы; а раз мы включаем форму (то есть материал творчества, данный в краске, веществе, звуке, слове), мы включаем и работу над формой, и подчинение в этой работе закону преодоления инерции материала, то есть становимся, по Вячеславу Иванову, идеалистами.

И потому-то всякое художественное творчество *идео-реалистично*; мы называем это творчество *«идеалистическим»*, когда ремесленная сторона искусства играет несколько большую роль (а она играет эту роль у всех гениев), и *«реалистическим»*, когда ремесленная сторона творчества сводится к *возможному* минимуму; то и другое определение, конечно, условно.

⁸ Этими путями творчества оказывается путь от переживания к образу (условно говоря, романтизм) и от образа к переживанию (условно говоря, классицизм). Отношение путей к идеализму и реализму разнообразно: мы можем себе представить типичного классика, который приносит сравнительно малую дань ремесленной стороне творчества; и обратно: сплошь да рядом мы встречаем романтиков, всецело углубленных в проблемы формы; кроме того: и отношения обоих к *«res»* изменчивы; для романтиков — Байрона, Гофмана, Шелли — внутренне вызываемый образ есть несомненно — художественная иллюзия; Верлен искал этой иллюзии в вине; отсюда один шаг до Эдгара По; я не понимаю, почему Эдгар По не романтик. И обратно: разве для Гомера боги не являлись символами подлинной действительности? Изображая подземный мир и воспроизводя, быть может, в этом изображении внутренне пережитые символы мистерий, разве мог Вергилий относиться к образам подземного мира идеалистично? У Вячеслава Иванова мы наблюдаем тенденцию отдавать предпочтение образам *«символического реализма»* и излишне сближать с этим родом творчества переживания романтиков, и это напрасно: именно у романтиков мы встречаемся с сильной склонностью расхохотаться над собственными своими образами; а кто вникал в смысл романтической иронии, тот не может не слышать в ней циническую насмешку, а вовсе не божественную, всеокрывающую легкость.

⁹ Мистерия в том смысле, в каком она предстоит нашему сознанию теперь, относима к формам искусства; определяемая со стороны формы, она есть синтез искусств в том смысле, что в нее входят как элементы пластические искусства, музыка, поэзия; в декоративную обстановку мистерии включима и живопись; содержание же мистерии религиозно; иначе говоря — мистерия есть богослужение. Генетически из мистерии развилась драма. В более же тесном смысле слова нельзя говорить о мистерии; следует говорить о мистериях. Сравнивая дошедшие до нас сведения о мистериях Египта с мистериями Митры, мы видим, что в мистериях Египта перемещается центр мистерии от внутренне реального смысла к смыслу обстановочному; в то время, как в мистериях Митры посвящаемые испытывали подлинные опасности, в мистериях Египта значительная часть этих опасностей была фиктивна; посвящаемый видел призраки смерти; но то был

скелет; посвящаемый мог упасть в бездну; но если бы он упал, то система протянутых преград ослабила бы силу толчка; посвящаемый должен был пройти сквозь огонь; но при приближении к огню оказывалось, что этот огонь — огонь оптический; ему предлагали на выбор два кубка; в одном из кубков будто бы был яд; на самом же деле в обоих кубках яда не было; обстановка, форма располагала к тому, что посвящаемый испытывал иллюзию гибели как гибель. В Элевсинских мистериях еще более играла роль обстановка; здесь мистерия есть своего рода драма души, оканчивающаяся просветлением; недаром некоторые драмы являлись впоследствии раскрытием мистерий. Так, например, Эсхил написал драму «Κόβητρος», где были ссылки на культ Кабиров (по мнению Велькера, эта драма составляла часть трилогии «Ἰασηβεια»).

Другая сторона вопроса о мистериях сводится к решению недоумения о том, преподавалось ли эзотерическое учение здесь или нет; во всяком случае, преподавание учения как догмы играло малую роль в Элевсинских мистериях как в мистериях орфиков и в тех обрядах, которые совершались в честь самофракийских богов Кабиров; в египетских мистериях момент раскрытия тайн и преподавания был, несомненно, сильнее выражен, чем в Элевсинских и самофракийских мистериях; эти последние внесли сильную мистическую струю в духовную жизнь Греции. Шеллинг пытался раскрыть учение о Кабирах; Новосадский пытается доказать, что эзотерическая проповедь имела место в самофракийских мистериях.

Существует обширная литература, посвященная вопросу о религии, мистериях и, в частности, вопросу о культе Кабиров. Кроме уже упомянутых выше книг приведем следующие сочинения, ссылки на которые встречаем в книге Новосадского «*Культе Кабиров в Древней Греции*». Варшава, 1891.

Crusius. Beiträge zur griech. Mythologie.

Welcker. Die Aeschylische Trilogie.

Kaibel. Sententiarum liber quintus, Hermes. 1890.

Rossignol. Les métaux dans l'antiquité. Paris, 1863.

Chr. Heinecke. Orchomenos und der Herstand der Kureten. 1849.

Baron de Behr. Recherches sur l'histoire des temps héroïques de la Grèce. Paris, 1856.

Böttiger. Ideen zur Kunst-Mythologie. 1826.

Éméric-David. Vulcain: recherches sur ce Dieu, sur son culte. 1838.

Klausen. Aeneas und die Penaten. 1839.

Kenrick. The Egypt of Herodotus. 1841.

Furtwängler. Die Idee des Todes. 1855.

Zoega. De origine et usu obeliscorum. Roma, 1797.

Müller. Geschichten hellen. Stämme. 1844.

Strube. Studien zum Bilder-Kreis von Eleusis.

B. G. Weiske. Prometheus und sein Mythen-Kreis. 1842.

Meyer. Die Pelasges in Attika und auf Lemnos. 1889.

Gruppe. De Cadmi fabula.

Schwartz. De antiquissima Apollinis natura.

Bochort. Opera omnia.

Sauppe. Die Mysterieninschr. aus Andania. 1860.

Puchstein. Zur Pergamenisch. Gigantomachie.

Thraemer. Pergamos.

Conze. Reise auf der Insel Lesbos. 1865.

- Toepffer*. Attische Genealogie. 1889.
Schweigger. Ueber die älteste Physik.
Bendtsen. Marmora mystica.
*Von Lassaue*x. Der Untergang des Hellenismus. 1854.
Berger. La Phénicie.
Baethgen. Beiträge zur Semitischen Religionsgesch. Berlin, 1888.
Chantepie de la Saussaye. Lehrbuch der Religionsgeschichte. 1887—1889.
Strauss-Torney. Der altägyptische Götterglaube. 1889—1891.
Schroeder. Indiens Literatur und Cultur. 1887.
Myriantheus. Die Asvins oder Arischen Dioskuren. 1876.
Gerhard. Die Geburt der Kabiren.
Pictet. Du culte des Cabirs chez les anciens Irlandais. 1824.
Barth. Die Kabiren in Teutschland. 1832.
Schelling. Ueber die Gottheiten von Samothrace. 1815.
Neuhäuser. Cadmilus sive de Cabirorum cultu ac mysteriis. 1857.
Decharme. Mythologie de la Grèce antique.
Conze. Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres. 1860.

¹⁰ Ритм в музыке определим как известного рода закономерность в повышении и понижении звуковых элементов, следующих во времени друг за другом; ритм есть как бы остов мелодии; мелодия отличается от ритма лишь в том смысле, что в ней к ритмическому чередованию звуков присоединяется и их качественная смена; ритм, стало быть, есть распределение звуков во времени. Некоторые теоретики музыки отличают от ритма музыкальный метр. Сделаем выписки из сочинения молодого теоретика музыки Яворского, пытающегося дать формулу ритма и метра:

«Всякое явление в музыкальной речи продолжается некоторое время. Непременным условием восприятия времени является отношение между временными длительностями. Абсолютная продолжительность во времени как всей музыкальной речи, так и всех ее частей до отдельных звуков включительно называется *метром*. *Наибольшее* протяжение *непрерывной* связной музыкальной речи соответствует наибольшей продолжительности дыхания живого существа и наибольшей продолжительности основной единицы его непрерывного сознания. *Наименьшее* протяжение связной речи соответствует наименьшей продолжительности дыхания и единицы сознания. Как наибольшая, так и наименьшая длительности доступны выполнению или восприятию не всякого, так как требуют особой одаренности и развития, поэтому обыкновенными протяжениями *непрерывного* связного целого являются средние длительности. Длительность, являющаяся *общим наибольшим делителем* длительностей связных частей данного музыкального произведения, называется *метрической долей*. Самое музыкальное произведение, составленное из связных частей, должно быть по длительности равно *наименьшему кратному* длительностей этих связных частей или вообще должно быть кратным этих частей».

Вот как определяется ритм:

«Соотношение длительностей всех частей музыкального произведения, до отношения отдельных звуков между собою включительно, образует *ритм*. Основным соотношением считается равенство частей между собой, затем следуют ритмические соотношения *простые* (вдвое, втрое и т. д.) и *составные* (два к трем, три к четырем и т. д.). Соединение *разноритмичных* построений должно

иметь следствием построение, ритм которого есть отношение ритмов *неравно-ритмичных* предыдущих построений» (Яворский. «Строение музыкальной речи»).

«Неизменно продолжающийся звук, — говорит Вундт, — не дает для нашего сознания повода расчленять его во времени»... Звук распределяется во времени, ослабляясь или усиливаясь. В ритм входит, по Вундту, нулевая интенсивность (ритмическая пауза), *arsis* и *thesis*; более трех степеней повышения не бывает ни в поэтическом, ни в музыкальном ритме; простейшая ритмическая последовательность, состоящая из периодических повышений и понижений, есть такт (в поэтическом метре — *стопа*); простейшая форма такта $\frac{2}{8}$ ($\frac{1}{4}$); употребительны и следующие формы $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{1}$ и $\frac{2}{16}$ сводятся к $\frac{2}{8}$; $\frac{3}{2}$ — к $\frac{3}{4}$; $\frac{1}{2}$ и $\frac{4}{8}$ к $\frac{2}{4}$; «остальные формы такта, — говорит Вундт, — суть видоизменения указанных, причем число понижений, следующих за одним повышением, на одну или несколько единиц увеличено. Таким образом, из такта в $\frac{2}{8}$ происходит такт в $\frac{3}{8}$; из $\frac{3}{4}$ — $\frac{9}{8}$; из $\frac{2}{4}$ — $\frac{5}{8}$. Наконец, две простые формы такта, правильно чередуясь, могут образовать сложную форму; так, такт в $\frac{5}{4}$ есть только комбинация тактов в $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$ » (Вундт. «Физиологические основания психологии»).

Формы такта делятся на двучленные (правильное чередование *arsis*'ов и *thesis*'ов), трехчленные (на одно повышение два понижения), смешанные (одновременно состоят из двучленных и трехчленных).

Известное число тактов образует ритмический ряд (в поэтическом метре — стихотворная строчка).

К сочинениям, разбирающим задачи ритма, между прочим, относятся: Westphal. System der antiken Rhythmik. 1865. Hauptmann. Die Natur der Harmonik und Metrik. 1853. Max Ettlinger. Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus. H. Riemann. Elemente der musikalischen Aesthetik. 1900.

Что касается до отношения музыкального ритма к ритму и метру в поэзии, то это вопрос настолько сложный, что для полной картины этих отношений у нас просто не хватает опытных данных.

Подобно тому, как формы такта делятся на двучленные и трехчленные, точно так же и все формы нашей метрики распадаются на двух- и трехчленные; как известно, в тоническом стихосложении употребляются следующие размеры: ямба, хорей (двучленные), дактиль, анапест, амфибрахий (трехчленные). Метр музыкальный и поэтический здесь как будто совпадают; но не следует забывать, что если долгий слог в тоническом стихосложении соответствует ударяемому, а краткий слог соответствует неударяемому, то мы не будем знать, что нам делать со спондеем, сущность которого есть последовательное повторение двух ударяемых («Твой Бог»); кроме того, в латинском и греческом стихосложении были четырехчленные стопы: 1) дисpondeй (— — — —); 2) эпитрит: первый (— — — —), второй (— — — —), третий (— — — —), четвертый (— — — —); 3) пэан (или пэон): первый (— — — —), второй (— — — —), третий (— — — —), четвертый (— — — —); 4) дипирихий (— — — —); 5) ионическая большая стопа (— — — —); 6) ионическая малая стопа (— — — —). В тоническом стихосложении все эти стопы налицо. Дисpondeй встречается в одной из строчек Баратынского: «Ни жить им, ни любить еще не надоело» (Богдановичу). Эпитрит первый у того же Баратынского: «На что вы дни (— — — —)! Юдольный мир явленья» и т. д. Эпитрит третий: «Вам

очень мила» (Баратынский) и т. д. То же и относительно пэанов: первого («Ветренностью вы своею»), второго («На лаковом полу моем», Державин); четвертого («Напоминают мне оне», Пушкин). То же и относительно ионических стоп. Присутствие четырехчленных стоп, а также двучленных стоп, состоящих из двух *арсисов* или *тезисов*, приводит нас к заключению, что стопа вовсе не совпадает с формой музыкального такта; мы должны разбить в двучленном такте члены деления на восьмушки, а в трехчленном — на двенадцатые доли, чтобы выразить метрическое деление в музыкальном делении; мы стоим перед альтернативой: или должны мы разбить принятые в нашей метрике пять стоп на те же двадцать восемь стоп, которые встречались в греческом стихосложении, и рассматривать немногие метрические размеры как сложности из переложения и сочетания двадцати восьми возможных стоп; в таком случае всякое метрическое правило разбивается о сложности, лежащие в основе тонического стихосложения; или должны мы основы нашей метрики вывести из ритмических особенностей языка вместо того, чтобы с натяжкой применять чуждые нам формы латинского и греческого стихосложения; в последнем случае мы подчиняем законы поэтического ритма законам ритма музыкального; для этого требуется, во-первых, чтобы законы музыкального ритма были прочно установлены; во-вторых, чтобы границы того, что мы называем ритмом в поэзии, были нам до конца известны; между тем поэтический ритм не изучен вовсе, как не изучена вся сложность акцентуаций в тоническом стихосложении; прежде всего русский стих не описан или описан отчасти; все виды неправильностей и отступлений, нормально лежащие в основе стиха, метрически определяемого как хорей или ямба, — не приведены в систему. Поэтому учение о ритме не существует в поэзии; ритм есть некоторое единство, к которому приводится многообразие метрических сложностей; сумму отступлений в пределах метра, формально принятого как ямба, хорей, дактиль, на первых порах и придется обозначить как элементы поэтического ритма; отношение этих элементов друг к другу и к элементам метрическим есть следующая ступень к отысканию некоторой истинной последовательности в употреблении ударяемых, полуударяемых и неударяемых слогов; искомый ритм есть единство в взаимоотношении существующих сложностей в чередовании ударений; законы этого единства коренятся в законах музыкального ритма.

Долгое время ритм смешивался с метром. Самое слово *Rhythmus* первоначально употреблялось в смысле лада в пляске и в речи: «Но в варварской латыни Средних веков, — говорит Остолопов, — название сие присвоено созвучным окончаниям, и стихи с такими окончаниями названы *рифмическими*, т. е. согласными, складными. В русском языке, наоборот, слова *вириа* и *стих* принимаются иногда за рифму. Первое из сих слов, ныне обветшалое, с польского *weirsz* (*versus*) употреблено у Аполлоса в правилах поэтических (изд. 1790). Еще в 1744 г. иеромонах Михаил Козачинский в панигирике, сочиненном им в честь императрицы Елизаветы Петровны на случай прибытия ее в Киев, употребляет слово *рифм*, *Rhythmus*, *Rythm* в сказанном здесь значении. Симеон Полоцкий называет стихи свои рифмами» (Николай Остолопов. «Словарь древней и новой поэзии», часть третья, 1821).

Денисов указывает на то, что ритм бывает простой и сложный; *простой ритм* есть чередование сильных и слабых моментов времени; *сложный ритм* образуется сочетанием ритмических групп, периодически возвращающихся; в метрике, по его мнению, существуют четыре рода последовательных групп: *стопы*, *метрический*

член, период и система (Денисов. «Основания метрики у древних греков и римлян». Москва, 1888). Таким образом, он соединяет понятие о метре с понятием о ритме; приложение ритма к поэзии создает метрику. Но в русской поэзии нет соответствия между ритмом и метром, потому что основание ее — тоника; многообразие метрических стоп у древних и однообразие формально усвоенных русским языком метров создает противоречие в учении о метре русского стиха.

Разнообразие в комбинации долгот у древних создало множество темпов произнесения (возможность неодинаковое количество слогов произносить в одинаковое количество времени). Кратчайшее время произнесения называлось у древних *χρόνος πρῶτος*; долгий слог равнялся двум *χρόνοι πρῶτοι* (— = ◡ ◡); в некоторых случаях — более (три, четыре, пять).

Заемствуем здесь некоторые данные из сочинения Денисова «Основания метрики у древних греков и римлян»:

Стопа — кратчайшая ритмическая (а по-нашему, метрическая) группа; наименьшая стопа состоит из трех *χρόνοι πρῶτοι*; наибольшая — из шести; стопы делились по отношению сильной части к слабой: если это отношение как 2:1, то имели: хорей — $2 \mid \overset{1}{\text{—}}$, ямба $\overset{1}{\text{—}} \mid \overset{2}{\text{—}}$, нисходящий ионик — $4 \text{—} \mid \overset{2}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}}$, восходящий ионик $\overset{2}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \mid \text{—} \text{—}$; если это отношение было как 2:2, то имели: *дактиль* — $2 \mid \overset{2}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}}$, анапест $\overset{2}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \mid \text{—}$; если это отношение было как 3:2, то пэан (или пэон); если как 3:4, то — эпитриты; если как 3:1, то $\overset{3}{\text{—}} \mid \overset{1}{\text{—}}$; если 3:5, то $\overset{3}{\text{—}} \text{—} \mid \text{—} \overset{2}{\text{—}} \text{—}$, т. е. комбинация ямба с пэаном; вот этот-то последний случай нас интересует; русская метрика не касается комбинации стоп ямбических с пэаническими, а между тем многообразие ямбов основаны на этом соединении стоп; она образует так называемое соединение двух стоп, образующих нечто целое; или же диподия есть такой комплекс долгот и краткостей, в который входят так называемые иррациональные стопы, т. е. такие, в которых $1\frac{1}{2}$ *χρόνος πρῶτος* приходится на *тезис* и только $\frac{3}{4}$ на *арсис*; Вестфаль принимает в них за *тезис* долгий + краткий, а за *арсис* лишь один краткий; таким образом, *диподией* будет называться такая комбинация стоп, в которой ямбическая стопа соединена с пэанической ◡ — ◡ ◡ ◡ —; наконец, в древней метрике упоминается о сложном такте — так называемом *дохмиш*, состоящем из 8 *хр.* пр., как-то: ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡; такая комбинация долгих и кратких может встречаться и в русском стихе; например, «*величественные ле|са*». Два кратких могут образовать долгий; и наоборот: в первом случае будем иметь дело со стяжением, во втором случае — с *распущением*; на этом основаны комбинации гексаметрических форм (чередование спондеев с дактилями); в русском гексаметре спондеям соответствуют трохеи, но это не всегда правильно; в русском анапесте и амфибрахии мы имеем нечто соответственное *стяжению*; особенно интересно применение пауз в русском стихе; как известно, в некоторых стопах в греческой версификации недоставало нужного количества слогов; отсутствие слогов могло быть восполнено *паузой*; пауза у древних называлась *χρόνος κενός*; у Гёте, Гейне тонический стих изобилует *χρόνοι κενοί*; у нас же паузу главным образом ввели модернисты; впервые мы встречаем паузу у З. Н. Гиппиус и Брюсова в трехдольных размерах («Твоя де|ва со взо|ром ◡ жгу|чим»); особенно удачно применяет паузы Ал. Блок («А ветер|зовущий |, с севера»). Теперь употребление пауз уже никого не удивляет; но еще пять-шесть лет тому назад употребление *пауз* русская критика встретила как недопустимое новшество, как неумение писать стихи.

Метрический член. Группа следующих друг за другом стоп, в которой ритмическое ударение одной стопы подчиняет ритмическое ударение остальных, называлась *метрическим членом* (κῶλον). **Член**, представлявший законченное целое, назывался *периодом*; иногда в *период* входила группа *членов*; *период*, состоящий из одного или двух членов, назывался *мétrон*; период двучленный или одночленный, но содержащий не менее 15 *πρῶτοι χῶροι*, назывался *стихом*, как-то: ямбический триметр, дактилический гексаметр и т. д. Если члены периода равностопны и равночисленны, то они обозначаемы одинаковой буквой; в двучленном периоде первый член — *протазис*; второй — *аподозис*; в *трехчленном периоде* при схеме *абаа* он назывался *πρωδικόν*; при схеме *аба* — *μεσωδικόν*, при схеме *ааа* — *ἐπωδικόν*; *четырёхчленный период* схемы *абаа* — *παλινωδικόν*; при схеме *аааа* — *περωδικόν*. С вопросом о периоде связан вопрос о строке: по Денисову, в древнюю пору александрийской эпохи одно- или двучленные периоды писались в строку; в многочленных — каждый член в отдельную строку; позднее не только *дактилический гексаметр* писался в две строки, но и самый маленький член писался с отдельной строки; в *современной поэзии каждый метрический член* занимает отдельную строку.

Наконец, самостоятельная группа членов и периодов, представляющая одно целое, есть *система*; *строфа* есть метрическая группа, превышающая пределы стиха и вместе с тем повторяющаяся.

По характеру стоп греческое стихосложение различало следующие формы.

Трохей (хорей) (— ◡), то есть три χῶροι πρῶτοι (от греческого χορεία, то есть, *пляска*); обыкновенно соединялся в *диподии*; иногда во второй стопе *диподии* следовал *иррациональный спондей* (≡ —), заменяемый *иррациональным анапестом*; наибольший трохеический член заключал не более 18 χρ. пр.; трохей — производит впечатление быстроты, а *распущение* долгого в два кратких увеличивает впечатление быстроты; чаще употреблялся *монометр* (— ◡ — ◡), и *тифаллик* (— ◡ — ◡ — ◡), *тетраметр* (4 диподии); у *лириков* трохеическая строфа может состоять из двух двучленных периодов; трохеические стопы — у Эсхила; в комедии — у Аристофана.

Ямб (◡ —) — три χῶροι πρῶτοι; стопы соединяются в диподии; от глагола ἰάπτω (ругаю); ямбы употреблялись первоначально в сатирических стихотворениях; изобретение ямба приписывали также Архилоху; производили слово *ямб* и от Ямба (сына Эхо и Пана), и от Ямбы (прислужница элевсинского царя Келевса); наиболее употребительными были *монометр* (усеченный и неусеченный), *диметр*, *триметр*, *хориямб*, *тетраметр*; в лирической поэзии было употребительно сочетание *диметра* с *триметром* и т. д.

Спондей: — — .

Пиррихий: ◡ ◡; Остолопов приводит мнение, что слово это происходит от πύρρηχῆ (скорая пляска); слова к пляске пелись с употреблением пиррихических стоп. Денисов упоминает о *пиррихии* лишь вскользь, как о невозможной стопе, употребляемой древними метриками.

Дактиль: — ◡ ◡; от слова δάκτυλος (палец), так как в пальце три сустава, из которых один вдвое больше двух следующих; приписывали изобретение этой стопы самому богу Вакху; состоит из четырех пр. χρ.; *дактили* исполняемы были двояко: более медленно (тогда каждая стопа носила самостоятель-

ное ударение) или быстро (тогда *диподия* являлась единицей измерения); такие дактили назывались *киклическими*; долгий слог дактиля распускался редко (только в киклических дактилях у греков и у доклассических поэтов и римлян); *стяжения* же в дактилических стопах часты; самый большой дактилический член — из 16 χρ. πρ.; из употребительных размеров — *гексаметр* и *пентаметр*; в дактилическом гексаметре — три главных цезуры.

1) — — — — — | — — — — — — — — — — (πενθημερής)

2) — — — — — — — — — — | — — — — — — — — — — (μετά τρίτον τροχαῖον)

3) — — — — — — — — — — | — — — — — — — — — — (ἑφθημερής).

Анапест: — — —; греки называли этот размер антидактилем; от слова ἀνσπῆσις (ударяю после); название произошло от пляски, в которой ударяли ногами противоположным образом, нежели при пении дактилических песен; анапест, по Остолопову, предполагает большую нежность слога; анапестическая стопа состоит из четырех χρ. πρ.; две анапестических стопы соединяются в *диподию* и служат единицей измерения; указывают на существование киклических анапестов, коих характер малоизвестен; долгий слог анапеста может быть распущен; тогда имеем *прокелевзматик*: — — — — —; два кратких могут быть стянуты; тогда имеем *спондей*; самый большой член из 16 χρῶνοι πρώτοι; употребительны *усеченный* на слог и *неусеченный диметр*; далее усеченный на стопу *диметр*; *усеченный* и *неусеченный триметр*, усеченный на слог *тетраметр*; в монодической греческой лирике анапесты употреблялись только в хоровой лирике.

Пэаны (или пэоны): употреблялись в гимнах Аполлону; пэаническая стопа из пяти χρ. πρ.; четыре главных формы: *пэан первый*: — — — — —; *второй*: — — — — —; *третий*: — — — — —; *четвертый*: — — — — —. В русском стихосложении пэан *второй* и *четвертый* встречается в ямбе (диподия); пэан *первый* и *третий* — в трохее; в пэанах два кратких стягиваются в один долгий; и тогда имеем *бакхий первый*: — — —; *второй*: — — —; *третий*: — — —; эти формы употреблялись в гимнах в честь Вакха; больший член заключал до 25 χρ. πρ.

Кретики. Вторая форма *бакхия* называлась также *кретиком* (— — —); у латинских комиков *кретик* являлся в иррациональной форме (— — —); второй долгий подвергался *распущению*; долгий *кретик* мог заступать место целой стопы; *кретики* употреблялись как *диметр*, *триметр*, *тетраметр*, *пентаметр*; в хоровой лирике исполнение пэанов и кретикиков сопровождалось пляской; в трагедии *кретики* редки; в *комедии* — часты. В латинской и греческой поэзии *кретики* соединялись с трохеями в пределах одного и того же члена.

Ионики и **хориямбы**: состоят из шести πρ. χρ.; а) $\overbrace{\text{— — — — —}}_{\theta} \overbrace{\text{— — —}}_{\alpha}$ (нисходящий ионик); б) $\overbrace{\text{— — —}}_{\alpha} \overbrace{\text{— — —}}_{\theta}$ (восходящий); в) хориямба $\overbrace{\text{— — —}}_{\theta} \overbrace{\text{— — —}}_{\alpha} \overbrace{\text{— — —}}_{\theta}$.

Нисходящий ионик: — — — — —; **восходящий ионик:** — — — — —; **хориямба:** — — — — — (в греческой трагедии хориямбы только в соединении с иони-

ками); Остолопов приводит стихотворение Висковатова, написанное *хорям-бом*; оно начинается:

«Светлой зарей блещет восток...
Утро явья — землю живит,
Будит весь мир» и т. д.

Дохмий: от прилагательного *δοχμιος* (кривой) для обозначения перемены ритма; *дохмий* состоял из *ямба* и *кретика*: $\cup - | - \cup -$; употреблялся для выражения взрыва чувства; в дохмии возможно распушение долгих слогов (каждый долгий заменим двумя краткими); дохмий может иметь 32 формы; Вестфаль видит в дохмии усеченную *бакхическую диподию*; Викель утверждает, что здесь мы имеем *ямбическую триподию*; приводя мнения этих ученых, Денисов уклоняется от выражения собственного взгляда; мы же должны утверждать здесь *ямбическую триподию*: понимая *дохмий* как *ямбическую триподию*, мы имеем возможность усматривать его не только в греческой метрике, но и в русском ямбе; пример: «Как демоны глухонемые»...

Дактилотрохей: соединение дактиля с трохеем; при соединении членов, принадлежащих к разному метру, происходит или уравнивание стоп, или перемена ритмического хода.

Эпитрит: четыре формы; *эпитрит первый*: $\cup - - -$; *второй*: $- \cup - -$; *третий*: $- - \cup -$; *четвертый*: $- - - \cup$; встречаются в русском ямбе *эпитрит первый и третий*; в хорее — *эпитрит второй и четвертый*; Бэк высказал предположение, что *эпитрит* есть трохеическая диподия с иррациональным спондеем во второй стопе; он разумеет собственно вторую форму: $\cup - - -$; распределение *χρονοί πρῶτοι* в этом эпитрите таково: $\frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{12}{7} \frac{9}{7}$; Герман держится тут учения древних метриков; у него распределение элементов времени таково: $\frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{2}{2}$; Вестфаль стопу эпитрита приравнивает к дактилической стопе, так что в *дактиле* будет: $\frac{2}{2} \frac{1}{1} \frac{1}{1}$; в эпитрите — $\frac{8}{3} \frac{4}{3} \frac{2}{2}$; *эпитрит* соединяется с дактилем в дактило-эпитрит; распушение долгого слога в *эпитрите* редко; *дактило-эпитриты* встречались в хоровой лирике у Пиндара, в «*Прометее*» Эсхила, чаще у Софокла, у Эврипида.

К числу редких, но встречавшихся стоп следует отнести еще:

Молосс: $- - -$; думают, что слово это произошло от гимнов, которые пелись в храме Юпитера Молоссского, или от песен в честь Молосса, сына Пириа и Андромахи, или же от эпирского народа, молоссов, певших протяжные песни пред сражением.

Трибрахий: $\cup \cup \cup$; от *τρεῖς* (три) и *βραχύς* (короткий);

Амфибрахий: $\cup - \cup$;

Дисpondeй: $- - - -$;

Дипиррихий: $\cup \cup \cup \cup$.

Смешанные размеры: к смешанным размерам относились такие, один и тот же член которых состоял из разномеричных стоп; смешанные размеры назывались *логоэдическими*; формы их — многообразны; в числе этих форм наиболее употребительными считались:

1. *Адонисовский стих*: $- \cup \cup - \cup$; свое название он получил от гимнов в честь Адониса; часто заключал сапфическую строфу.

2. *Ферекратовский стих*: $- \cup - \cup - \cup - \cup$; или: $- \cup - \cup - \cup - \cup$; у древних метриков лишь вторая форма называлась ферекратовским стихом.

3. Гликоновский стих: — — — — — ; или: — — — — —

4. Алкеевский стих: изобретателем считался лирик Алкей; были два алкеевских стиха — большой (одиннадцатисложный) и малый (десятисложный): строфа состояла из четырех алкеевских стихов; этой строфой часто пользовался Гораций; Остолопов приводит по-русски образец этого стиха:

«Премудро скрыли боги грядущее»...

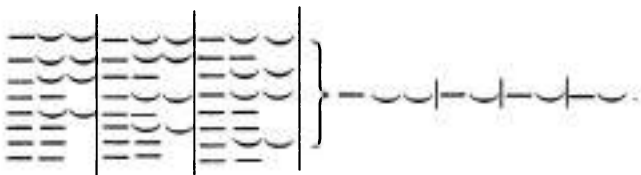
5. Парамический стих: — — — — — ; или:

6. Фалекейский стих: — — — — — ; встречается у Феокрита, Катулла.

7. Малый сапфический: — — — — — ; употреблялся как составная часть сапфической строфы; Катулл — первый латинский поэт, у которого встречался этот стих; после Горация цезура в третьей стопе исчезает. Из русских поэтов сапфическим стихом пользовался Сергей Соловьев.

8. Праксиллический стих: — — — — —

9. Архилохов стих: малый: — — — — — ; или: — — — — — ; большой архилохов стих состоял из семи стоп; три первые стопы — дактили или спондеи, четвертая — дактиль; три последние — хорей; архилоховский стих имел 8 модификаций:



10. Асклепиадовский стих: приписывался Асклепиаду; малый асклепиадовский стих: — — — — — ; у Горация он часто встречается с гликоновским стихом; Востоков приводит пример малого асклепиадовского стиха: «Крепче меди себе создал я памятник»; большой асклепиадовский стих есть сочетание двух усеченных на слог ферекратовских стиха с усеченным на слог адонисовским.

11. Алкмановский стих: приписывается поэту Алкману; алкманов стих бывает четырех родов: 1) — — — — — ; 2) — — — — — ; 3) — — — — — ; 4) из трех стоп, служащих окончанием гексаметра.

12. Приапический стих: соединение гликоновского с ферекратовским; принимает различные формы, смотря по положению дактилической стопы.

13. Хорейк: 1) — — — — — ; 2) — — — — — ; 3) вольный хорейк: заключает хорей, спондей, дактиль и долгий слог.

14. Кратиновский стих, состоящий из первого гликоновского стиха с усеченными слогами и трохеического диметра.

Что касается до строф, то были двухстрочные, трехстрочные, четырехстрочные строфы и т. д.

Древний римский размер был основан на чередовании кратких и долгих (— — — ...); это так называемый сатурнийский стих.

Метрические схемы древних греков развились из пения и танца; недаром стопа (*pes*) — простейшее ритмическое целое — называется *стопою*; здесь мы имеем воспоминание о темпе танца; по Александру Веселовскому, «*поэзия некультурных народов проявляется главным образом в формах хорического синкретизма*»; текст вначале импровизируется; «*у минкопиев дирижер, он же сочинитель пляски и песни, отбивает такт ногою о доску*»... «*Дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; ... слова коверкаются в угоду темпу*»... «*В отрывках недавно открытого дифирамба Вакхлида сюжет — возвращение Тезея... ; корифей ведет партию Эгея, хор представляет афинянок: они спрашивают царя о появлении какого-то незнаемого витязя... Эгей отвечает. Сохранилось четыре строфы, в чередовании вопросов и ответов*». «*Принцип двух или нескольких хоров удержался в условиях культуры*» (см. статью А. Веселовского «*Эпические повторения как хронологический момент*». Журнал Мин. Нар. Пр. 1897. Апрель). В связи с происхождением поэзии из музыки и танца чрез песню стоит вопрос о первейших поэтических формах; Куппер указывает на то, что рапсоды одевались в *красные одежды*, когда пели Илиаду, и в *голубые*, когда пели Одиссею. Момент пения и пляски заставляет нас полагать, что лирическая, а не эпическая поэзия была первоначальной формой; по Гегелю, эпическая поэзия предшествовала лирической; драматическая поэзия венчала лирику с эпосом; подобные же взгляды высказывает Каррьер. Между тем Жан Поль Рихтер, Бенар, Бенлёв, Леон Готье высказались за первоначальность лирических форм поэзии. Этнографическая же школа в лице Мюллендорфа, Ваккернагеля, фон Лилиенкрона, Уланда, Гейера высказалась за хоровой синкретизм.

Якобовский в сочинении «*Urlyrik*» высказывается за ее субъективизм; ритм в поэзии показывает ее возникновение из пляски, сопровождаемой восклицаниями, где уже дано начало стиха.

К затронутому вопросу относятся, между прочим, следующие сочинения (заимствуя из Веселовского):

Александр Веселовский. Три главы из исторической поэтики.

Carrière. Wesen und Formen der Poesie.

« *Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwicklung.*

Werner. Lyrik.

Lacombe. Introduction à l'histoire littéraire.

Jakobowsky. Urlyrik.

Brugmann. Poetik, Naturlehre der Dichtung.

Wolf. Poetik.

К взгляду Якобовского на происхождение позднейших поэтических форм из лирики примыкает и Вестфаль.

Акомпанемент исполнял в древности ту же мелодию, что и голос; позднее, при акомпанементе каждый инструмент вел свою партию; Пиндар ввел во время исполнения своих од акомпанемент *форминкса* к флейтам; среди духовых инструментов, бывших в употреблении у древних, Денисов указывает на αὔλος (род кларнета); среди струнных были — λύρα, κιθάρα, φόρμιγγις,

βαρβιτων; струнные инструменты употреблялись на праздниках в честь Аполлона, духовые — в честь Диониса; между декламацией и пением употреблялся род речитатива (παράκαταλογή); соединение танца с пением было таково, что или певцы были исполнителями танца, или пение исполнялось одними, а танец — другими. Трагедия вышла из дифирамба; в исполнении дифирамба главную партию вел корифей; из корифея вышел актер; «с выделением корифея, — говорит Александр Веселовский, — и текст его сказа должен был принять устойчивые формы, сменив капризы импровизации... дифирамбический хор подпевал корифею, завязывался диалог... участие хора, постепенно сокращавшееся в трагедии... настолько отошло... , что его пришлось объяснить наново... Шлегель назвал его идеальным зрителем»... «Для Ницше хор — символ всей дионисовской возбужденной массы» («Историческая поэтика»).

Архитектоника стопы — строки, строфы — в поэзии тесно связана с музыкой; эта связь поэзии с музыкальным пафосом души, сохранившаяся и живая доселе, отделяет поэтический ритм от метра; метр — кристаллизованный ритм в исторически сложившихся формах; но сама форма лишь извне кристаллизована в определенных границах; в пределах формы — ряд иррациональных моментов времени — неуловимых ускорений и замедлений; накопление этих ускорений и замедлений в одном направлении способно создать ряд новых, переходных метрических форм, не нарушая явно пределы родовой формы; вот почему ритм в поэзии мы отделяем от метра; в генетическом развитии поэтических форм музыкальный ритм есть нечто родовое по отношению к метру; в данной поэтической форме — наоборот: ритм есть всегда нечто индивидуальное по отношению к форме; между ритмом и метром происходит всегда глухая борьба; выражение этой борьбы более всего нас пленяет в индивидуальных формах. Учение о метрических формах без установления в поэзии законов ритма навсегда останется сухим и подчас психологически непонятым перечислением форм.

В русском языке возможны самые разнообразные метрические стопы; в русском языке теоретически допустимы и все переведенные метрические стихи; кроме того: особенность русского стихосложения как стихосложения тонического (т. е. такого, которое зависит не от долготы и краткости слогов, не от их количества, а от ударений) допускает бесконечную комбинацию приведенных стоп. В одном, будто бы ямбическом размере (— —) мы встречаем: 1) *Хореические стопы* («Или | пророк, | или | поэт»...); 2) *Спондеические* («Нет, я | не Байрон»... Лермонтов); 3) *Пиррихические* («Напо | мина | ют мне | оне»... Пушкин); 4) *Дактилические* («Сильней | мы лю | бим и су | еве | рней»... Тютчев); 5) *Молосс* («Мой Бог и | ли за бы л | мя»...) и т. д.

Отсюда ясно, что единство ямба, хорей, амфибрахия как определенных форм русского стихосложения заключается вовсе не в правильности чередования соответствующих стоп, а в некотором музыкальном единстве, приближающем данную метрическую сложность к простоте, символически определяемой как та или иная метрическая форма; это музыкальное единство и есть ритм.

Ритмический характер той или иной метрической формы особенно ярко бросался в глаза при изучении всех модификаций *гексаметра*; здесь ритмическая индивидуальность поэта сказалась с особенной яркостью. Гексаметр состоит из шести стоп, представляющих собою все виды комбинаций спондеев с дактилями.

Обозначая дактили через D, а спондеи через S, мы можем привести следующую таблицу для русского гексаметра:

- | | | | |
|------------|------------|-------------|-------------|
| 1) DDDDDS. | 5) SDDDDS. | 9) SDSDDS. | 13) SDSSDS. |
| 2) DDDSDS. | 6) DDSSDS. | 10) DSSDDS. | 14) SSDDSS. |
| 3) DDSDDS. | 7) SSDDDS. | 11) SDDSDS. | 15) SSSDDS. |
| 4) DSDDDS. | 8) DSDSDS. | 12) DSSSDS. | 16) SSSSDS. |

Заимствуя из Новосадского таблицу гексаметрических форм в орфических гимнах, мы имеем следующее многообразие:

- | | | | |
|------------|-------------|-------------|-------------|
| 1) DDDDDS. | 8) SDDSDS. | 15) SDSSDS. | 22) SSDDSS. |
| 2) DSDDDS. | 9) DSSDDS. | 16) DSDDSS. | 23) DDSDSS. |
| 3) SDDDDS. | 10) DDSSDS. | 17) DDDDSS. | 24) DDSSSS. |
| 4) DDDSDS. | 11) SDSDDS. | 18) SSSSDS. | 25) SDSSSS. |
| 5) DDSDDS. | 12) SSDDDS. | 19) SDDSDS. | 26) DSDSSS. |
| 6) DSDSDS. | 13) SSSDDS. | 20) DSSSDS. | 27) DSSDSD. |
| 7) SSDDDS. | 14) DSSSDS. | 21) DDDSSS. | |

Орфические гимны богаче допускаемого русского гексаметра на 11 модификаций; это происходит оттого, что пятая стопа шестистопного гексаметра в русском языке de facto неизменно дактилическая, что, конечно, не правило, как думает Остолопов.

У Гесиода мы встречаем 28 форм; у Гомера — 32 формы.

Сравнивая богатство гомеровского гексаметра с последующими гексаметрическими формами, Новосадский в своем сочинении «*Орфические гимны*» приводит следующую картину обеднения гексаметра:

У Гомера мы встречаем	32 модификации.
У Гесиода уже только	28.
В орфических гимнах	27.
У Дионисия Периегета	24.
У Каллимаха	21.
У Нонна Панополисанского	9.
У Павла Силенитария	6.

Тут мы имеем наглядный пример того, что мы называем элементами ритма в пределах метра; гексаметр есть форма чисто ритмическая, благодаря тому, что допускает полную свободу в комбинации спондеических и дактилических стоп в противоположность, например, формальному определению ямба как метра, состоящего из чередования коротких (неударяемых) и ударяемых (долгих) слогов; в статье «*Лирика и эксперимент*» мы доказываем, что такого ямба и не существует вовсе: он приснился школьным схоластикам и ни один действительный поэт не следовал метрическим предписаниям этих схоластиков. Подобно тому, как гексаметр пролился из музыкальной стихии греческого народа как ритм, а вовсе не как метр, русский *так называемый* ямба есть такая же ритмическая, школьному произволу не подчиненная форма; достаточно сказать, что в русском четырехстопном ямбе существует до *шестидесяти различных строк*, если не принимать во внимание более тонких, для уха почти неуловимых, но все же су-

ществующих модификаций; в пятистопном и шестистопном ямбе этих модификаций несравненно больше, и тем не менее так называемый *ямб* есть некоторое единство, только не метрическое, а *ритмическое*.

¹¹ Понятие о форме как материале технического воплощения творчества условно; в зависимости от метода, с которым мы подходим к эстетике, это понятие о материале меняется.

ЛИРИКА И ЭКСПЕРИМЕНТ

Статья читана в Москве в виде публичной лекции в 1909 г. Первоначально статья задумана как вступительная глава к книге моей «*Опыт характеристики русского четырехстопного ямба*». Ввиду того, что план моей книги изменился, я печатаю статью в несколько расширенном виде; для пополнения ее я воспользовался некоторыми черновыми набросками к одному несостоявшемуся курсу лекций в 1908 году; этот курс мне не дали прочесть в том полном виде, в каком я этого желал; мне остается с горечью признаться, что я на протяжении семи лет не имел возможности напечатать ни одной статьи, где мог бы развить интересующие меня идеи с достаточной полнотой и членораздельностью; от меня требовали статей только на «*животрепещущие*» темы с обязательной полемикой либо с расжеванностью, отрезающей возможность развить собственный взгляд на вещи; почти все статьи, предлагаемые вниманию читателя в этой книге, писались с убийственной для самостоятельного творчества мыслью, чтобы они не превысили слишком печатного листа; оттого-то невольная скомканность меня интересующих идей; оттого-то и настоящая статья, которую я первоначально выделил для журнала, носит все недостатки моего вынужденного письма. Это скорей «*Взгляд и нечто*», нежели исследование; перед тем, как отдать статью в набор, я наскоро ее дополнил.

¹ До сих пор вопрос об отношении проблемы ценностей к проблемам познания наталкивался на ряд непримиримых противоречий; в сжатом виде я касался этих противоречий в своей статье «*Эмблематика смысла*». В настоящее время, частью благодаря работам Мюнстерберга, частью под влиянием нового пути, на который вступает фрейбургская школа философии, занимающий нас вопрос получает более правильное освещение. В решении вопроса о ценностях открывается по-новому роль психологического метода и вместе с тем теория знания не вовсе сдает свои позиции.

² Всякая теория искусства, как бы она ни игнорировала феномены искусства, невозможна без этих феноменов, потому что самое отвлеченное представление о красоте возникает только тогда, когда мы имеем перед собой факты красоты; всякая эстетика в процессе генетического развития есть *post factum*; эстетический опыт есть *pius* всякой эстетики; и потому-то, если хотим мы составить себе ясное представление о том, что считало прекрасным человечество, мы должны отказаться от априорных суждений и описать фактические данности; фактическими данностями являются: во-первых, группы искусств, во-вторых, группы произведений в пределах каждой группы; прежде, нежели решать вопросы о соотношении форм искусства или о назначении любой формы, мы должны от-

казаться от господствующих взглядов о форме и приступить к единичному описанию данного произведения, как чего-то замкнутого в себе самом; проще говоря: с полнейшей искренностью должны мы описать все, что видим или слышим в данном случае; если мы видим статую, мы должны включить в наше описание упоминание о том, что статуя эта занимает в пространстве некоторое место, что она — мраморная, что впечатление выпуклых и вогнутых ее частей получается: во-первых, путем осязания ее руками, и во-вторых, путем восприятия ее зрением; мы должны в последнем случае упомянуть о том, что зрительное впечатление нахождения статуи в пространстве получается путем игры света и тени; мы должны дать отчет о впечатлении нашем при осязании статуи руками; как знать, быть может, в будущих выводах, касающихся скульптуры, связь осязательного впечатления с впечатлением зрительным найдет свое выражение; мы должны описать данный памятник искусства всесторонне и лишь на основании богатого и разностороннего материала, в любой области искусства мы можем себе позволить расчленение нашего описания по группам. До сих пор такого всесторонне полного описания памятников искусства мы не встречали; оттого-то экспериментальная эстетика никогда не возникла как точная наука. Можем ли мы считать за эксперимент в области эстетики все наблюдения над свойствами квадратов и других правильных геометрических фигур, которые практиковала фехнеровская школа? Ведь эти геометрические фигуры даны конкретно в живописи и зодчестве; до описания линий и форм, данных в краске и веществе, в сопоставлении с конкретными же фигурами, данными здесь же в той или иной краске или в том или ином веществе, мы не имеем права наши экспериментальные выводы относительно линий и форм считать выводами, могущими что-либо нам разъяснить в области эстетики; еще более бесполезно начинать эксперимент с изучения соотношения между зрительным впечатлением и зрительным нервом, наблюдая изменения этого нерва: ведь в первоначальном впечатлении от зрительного восприятия нет ничего указывающего нам на характер иннервации. Физиологическая эстетика может дать материал для экспериментальной эстетики в собственном смысле; но физиологическая эстетика есть глава физиологии, не более того; экспериментальная эстетика при случае может использовать данные физиологии, но не иначе, как переведя эти данные на свой собственный язык. Экспериментальная эстетика могла бы быть наукой; для этого должен наступить момент, когда экспериментатор принужден отказаться не только от всяких вспомогательных данных умозрения, но и вспомогательных данных точных наук; смешение наук в прежние времена вело к натурфилософии, когда учение о логических формах доказывалось при помощи данных естествознания, и обратно. Вся беда экспериментальной эстетики прошлого в том, что она недостаточно покоилась на описании; в основе ее ничем не оправданный догматизм.

Эстетические восприятия суть восприятия сложные; разлагая восприятия на простейшие элементы, мы утрачиваем их остроту; острота же неразложима; она сообщает сложным комплексам индивидуальный характер; описание должно отклоняться от сложности, а не от простоты; только путем сравнения индивидуальных сложностей мы можем установить общее и частное между элементами сложностей; как скоро мы будем рассматривать эти элементы вне соединяющего их комплекса, они дадут неверное представление о целом: так, всем известно сложное явление того, что некоторые звуковые феномены вызывают

представление феноменов цветовых у целого ряда лиц*; например, пытались статистикой определить законы цветного слуха; существует целая теория румынского ученого Грубера, касающаяся упомянутого явления. И что же? Никакого закона установить до сих пор не удалось; мне приходилось производить наблюдение в этой области и прийти к выводу, что субъективные представления о цвете отдельных согласных и гласных неустойчивы; наоборот, комплекс гласных с согласными более устойчив; если «а» одного цвета, а «b» другого, то слог «Ba» представляется часто в совершенно ином виде; «a» окрашивает «b», «b» — «a», иногда появляется цвет неожиданный вовсе; присоединяя к слогу гласные, мы с каждым новым присоединением слегка изменяем основной цвет комплекса, причем цвет становится определеннее и определеннее, а влияние каждого следующего звука на окраску целого ослабляется; определенность здесь в данной сложности, а не в элементах ее. То же и в области эстетики.

Отсутствие исчерпывающих описаний великих памятников красоты есть явление, ужасающее нас в эстетике; помимо чисто воспитательного значения, такие описания помогли бы нам очертить границы точной эстетики как системы наук; односторонность же описаний только вредит делу, вселяя превратные представления о самом эстетическом опыте; такие односторонние описания, с одной стороны, привели к созданию условных взаимодействий между восприятием и физиологическим процессом в фехнеровской школе; с другой стороны, породили субъективную критику, которая ценна лишь постольку, поскольку она частично касается описываемого: выражение субъективных переживаний и образов, возникающих под влиянием виденного или прочитанного, косвенно входит в описание; но оно по существу ничего не дает ценного; великое же зло заключается в том, что субъективная критика воспринимается многими не как лирика, косвенно затрагивающая само произведение искусства, а как подлинная критика; вся беда в том, что лирический пафос возникает не только по сходству, но и по противоположности; выразим отчетливее нашу мысль: всем лицам, имеющим прикосновение к творчеству, известен тот факт, что затронувшее нас художественное произведение (в положительном или отрицательном смысле) вызывает в нас творческий процесс совершенно индивидуальный, не имеющий отношения к воспринятому; скопленный запас творческих впечатлений, покоясь в глубине бессознательного, не имеет выхода; художественное произведение, пробивая наше сознание, дает выход и творческой энергии; и энергия эта рождает в нас образы, имеющие лишь косвенное отношение (а часто и никакого) к виденному или слышанному. Здесь опишу случай, бывший со мной: у меня был план большой героической поэмы, осознаваемый смутно, в неопределенных красочных и звуковых сочетаниях, возникший, как тональность, без мелодии и ритма под влиянием воспоминания об «Оссиане» Макферсона; о фабуле не было времени думать; я жил в имении, где были два пса: белый пойнтер и рыжий сеттер, враждовавшие друг с другом, причем пойнтер отличался мужеством и благородством, сеттер же был хитер и ласков; однажды после дождя я вышел на террасу: освещенный вспыхнувшим солнцем, пойнтер стоял в воинственной позе пред своим противником; это было воистину эстетическое впечат-

* Вундт подводит эти явления под рубрику аналогий ощущения: «Звуки пастушеской свирели, — говорит он, — напоминают свежий луг... звуки флейты говорят о синем небе»... Сюда Nablowsky «Das Gefühlsleben»...

ление; лучи освещали красновато-розовую шерсть сеттера и белую, гладкую шерсть пойнтера, стоявших среди сверкающих на солнце луж; мгновенно фабула моей поэмы была осознана: рыжебородый бессмертный праотец человеческого рода хитростью украл с неба творчество жизни, чтобы из ряда человеческих поколений перекинуть мост от земли к небу; но последний человек, который должен победителем вступить на небо, оказался рожденным от смертной и одного из небожителей; вместо того, чтобы вступить в бой с ними, он повернулся на рыжебородого праотца человечества, отрекаясь от своего родства со смертными: боги отстояли небо — человеческий род был низринут. Я подробно описываю этот случай возникновения мифа под влиянием совершенно посторонних эстетических восприятий (ярко освещенных псов) как типичный случай для целого ряда *творств* в области сюжета. Но совершенно то же имеет место в импрессионистической критике: образ богоборчества может вызвать в критике-импрессионисте образ борьбы гвельфов и гибеллинов, пролетариев и капиталистов, или наоборот: двух борющихся псов; и критик в таком случае свое импрессионистическое впечатление превратит в намерение автора; станет, например, его упрекать в низменности творческих мотивов; представление о великании вызывает представление о карлике: сколько великих намерений низводила критика к намерениям низким; сколько низких намерений возвела на пьедестал.

Тенденциозная, псевдоэкспериментальная эстетика и субъективная критика принесли и приносят неисчислимо зло искусству.

Только подробное описание памятников искусства способно освободить нас от этих зол.

Имея перед собой произведение искусства (например, лирическое стихотворение), мы должны возможно полнее описать все то, что содержится в нем; мы не должны забывать, что помимо содержания, образа, идеи, своего впечатления от содержания образа, идеи, собственных образов, возникших под влиянием прочитанного (которые тоже нам надлежит описать), перед нами еще ряд слов, вытянутых в строки, разъединенных знаками препинания и сгруппированных в известные изобразительные формы; кроме того, слова эти даны в тех или иных метрических формах (пока *условных* для нас) с согласованными окончаниями (*условно* называемыми рифмами); далее: слова эти состоят из соединения гласных и согласных, звуковое и образное впечатление которых мы должны описать как в отношении к другим элементам восприятия, так и в отдельности от них. Упусти мы эту простейшую данность всяческой формы (*метра в слове*), мы в последующей нашей работе соединения описанного материала вовсе опустим проблему речи: и тогда, переходя к эксперименту, мы не будем иметь возможности считаться с наиболее прямыми данными эксперимента: *словами*. В последующих выводах экспериментальной эстетики такое упущение существенно скажется.

Проблема языка, приведенная к более сложным проблемам эксперимента, имеет существенное значение в лирике; язык как *таковой есть уже форма творчества*; с данностью этого творчества приходится очень и очень считаться.

Символизм в обозначении представлений и понятий разбирает детально Вундт в своей «*Völkerpsychologie*»; в происхождении, творчестве слов и сохранении словесных обозначений играет видную роль поэтическое творчество народа; в процессе неизменной эволюции языка, с другой стороны, поэзия, по Бругманну, имеет и охранительное значение. «Художественное произведение (в частном

случае поэзия), — говорит Потебня, — есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания» (А. Потебня. *«Мысль и язык»*. Харьков, 1892). Глубокий исследователь языка видит в поэтическом творчестве и в творчестве самого слова общий корень; «открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, — говорит он, — мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзии» (*«Мысль и язык»*, стр. 198). Отсюда видно, до чего тесно срастаются между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или обратно: в языкознании проблемы поэзии входят как части некоторого целого. Между тем обсуждение форм поэтической речи, классификация и изучение средств изобразительности, наконец, изучение индивидуального словаря каждого поэта, до сих пор часто находилось в загоны у массы официальных представителей теории и истории литературы. Потебня указывает на следующие сочинения, разбирающие вопрос о происхождении языка:

Steinthal. Der Ursprung der Sprache.

« Grammatik, Logik und Psychologie.

Grimm. Der Ursprung der Sprache (Abhandl. der Akad. zu Berl. 1851).

Becker. Organism der Sprache.

« Das Wort.

G. Curtius. Griechische Etymologie.

Pott. Die Gleichheit menschlicher Rassen.

Schleicher. Die Sprachen Europas. 1850.

Wilhelm v. Humboldt. Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (VI B. Gesammelte Werke).

Wilhelm v. Humboldt. Ueber das vergl. Sprachst. (G. W. III).

Heyse. System der Sprachwissenschaft. Berlin, 1856.

Lottze. Mikrokosm.

Steinthal. Charakteristik der hauptsächlichsten Typen des Sprachbaues. 1860.

Th. Waitz. Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft.

Lazarus. Das Leben der Seele.

Следующие статьи *Steinthal'*я отмечает Потебня: «*Zur Sprachphilosophie*» (Zeitschr f. Philos. v. Fichte u. Urci. XXXII, «*Ueber den Wandel der Laute u. des Begriffs*» (Z. f. Völkerpsychol. u. Sprachwissenschaft. I, 5), «*Assimil. und Attraction*» (Z. f. Völkerps. B. I).

Кроме упомянутых сочинений, указанных Потебнею, упомянем, пожалуй, еще — «*Völkerpsychologie*» Вундта, «*Das Denken im Lichte der Sprache*» Макса Мюллера, «*Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache*» (1863) его же, «*Ueber den Ursprung der Sprache*» Блэка, «*Abriss der Sprachwissenschaft*» Штейнтала, «*Zur Chronologie der indogerm. Sprachforschung*» Курциуса, «*Ursprung und Entwicklung der menschl. Sprachen und Vernunft*» Гейгера, «*Ueber den Ursprung der Sprache*» Марти, и в особенности «*Der Ursprung der Sprache*» Нуаре, у которого встречается сходство во взглядах с Потебнею. Упомянем, наконец, сочинения самого Потебни «*Записки по русской грамматике*» (I, II, III т.), «*Из записок по теории словесности*», «*Мысль и язык*». Среди более поздних исследователей следует отметить Бругманна.

Беккер сравнивает процесс образования языка с физиологическим процессом дыхания; мысль и язык невозможны в отдельности, потому что они — един-

ство; Шлейхер видит процесс развития языка в темном, доисторическом периоде; жизнь языка как будто противопоставляется жизни сознания; произвол в творчестве слов отрицается Шлейхером; Потебня ставит упрек теориям Шлейхера и Беккера: эти теории, рассматривая язык как нечто готовое, не могут понять процесса его образования. В изложении Штейнталя гумбольдтовой теории языка язык есть вечная деятельность (*ἐνεργεία*); вместе с тем сумма продуктов этой деятельности обратно влияет на деятельность как произведение деятельности. «Как отдельное слово становится между человеком и предметом, так и весь язык — между человеком и природой. Человек окружает себя миром звуков для того, чтобы воспринять и переработать в себе мир предметов... Чувство и деятельность человека зависят от представлений, а представления — от языка... Человек, выделяя из себя язык, тем же актом вплетает себя в его ткань; каждый народ обведен кругом своего языка, и выйти из этого круга может только, перешедши в другой» (Гумбольдт). Здесь уже признается творческая роль языка, способная в нас пересоздать окружающую природу: называя предметы, мы, в сущности, вызываем их из мрака неизвестности: приказываем им быть тем, что они есть; в этом призвании языка к творческой деятельности кроется мысль о том, что психологически творчество первее познания; всякое познание предопределено творчеством в актах словообразований; и потому-то язык как таковой играет величайшую роль в поэзии, независимо от того, какие понятия извлечет из материала поэтических слов наше рассуждающее сознание; в словах как звуках бьет поток творческой энергии; оставляя без описания язык поэта, мы лишаемся самой реальной основы поэзии; на этой-то основе должен строиться прежде всего эстетический эксперимент. Гумбольдт утверждает, что «язык не есть нечто готовое и обозримое в целом; он *вечно создается*». Гумбольдт различает звукоподражательное обозначение понятий: 1) непосредственное, 2) символическое; в первом случае звуковое наименование как бы живописует предмет так, как представляется он внутреннему уху; во втором случае «для обозначения предмета избираются звуки частью *сами по себе*, частью по сравнению с другими, производящие впечатление, подобное тому, какое сам предмет производит на душу; так звуки слов *stehen, ständig, starr* производят впечатление чего-то прочного. Санскритский звук *li*, таять, разливаться, — жидкого»... (Гумбольдт). Приблизительно к тому же приходит и Потебня: «*Вполне закономерно, — говорит он, — видеть сходство между известным членораздельным звуком и видимым или осязаемым предметом*». Гейзе в «*System der Sprachwissenschaft*» приводит ряд слов, символический смысл которых дан уже в звуковом их произношении; таковы, по его мнению, слова: *Klar, hell, dunkel, dumpf, mild* и т. д.*

Необыкновенно ценные указания о значении слова как самостоятельного искусства и дает А. Потебня. Приводим из него еще несколько выдержек:

«Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью... Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства. Чтобы найти эти стороны, начнем с отождествления моментов слова и произведений искусства... В слове мы различаем: *внешнюю форму*, т. е. членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое

* Приводим эти данные из книги А. Потебни «*Мысль и язык*».

значение слова, тот способ, каким выражается содержание... Искусство тоже творчество... Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т. е. внутренней формы... Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; *поэтому содержание этого последнего развивается уже не в художнике, а в понимающих... Заслуга художника... в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание...* Возможность того обобщения и углубления идеи, которое можно назвать самостоятельную жизнь произведения, не только не есть отрицание нераздельности идеи и образа, но, напротив, обуславливается ею... На слово нельзя смотреть как на выражение готовой мысли... Напротив, слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит *средством к ее созданию*; внутренняя форма... видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застаёт в душе...» («Мысль и язык», с. 177—192). Слово и поэзия признаются Потемной энергиями; обе деятельности возбуждают непрерывный процесс преобразования готовых понятий и представлений. Слово и поэзия объединяются и тем, что в деятельности состоят из нераздельного взаимодействия трех элементов: формы, содержания и внутренней формы, или, по нашей терминологии, — символического образа: та и другая деятельность — триадична. Здесь Потемня приходит к той границе, где начинается уже исповедание символической школы поэзии; русские символисты подписались бы под словами глубочайшего русского ученого: между тем и другими нет коренных противоречий; это показывает, что русские символисты имеют под собой твердую базу; упрекать их в бессодержательности может лишь фельетонное верхоглядство, находящееся в блаженном неведении относительно лучших работ, касающихся языка.

Мы удалились в область языкознания единственно для того, чтобы наглядно показать огромное значение речи как целого, образующего с поэтическим образом нечто неразрывное; речь мы берем не только со стороны ее художественной изобразительности, но и со стороны звуковой; звук и ритм слова составляют нераздельное единство со средствами художественной изобразительности, а эти последние кровно связаны с поэтическим образом. Вот почему символизм провозглашает единство так называемой формы и содержания, данных в образе или символе как сложности, неразложимой ни в понятие, ни в чувственном восприятии; понять эту сложность можно лишь описывая ее, но описывая всесторонне. Так же приблизительно высказывается и Потемня: «Художественное произведение очевидно не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком. Факторы, напр., статуи — это, с одной стороны, бесплодная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, с другой — кусок мрамора, не имеющий ничего общего с этой мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мрамор, а нечто отличное от своих производителей, заключающее в себе большее, чем они. Синтез, творчество очень отличны от арифметического действия: если агенты художественного произведения, существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырем. Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответ-

ственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т. е. внутренней формы» (*Мысль и язык*, с. 186).

Соединение и отношение слов друг к другу можно обсуждать многократно и многообразно; во-первых, со стороны художественных форм словообразования (символизм языка, выражающийся во «внутренней форме» Потебни); во-вторых, со стороны грамматических форм; наконец, со стороны форм логических; грамматические формы речи являются посредствующим звеном между художественными и логическими формами. В грамматических формах речи сказывается одновременно и художественное творчество речи и логическое; грамматика как составная часть одновременно входит и в эстетику, и в логику. «Названия суть названия предметов, или... названия наших идей о предметах», — говорит Дж. Стюарт Милль. В первом случае названия суть символы предметов опыта, во втором случае эмблемы идей о предметах. Название, по Гоббсу, есть произвольный словесный знак для обозначения мысли. Бенно Эрдман в *«Umriss zur Psychologie des Denkens»* говорит, что суждение «являет собою течение словесных представлений, которому не соответствует никакое течение значений». Иванович в статье *«Die Impersonalien»* доказывает неразложимость связи между представлением о деятельности и представлением о вещи; эту связь полагает Зигварт в основе различения словесных форм. Он возражает Бенно Эрдману относительно его взгляда на течение словесных представлений: «Если бы такая, вытекающая из простых словесных ассоциаций, речь действительно могла иметь место, — то ведь для объяснения возникновения привычной ассоциации нужно было бы предположить первоначальную связь, простирающуюся из какого-либо иного источника, именно из связи представлений» (Логика, I т.). Предпосылкой суждения является, по Зигварту, анализ; само же суждение «выполняет синтез различных элементов». *«Заслуга греков*, — говорит Дейссен, — заключается в том, что они создали синтаксис, скрывающий под целым богатством искусных словосоединений однообразное сочетание подлежащего со сказуемым... Напротив, индусы были увлечены богатством падежных форм» (*«Основные начала метафизики»*). Интересные данные для понимания методов восточного мышления встречаются нас в книге Щербатского *«Логика Дармакирти с комментариями Дарматарры»* (I том). Построение различного рода логик входит в деятельность речи; проблема логики в собственном смысле слова начинается там, где эти частные логики речи объясняются и выводятся из принципов общей логики.

Вундт распределяет корни слов в зависимости от голосовых звуков; самые же голосовые звуки связывает со звуковыми жестами как первоначальными аффектами, предшествующими языку. Гумбольдт, как и многие другие лингвисты, указывает на происхождение всех языков из односложных корней; впоследствии корни изменяются путем соединения с другими корнями; звуковая изобразительность языка в некоторых областях ослабляется; так совершается переход к абстрактным понятиям. Нуаре полагает, что самая общественность окрепла в единообразии голосовых звуков, возникших при общих работах людей и потом распространявшихся благодаря подражательности.

Здесь, в первоначальной образности, которая присуща слову как звуковой эмблеме, а не только во вторичной образности, присущей слову как «внутренней форме» (выражение Потебни), коренится источник художественного наслаждения словом; отказывать словесному искусству в игре словами как звука-

ми или умалять значения этой игры, значит глядеть на живой язык как на мертвое, ненужное целое, завершившее круг своего развития; есть целый разряд людей, у которых дурным воспитанием и ложными взглядами на язык кастрирован слух, и которые считают изысканность словесной инструментовки праздным занятием: к сожалению, среди художественных критиков большинство — кастраты слуха; подходя к художественному произведению, они прежде всего не умеют в него вчитываться; они торопятся прежде всего из него что-либо *вычитать* (обыкновенно искомую ими пропись); не найдя прописи, они с негодованием отвергают произведение словесности как бесцельное, ненужное; все эти господа не принесли бы вреда искусству, если бы их оскопляющая вкусу деятельность не превращалась бы на страницах журналов в проповедь бессилия и мертвенности в изящной литературе. Между тем способность эстетически наслаждаться не только фигуральным образом слова, но и самим звуком слова, независимо от его содержания, чрезвычайно развивается у художников слова; психологию творчества слов, не имеющих видимого смысла, прекрасно развивает Кнут Гамсун в «*Голоде*», заставляя героя изобретать несуществующие слова вроде «*Кубоа*», «*Илайяли*» и т. д.

«*Гласная и согласная*, — замечает Потебня, — это простейшие стихии, на которые мы разлагаем материал слова. В первой нас более поражает голос, звуковое волнение воздуха*... во второй — более заметен шум... Они относятся друг к другу не как внутреннее и внешнее..., а скорее как звуки различных инструментов.

С другой стороны, если остановимся на простейших стихиях слова, оказывается следующее: как ни бесконечно разнообразны гласные звуки... но ряд их не может быть продолжен или сокращен по произволу. В какое бы необыкновенное положение мы ни привели свои органы... всегда он (звук) найдет определенное место в ряду, главными точками которого служат простые гласные» (Потебня).

Невольно припоминаю теорию одного француза: она заключалась в том, что гласные символизируют мир духовных движений; согласные вроде «м», «л», «в», «ф» символизируют материю, а «т», «д», «с» и тому подобные являют собой промежуточные звенья между телесным и духовным; извне эта теория кажется парадоксальной; изнутри же мы понимаем вполне ее смысл. Если элемент гармонии, лада, строя приравнять к гласным (к музыкальному тону), а элемент хаоса, нестройности — к согласной (приближающейся к шуму), то понятно приравнение более музыкальных элементов речи к элементам духовности, а элементов менее музыкальных — к материальному хаосу; это правило можно сейчас же проверить наглядно. Строка: «*Напоминают мне оне*» звучит более музыкально, чем строка «*глушь темнотвольная сосен*», потому что в первой строке между гласными (тонами) находится почти везде одна согласная (шум); во второй же строке между гласными встречается более элементов, имитирующих шумы (согласных): *глу*, *мно*, *ство*. Каждая лишняя согласная, прибавленная к гласной, во-первых, как бы тяжелит тон гласной (заставляя ее детонировать) и, во-вторых, невольно замедляет темп произнесения (для произнесения четырех звуков «*ство*» требуется больше усилий голоса и времени произнесения, нежели для одного звука «*о*»); еще более тяжелым (материальным, косным)

* Скажем от себя «тон».

является, например, следующее словообразование: *«Праздные убранства пространств»*. Комбинация слов о многих согласных со словами, противоположно образованными, то есть периодическое накопление элементов дисгармонии и разрешение их в элементы гармонические, составляет предмет искусства в поэзии. В этой области нужен ряд описаний и экспериментов; все это в значительной мере отсутствует в критике. Поэзию определяет Шопенгауэр как искусство посредством слов приводить фантазию в движение; за этой фразой слышится привкус метафизического снисхождения к слову, взятому само по себе; слово здесь является лишь средством; между тем слово само по себе есть уже продукт фантазии; оно не только средство, но и цель. *«Я провел два с половиной дня над одною строфой, — обращается Виланд к Мерку. — Все дело стало собственнно из-за одного слова, которого я никак не мог придумать: пробовал всячески заменить его другим, ломал себе голову, но ровно ничего не выходило. Мне было крайне досадно, потому что там, где идет дело о картинности изложения, непременно нужно, чтобы перед воображением читателя носился точно такой же образ, как перед самим автором. А между тем известно, что это часто зависит от одной буквы»* (*«Briefe an Merk»*. 1835, стр. 193).

Мы приводим все эти мнения как показатели того, до какой степени поэты придают значение, вполне справедливое, самой материи слов; между тем с упорным равнодушием к мнению поэтов о близком им искусстве относятся господа критики, оскопля поэзию выуживанием из нее сентенций.

Только всестороннее описание памятников искусства примирит поэта с критиком тем, что введет поэзию как материал эксперимента в область точных выводов и превратит критика из беспочвенного болтуна в скромного экспериментатора.

Художник, как бы ни был скромн его талант, есть всегда дающий и приносящий, критик же есть всегда паразит, кормящийся творчеством, о котором он никогда не сумеет сказать ничего путного, пока не станет *работать* над проблемой творчества; если сравнить количество критиков с количеством писателей, дающих плоды творчества, а не только пишущих по поводу чужого творчества, то на одного писателя придется в среднем до 20 критиков; вся эта рать питается творчеством писателей... И что же мы видим? Из поколения в поколение тянется вечное недоразумение: критика угадывает сначала чаще всего писателей среднего и обычного дарования и со злобной назойливостью комара портит существование ряду крупных талантов. *Не угадывающим* дарование был критик; наоборот: его роль заключалась в том, чтобы закапывать дарование; и только потом, воздвигнув могильный холм, критик открывает в погребенном фетиша; но и этого фетиша превращает он в могильный камень, с которым наваливается на все молодое и сильное, что продолжает встречать на своем пути. Если бы писатели объявили забастовку и перестали писать, много голодных ртов, чтобы не умереть с голоду, потребовало бы новой крови художников, потому что художественное произведение — всегда кровь художника, претворенная в слово, в звук, в краску, в мрамор.

³ Даже Спенсер жалуется на отсутствие сколько-нибудь разработанной теории словесности и поэзии. *«Правила, содержащиеся в руководствах риторики, — говорит он, — представляются в нестройной форме»*. Он ссылается на слова Кэмпбелля: *«Чем более общи термины, тем картина бледнее; чем они*

специальнее, тем она яснее». Даже Спенсер говорит: «Мы имеем причины *a priori* полагать, что в каждом предложении известный порядок слов более действителен, нежели какой-либо другой». «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование — сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель» («*Философия слога*»). К средствам изобразительности относимы: эпитет, сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, аллегория, параллелизм, бессоюзие, многосоюзие, эллипсис, инверсия, плеоназм, тавтология, фигура умолчания, восхождение, единоначатие, ассонанс, аллитерация, парафразис, период и мн. другие.

Эпитет (ἐπίθετον ὄνομα — прилагательное имя); эпитетом называется такое прилагательное, которое живописует то слово, к которому прилагается; в народной поэзии мы замечаем употребление постоянных эпитетов; иногда эпитетом становится то или иное художественное определение: «олень — золотые рога»; здесь метонимия перешла в эпитет.

Сравнение (сomparatio) есть сопоставление двух предметов по одному или нескольким общим признакам. Спенсер указывает на то, что употребление сравнений увеличивает экономною мысли; целый ряд посредствующих мыслей о предмете опускается, как скоро мы заменим их удачным сравнением.

Метафора есть замена сравниваемого предмета другим, с которым предмет сравнивается: «зеленкудрый» вместо «зеленолиственный». Остолопов в «*Словаре древней и новой поэзии*» говорит: «Метафора есть перенос речения от собственного знаменования к другому, для изъяснения некоторого между ними подобия; что бывает: 1) когда речение приличное бездушной вещи придается животному, напр., *каменное сердце*; 2) когда речение, надлежащее к одушевленной вещи, придается бездушной, напр., *угрюмое море*; 3) когда слово от бездушной вещи к бездушной же переносится, напр., *в волнах кипящий песок*; 4) когда речения переносятся от одушевленных к одушевленным же, напр., *парящее воображение*» (180 стр. II ч.). Следует избегать слишком частого употребления метафор, не следует при накоплении метафор, чтобы они были противоречивы, как, например, в строке «*В десницу взяв перун, ты шестувй льву подобно*», следует остерегаться в метафоре употреблять иностранные слова. Метафора, по Спенсеру, в высшей степени сокращает количество слов. И Спенсер, и Буслаев (в «*Опыте исторической грамматики*») относят аллерию к виду метафор. В метафоре, по нашему мнению, завершается тот психический процесс, который начинается в сравнении; там — сопоставление признаков; здесь — завершение этого сопоставления, заканчивающееся соединением признаков; путем сравнения и метафоры изображаемый образ неопределенно расширяется, не теряя своей отчетливости. Метафора происходит от μετὰ (через) и φέρω (ношу) и означает перенос.

Метонимия (μετὰ ὄνομα) обозначает перемену имени. В определении метонимии встречается неотчетливость: Остолопов определяет метонимию как замену образов по соотношению, что, по его мнению, бывает, когда причина принимается за действие («*жить своею работою*») или действие за причину («*гора Пеллон тени не имеет*», вместо: «там нет деревьев, дающих тени»), или содержащее за содержимое («гнездо птиц» вместо «гнездо с находящимися птицами»), или когда название места, где вещь производится, берется за самую вещь («*Фаянс*» — город в Италии, где из особой глины выделывается

посуда), или когда берется признак вместо самой вещи («Орел» вместо «Российской империи»), или когда действие или свойство принимается вместо действующего («погибаю от злобы»).

Синекдоха (συνεκδοχή — уразумение) есть перенос признаков предмета по количеству (от большего к меньшему, и обратно); синекдоха отличается от метонимии в том смысле, что в метонимии производится соединение вещей качественно разнородных (путем замены по отношению); в синекдохе же мы имеем соединение вещей количественно разнородных. Остолопов перечисляет виды синекдох: 1) Род полагается вместо вида («смертный» вместо «человек»). 2) Вид вместо рода («у него есть кусок хлеба» — «он достаточен»). 3) Целое вместо части («Египтяне Нилом жажду утоляют» вместо «водою из Нила»). 4) Часть вместо целого (дельная голова вместо человек). 5) Множество вместо единства. 6) Единство вместо множества. 7) Известное вместо неизвестного (тысячи падают на поле сражения); преувеличивая синекдоху, получаем гиперболу; гиперболы — утрированная синекдоха.

Потебня в книге своей «Из записок по теории словесности» развивает следующий взгляд на фигуры речи. Всякая изобразительность речи есть процесс новообразования значения слов. Если «X» есть новообразованное значение, «A» — прежнее значение, то в отношении «X» к «A» возможны три случая: I) «A» вполне заключено в «X», и обратно (человек (A) и люди (X)). Замена «A» через «X» есть *синекдоха*. II) «A» отчасти заключено в «X» (птицы (X), лес (A) — лесные птицы). Это случай *метонимии*. III) «A» и «X», не совпадая друг с другом, психологически соединяются в *третьем* сочетании «B»; представление «A» в «B» есть *метафора*.

В *синекдохе* Потебня видит случай, когда в совокупности признаков «X» мыслимо «A», но так, что «A» выделяется из признаков «X» (адриатические волны (A) — Адриатическое море (X)); целый ряд *эпитетов* определим как *синекдоха*; вообще эпитет, по Потебне, не есть специальная форма отдельного тропа, а общая форма для некоторых случаев ряда троп; Потебня доказывает, вопреки Буслаеву, что epitheton organs прежде всего есть синекдоха; но синекдоха, принимая эпитетную форму, может покрывать собою и *метонимию*, и *метафору*; epitheton organs может обозначать и родовой (малые пташки), и видовой признак (борзые кони); в последнем случае под видом разумеется род, под временным — постоянное; Потебня восстает против мнения Буслаева о том, что эпитеты составляют существенную принадлежность народного эпоса; эпитет может согласоваться с определением, качественно его определяя («крутой берег»); это случай метонимии; и эпитет может заключать представление, не заключенное в предмете (*уединенные поля, белорогий месяц*) — случай, приближающий эпитет к метафоре.

Эпитет может разрастаться в *перифразу* (описание). Потебня определяет следующие случаи синекдох:

1. *Часть вместо целого*: однородное множество представлено единственным числом: а) имени конкретного («И раб судьбу благословил» вместо «крестьянин»);
б) имени собирательного («Русь, чадь»);
в) часть вещи вместо всей вещи («хозяйский глаз»). Это может быть или часть целого (синекдоха), или орудие вместо действующего (метонимия);

- d) определенное вместо неопределенного («сто раз говорил»); это — синекдохи, пока ими определяется однородное с ними; после же это — метафоры («куча народу»);
- e) *антономасия*: 1) родовое заменяется видовым, 2) замена собственного имени нарицательным («оратор» вместо «Цицерон»).

II. *Целое вместо части*: 1) представление единицы множеством:

- a) для наглядности («сани»);
- b) для возвеличения (гипербола).
- 2) Целое вместо части: род вместо вида, по Ваккернагелю, есть синекдоха.

Метонимию определяет Потебня как переход от образа «А» (части, особи) к значению «Х» (роду, целому) при условии неисключаемости образа «А», и одновременно при условии получения при помощи этого образа *нового качества* (отличие от синекдохи): *голова* в смысле чего-либо главного, но и с новым качеством (свеча в головах). Новое качество «Х» получается в силу того, что оно при известных условиях сопровождает в мысли «А». Случай метонимии: 1) «А» одновременно существует в пространстве с «Х». 2) «А» предшествует «Х» (во времени). Но в момент наименования, говорит Потебня, «эти основания не существуют для говорящего; они вносятся после посторонним наблюдателем»...

«Х» есть пространство (пространственно измеряемое содержание), время, действие.

a) *Пространство представляется тем, что оно есть* (полдень, юг, север).

b) *Количество представляется пространством* (непечатый угол).

c) *Время представляется местом* («видех у соседа скотину умершу... С тех мест обыкох по вся нощи молитися»).

d) *Время случайного события определяется постоянным* («Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос, ложе покинул тогда и возлюбленный сын Одиссеев»).

e) *Период времени — его началом: «До окончания балета»* (Пушкин).

f) *Множественное число имени, характеризующего время* (зори).

g) *Метонимия — время* (никогда, всегда).

h) *Действие и состояние представляется одним моментом из многих* («Уезжал из дому, когда к нему приезжали»).

i) *Состояние как пребывание в среде* (быть в солдатах).

к) *Изображение чувства жестом* (скривить рот).

Всякое изображение явления в виде одного из его моментов, в том числе и в виде представления, есть *метонимия*; если есть и сближение разнородных комплексов, то *метафора* совмещается с *метонимией*.

l) *Действие заменяется одним моментом*.

м) *Действие заменяется знаком* (вещественным символом): «стол» в смысле княжества.

п) *Действие заменяется местом, где оно происходило*: «Убит под Бородиным».

o) *Момент, представляющий действие, может относиться к нему как причина*: «милость» (то, что дается господином холопу).

р) *Момент действия заимствован от состояния воспринимающего*: «жилой дом, пьяный мед»; здесь полное совпадение с метафорой.

г) Действие представлено тем, что его производит: «Да не оскудевает рука дающего».

с) Содержащее представляет: а) содержимое (сосуд вина), б) место и время вместо содержащегося («губим русскую землю»).

т) Представление обстоятельств и объектов действия заменяется свойствами субъекта (подлежащего) или субъекта относительного (дополнение) (сидеть у больной постели).

и) Действующее в значении действия («Читал охотно Апулея»).

х) Свойство вместо лица: «стихов — младость» (Пушкин).

у) От общего к частному: «година».

z) Время — местом: «жизни даль». Пространство — временем: «до сих пор».

Метафора. Аристотель определяет в «Поэтике» метафору как перенесение постороннего слова, т. е. слова с другим значением, от рода к виду (синекдоха), от вида к роду (синекдоха), от вида к виду (метонимия), или по сходству (метафора в тесном смысле). Отсюда ясно, что метафора есть основное средство изобразительности; в метафоре заканчивается процесс символизации. Аристотель говорит: «Соответствием называю, когда второе так относится к первому, как четвертое к третьему. Тогда можно поставить вместо второго четвертое и вместо четвертого второе». Гербер присоединяется к Аристотелю, когда говорит: «Так относится *фиал* (чаша) к *Дионису*, как *щит* к *Арею*; поэтому щит можно назвать фиалом Арея». Этот перенос, по Герберу, возможен и в метонимии, и в синекдохе; если можно сказать: «он любит *бутылку*» (=вино), то и обратно, можно сказать: «поставь сюда вино» (=бутылку). Потebня говорит по этому поводу следующее: «В действительности такая игра в перемещение есть случай редкий, возможный лишь относительно уже готовых метафор... Уже древние заметили, что не во всех случаях метафоры возможно перемещение, и поэтому делили метафоры на двухсторонние и односторонние». К метафоре близко примыкает сравнение; Ваккернагель говорит, что метафора тем отличается от сравнения, что устраняет вовсе обычное представление. Метафора, по Брингману, есть сокращенное сравнение; метафора, по Потebне, необходима, когда ею выражаются сложные и смутные ряды мыслей; Потebня приводит пример из Л. Толстого: «*Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял*»... «*Безухов тот синий, темно-синий с красным, а он (Борис) четвероугольный*».

По содержанию значений древние делили метафору на четыре формы: а) от одушевленного к одушевленному (зеленокудрые леса), б) от неодушевленного к неодушевленному («небесная раковина» — про облака), с) от одушевленного к неодушевленному (небесный воин — солнце), d) от неодушевленного к одушевленному (скала — монах).

По отношению к форме метафора выражается: а) членом предложения, б) целым предложением, с) несколькими предложениями; в двух последних случаях метафора имеет форму *аллегории* или *сравнения*.

В синтаксическом отношении метафоры имеют различные формы: метафора может заключаться в любом члене предложения. Она может быть в определении («*пылкий* разговор»), в подлежащем («теперь ревниву то-то праздник»), в подлежащем с объясняющим словом в родительном падеже («*капля жалости*»), в сказуемом («Татьяна *увядает*»), в дополнении («любви мы цену тем умножим, вернее в *сети* заведем»), в обстоятельствах («*горой* кибитки нагружают»).

Кроме упомянутых средств изобразительности Потебня указывает на следующие: 1) изображение интенсивности качества чувством, которое оно пробуждает («несказанной красотой»), иногда выражается знаком вопроса («мало ли вместо «много»); 2) представление предмета знакомым посредством местоимения («Татьяна — с ее холодною красотой»); 3) обращение к слушателю («ах, братцы»...); 4) определение сочувственного отношения к предмету посредством ласкательных эпитетов, не имеющих объективной изобразительности, и вводного предложения; 5) апострофа, когда повествователь, отворачиваясь от действия, обращается к лицу, о котором идет речь, представляя его присутствующим; 6) *анафора* (единоначатие); 7) *эпифора* (единоокончание); 8) *сплетение* (соединение анафоры с эпифорой); 9) повторение склоняемых форм в разных падежах или глаголов в разных формах*.

Котляревский полагает, что «народ... оказывал предпочтение метафоре... потому, что... природу... он мог понять только как совокупность живых действующих существ». По Максу Мюллеру, метафора есть выражение лексической бедности языка. Потебня, возражая Мюллеру, указывает на то, что метафора всегда существовала, существует и будет существовать; он полагает, что творчество языка повело к представлению о природе как совокупности живых существ. Де Губернатис полагает, что двусмысленность слов породила миф. По мнению Потебни, эта двусмысленность есть скорее достоинство языка, нежели его недостаток; она есть ручательство в том, что творчество слов не умрет и слова не превратятся в ходячие монеты, как ни стараются об этом иные из «публицистов». «Когда критика во имя практических требований объявила войну художественности, — говорит Потебня, — и начала ценить литературные произведения не по талантливости их исполнения, а по их содержанию, по силе идеи, то она повторила басню о свинье, которая подрывала дуб, наевшись под ним желудей». Среди сочинений, на которые ссылается Потебня, отметим следующие:

Lessing. Abhandlungen über die Fabel. 1755.

Его же. Лаокоон.

Cicero. De oratore (lib. III).

Грифон. Περὶ τρόπων.

Grimm. Kleine Schriften.

Gerber. Die Sprache als Kunst. 1885.

Mommsen. Die Kunst des Deutschen Uebersetzens aus neueren Sprachen. Leipzig., 1858.

Volkmann. Rhetorik der Griechen und Römer.

Аристотель. Поэтика.

Taine. Philosophie de l'art.

Wackernagel. Poetik, Rhetorik und Stilistik.

Carrière. Die Poesie.

De Gubernatis. Zoological Mythology. 1873.

Steinthal. Das Epos (Zeitschr. f. Völk. V, 1868, 10).

Бэн. Стилистика.

Bringman. Die metaphorn. 1878.

* Заимствовано нами из книги Потебни «Из записок по теории словесности» (с. 202—394).

Буслаев. Историческая грамматика.

« Мои досуги.

« Очерки.

« О значении современного романа.

Белинский. Сочинения.

Галахов. История русской словесности.

Шевырев. История русской словесности.

« Теория поэзии в историческом развитии.

Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу (I, II, III т.).

Колосов. Теория поэзии.

Кареев. Мифологические этюды.

А. Веселовский. Сравнительная мифология и ее метод.

Котляревский. Разбор сочинения Афанасьева «Поэт. воззр. славян».

Белорусов. Учебник словесности.

А. Веселовский. Три главы из исторической поэтики. СПб., 1899.

Мы коснулись главнейших средств образительности; эти средства образительности главным образом касаются внутренней формы образа; вместе с тем они, уже потому только, что являются средствами художественной образительности, располагаются во времени. «Недаром, — говорит Лессинг, — знаки, следующие друг за другом, могут выражать лишь предметы, которые... представляются нам в последовательности времени»...

Вполне самостоятельную группу образуют такие формы речи, как, например, эллипсис, параллелизм, период, умолчание, инверсия и т. д. Учение о периоде развивается в риторике; то же и относительно параллелизма, т. е. такой речи, где слова, а иногда и фразы расположены в известной симметрической последовательности; период употребляется главным образом в речи медлительной, плавной; параллелизмом удобнее пользоваться в речи короткой; в периодической речи бывает часто фигура повторения слов: в лирике повторения бывают в начале стиха (повторяется одно слово, два слова), в конце стиха (одно, два), в начале и середине, в конце и середине и т. д.; фигура повторения в таком виде принимает всевозможные модификации, иногда весьма сложные; она же иногда переходит в параллелизм; одно и то же слово в этой фигуре повторяется в нескольких предложениях; иногда два слова, стоящие рядом, потом повторяются: «их удел *покорять* и *праздновать победу*; *покорять* народы; *праздновать* победу над ними». Иногда же слова повторяются в обратном порядке; иногда повторяется целая фраза.

Для усиления сжатости употребляется: 1) *фигура эллипсиса*, состоящая в пропуске слов и предложений: «лес ли начнется — сосна да осина» (пропущено: «только виднеются»); 2) *восхождение*, где для усиления впечатления последовательно повторяются слова, начиная предложение: «лев *волка* стережет, *волк* рыщет за *козю*, *коза*»... и т. д.; эта фигура носит еще название *лестницы*; 3) *наращение*, когда многократно повторяется слово с присоединением к нему ряда слов; 4) *инверсия*, т. е. перестановка слов, нарушающая принятое словорасположение, и т. д... Мы не станем описывать все образительные формы упоминаемой группы; существенное их отличие от предыдущей группы в том, что все эти формы основаны на отношении к времени; благодаря одним выигрывается время, благодаря другим вводится повторение ритмических моментов, порядок распределения во времени, т. е. ритм присутствует в этих формах; к

Наконец, расстановка знаков препинания играет большую роль в индивидуальных оттенках ритма; она дает неожиданные паузы, придает самому стиху своеобразный, капризный характер; кроме ритмического смысла знаки препинания имеют огромный, неуловимый часто, логический смысл, тем более что я иногда могу ими свободно пользоваться. Для примера возьму две фразы: «Темная ночь. Темные пространства». Эти же фразы я могу расположить и иначе: «Темная ночь... Темные пространства». Когда я ставлю между ними несколько точек, я их произношу отрывисто. Если я поставлю между фразами точку с запятой, то я, уменьшая паузу между фразами, тем не менее произношу их более спокойно. Если я напишу эти фразы так, что разделяю их двумя точками, я невольно произношу вторую фразу с оттенком пояснения («темная ночь и потому-то — темные пространства»). Если я соединяю две фразы при помощи тире, то объяснительный характер фраз подчеркивается («Так как темна ночь, то и пространства темны»); наконец, заключая вторую фразу в скобки, я произношу ее значительно скорее, чем первую (как бы проглатываю).

И в начертании эти фразы будут иметь совершенно иной вид.

Выписываю их:

Темная ночь. Темные пространства.

Темная ночь... Темные пространства...

Темная ночь; темные пространства.

Темная ночь: темные пространства.

Темная ночь — темные пространства.

Темная ночь (темные пространства).

Я вношу шесть отличий в интонации в один и тот же комплекс слов; знаки препинания играют существенную роль; перенос окончания предложения в первую половину следующей строки носит в стихах особый термин «enjambement».

Самый материал формы составляет фонетическое расположение гласных и согласных в слогах, в словах, в группе слов. Гласные могут рисовать звуковые фигуры, то последовательно исходя от низких звуков к высоким (у-о-а-е-и), или наоборот, контрастируя (и-у), совпадая (а-а-а) и т. д. Согласные могут переходить друг в друга, смягчаясь (плавная «р» переходит в «л», «б» в «ф»), контрастируя (твердые «д», «т», «р» в мягкие «ж», «л»), группа может сменяться группой (д-т, д-ж, з-с); наконец, одна, две или более согласных могут повторяться (т-т-т); грубейшим и наиболее изученным видом инструментовки слов являются *ассонанс* и *аллитерация*; наконец, огромную роль играет расположение и характер рифм; рифмы бывают: богатые, бедные, мужские, женские, явные и неявные; по расположению рифмы могут быть внешние, внутренние и т. д.

Наконец, отношение материала слов к размеру и к форме стихотворения (стансам, балладе, рондо, сонету) играет важную роль.

Различное расположение строф в лирической поэзии обусловлено как у древних, так и у нас определенной формой; строфы могут быть монометрические и полиметрические; монометрические строфы суть такие, отдельные строки которых состоят из однообразного количества равностопных строк того же метра (четырехстопный ямб, хорей, дактиль и т. д.); полиметрическими строфами называются строфы, состоящие: а) из разностопных строк того же метра, расположенных симметрически (сюда все виды комбинаций ямбов, хореев, дактилей и т. д.); б) из разностопных строк того же метра, расположенных ассиметрически

(например, четырехстопный ямб, двустопный, трехстопный, шестистопный); с) из равностопных строк разного метра («О, как на склоне наших лет». Тютчев); d) из разностопных строк разного метра, расположенных симметрически; е) из разностопных строк разнородных метров, расположенных асимметрически (вольный стих).

Своеобразное соединение строф в лирическом произведении образует специальную форму. Таковы например: 1) *Баллада*, трехкуплетная форма равностопных строк у французов; каждый куплет состоял из 8, 10, 12 стихов. 2) *Буриме*, стихотворение на заданные рифмы. 3) *Вирелэ* и *Лэ*: *Лэ* состояло у французов из двустуший, прерываемых короткими рифмующимися друг с другом словами; *вирелэ* есть продолженное *лэ*. 4) *Монометры* писались так, что строка заключала лишь одну стопу. 5) Форма гимнов и од в древности требовала соединения *строфы*, *антистрофы* и *эпода*. *Строфа* и *антистрофа* имели одинаковое количество стихов; *эпод* состоял из стихов другой меры; пение сопровождалось пляской; во время строфы танцовщицы поворачивались в одну сторону; во время антистрофы — в другую; во время эпода танцовщицы делали движения к тем словам, с которых начинается; у французов *рондо* приняло замысловатую форму: 13 стихов разделяются на неравные строфы, имеющие только две рифмы (8 женских и 5 мужских, и обратно); два или три слова первого стиха образуют припев. Первая строфа имеет пять стихов; вторая — три и припев; третья строфа должна быть подобна первой. Остолопов приводит пример *рондо*, написанное Вуатюром:

«Ma foi, c'est fait de moi; car Isabeau
M'a commandé de lui faire un Rondeau:
Cela me met en une peine extrême.
Quoi! treize vers, huit en eau, cinq en ême!
Je lui ferais aussitôt un bateau.

En voila cinq pourtant en un monceau:
Faisons en huit en invoquant Brodeau;
Et puis mettons par quelque stratagème,
Ma foi, c'est fait» и т. д.

Сложное рондо состоит из нескольких строф, равных количеству строк первой строфы; каждая строфа, начиная со второй, оканчивается: вторая первой строкой первой строфы, третья второй строкой первой строфы и т. д. Прибавляется еще добавочная строфа, оканчивающаяся припевом; рифмы не меняются (abab и т. д.).

6) *Ропалический стих* у древних составлялся так, что начиная с односложного слова, продолжали двусложным, трехсложным и т. д. (Остолопов приводит пример: «*Spes, Deus aeternae stationis conciliator*»).

7) *Рунический стих* (руны — магические буквы, высеченные на камне и приносящие добро или зло; впоследствии образовалась руническая поэзия). Рунические стихи, по Вермию (*De Litteratura Runica*), были без рифм, но в них наблюдалось сходство букв и слогов (аллитерация и ассонанс); руническая строфа состояла из равного количества строк, а в строке было шесть слогов; каждое

двустипшие начиналось одинаковой буквой. Вот образец латинского двустипшия, составленного по правилам рунической поэзии:

«Christus caput nostrum
Coronet te bonis».

Скальды употребляли до 136 рунических форм, отличавшихся числом слов и расположением букв.

8) *Сонет*. Стих, состоящий из 14 строк; две первые строфы суть четырехстишия, две последние строфы — трехстишия. Наиболее классической является такая сонетная форма, где рифмы расположены по схеме «*ababababccdede*». Итальянцы были более свободны в применении сонета; первые две строфы у них были свободно рифмованы при условии, что из восьми рифм четыре суть «а» и четыре «b»; что касается до трехстиший, то типом являлась схема «*cdecde*». Вот, например, сонет Петрарки: «*abbaabbacdecde*». Впоследствии сонетная схема получила большую гибкость; трехстишия пишут (*ccdeed*) (*cdecde*) (*cdcdee*) и т. д.

9) *Станс* требует, чтобы период оканчивался со строфою; станс не может быть более четырех строф.

10) *Триолет* состоял из восьми стихов; четвертый стих был повторением первого, седьмой и восьмой повторением первых двух.

11) *Терцин* есть расположение обычно пятистопного ямба трехстишиями по схеме *ababcbcdede* и т. д., причем последняя строфа состоит из одного стиха.

12) *Центон* есть стихотворение, составленное из чужих стихов, и т. д.

Таковы некоторые из образцов своеобразного соединения строк и строф, ставшего самостоятельной формой; есть еще более сложные формы, например *венки* сонетов, т. е. такое соединение сонетов, где каждая строка первого сонета открывает следующий сонет.

Относительно соединения строк следует помнить, что слишком частое расчленение строф точками производит на ухо неприятное впечатление (по строкам, по двустипшиям); для монометрических и диметрических размеров удачнее, если фраза захватывает всю строфу или когда, например, первая строфа или две строфы — протазис, а вторая (или третья) — аподозис; можно с опаской позволять себе и более прихотливое расположение знаков препинания, как, например, у Баратынского:

«Напрасно ты металась и кипела,
Развитием спеша:
Ты подвиг свой свершила прежде тела,
Безумная душа!
И тесный круг подлунных впечатлений,
Сомкнувшая давно,
Под вяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь; а оно
Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя;
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня».

Подчеркнутая строка разбивается посередине строки точкой с запятой; голос делает здесь неожиданную паузу; местоимение «*оно*» относится к слову «*тела*» (любопытна прихотливость синтаксической связи).

Наконец, мы должны составить индивидуальные указатели рифм, размеров, слов, средств изобразительности и т. д. Пока в этом направлении сделано далеко не достаточно. Укажем на малоговорящие попытки В. И. Истомина в его «*Главнейших особенностях языка и слога произведений И. А. Крылова, А. Д. Кантемира и Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина*» (1894—1895). Истомин отмечает, например, некоторые грамматические особенности языка Баратынского, безотносительно к общему характеру его творчества; но и тут встречаются нас интересные подробности, например, употребление множественного числа: *песней* (вм. песен), *сыны, лица* (вм. лица), *леть* (вм. лета) и т. д. От глаголов: отвыкнуть, отвергнуть и т. д. прошедшее отвыкнул (вм. отвык), отвергнул; *на бале* (вм. на балу), *любви* (вм. любви), *выдь* (вм. выйди), *другова* (вм. другого), *степнова* (вм. степного), *ролю* (вм. роль); вместо творительного падежа без предлога употребление родительного падежа с предлогом *от*: «забытый *от* людей», винительный вместо родительного: «*отзв* умиленный в каком он сердце *не найдет*», «*путь не продолжает*» и т. д. *Бежать чего* («сон бежал очей»); «*относительно к себе*» и т. д. Все это любопытно как материал, но и только. Истомин указывает на то, что в статистическом отношении у Баратынского мы часто встречаем обращения, уподобления, сравнения, метафоры; редки гиперболы; среди фигур речи встречаем часто единоначатие, умолчание, эллипсис.

Здесь позволю себе привести некоторые из выписанных мной характерных слов и выражений Баратынского:

«*Превосходная сила врагов*» (в смысле превосходящая), «*упоительных похвал*», «*неприхотливая лень*», «*приманчивый закон*», «*свет, другим неоткровенный*» (вместо неоткрытый), «*великолепный пир*», «*душемутительный поэт*», «*прекрасная соразмерность*», «*для благочинных размышлений созрела томная душа*», «*ненастливые дни*» (вм. ненастные), «*живительный май*», «*замерзлая трава*» (вм. замерзшая), «*пригучих вод*», «*мне памятной каскады*», «*злословный судия*», «*гробовая насыпь*», «*гробовый лик*», «*лирные струны*», «*осклабленное лицо*», «*сухая скорбь разуверенья*», «*благоволительная судьба*», «*торжествующий хребет*», «*страдательные небеса*», «*пристойная могила*», «*озябнувший кристалл бокала*», «*своенравная струя*», «*общежительные страсти*», «*юдольный мир*», «*подлунные впечатленья*», «*бесплодный вечер*» и т. д.

Эти эпитеты замечательны; не отличаясь особенной красочностью, они все же до крайности оригинальны; оригинальность их в том, что эпитет Баратынского часто принимает метонимическую форму («*сухая скорбь*», «*своенравная струя*»), или же, кроме того, необходимость эпитета достигается крайне необычным соединением весьма обычного прилагательного с весьма обычным существительным; так, например, «*приманчивой*» бывает весна, любимая девушка и т. д.; «*закон*» же обычно называется «*суровый*», справедливый и т. д. Баратынский соединяет два обычных слова в необычном сочетании — «*приманчивый закон*»; сюда же: *торжествующий хребет*, *пристойная могила*, *бесплодный вечер*, *великолепный пир* и т. д. Или же Баратынский меняет окончание обычного слова, отчего при всей простоте его оно кажется необычным:

замерзлая (шая) трава, ненастливые дни, прыгучие воды, злословный (-вящий) судия; или же меняет ударение: гробовый (вместо гробовой).

Баратынский особенно любит отрицательные эпитеты (через без-, и не-). Эпитеты на «без»: бесплодный вечер, безотчетное создание, бессмысленный, безмянный и т. д. Эпитеты на «не»: неприхотливая лень, неизвинительной ошибкой, неоткровенный свет, невянущие дубы, нескудеющие ручьи, несрочная весна, невластная сойти, неосторожный восторг, невнимательный свет. И даже существительные у него такого же рода: неопасенье, разуверенье.

Так же он любит сложные эпитеты (но тут он следует и Державину, и Жуковскому): *тяжелокаменный* грот, *всеозаряющий* день, *благоволительная* судьба, *бурнопогодный* Эол, *драхлOLEтний* отец, *душемутительный* поэт.

Для Баратынского характерны следующие окончания слов: «лазурию живой» (см. лазурью), «блистает хладной роскошью лет», «грудью своею». Или наоборот — сокращение существительных: «узнанье», «благодаренье».

Часто встречаем у него оригинальное соединение глаголов: вдохновением *волнуется*, чернь *обстала*, развитием *спеша*.

Сопоставляя, например, эпитеты Баратынского с эпитетами Батюшкова (с которыми они наиболее сходны), мы видим тотчас же и черты, их единящие, и черты, их различающие.

У Батюшкова больше образных, метафорических эпитетов, нежели у Баратынского: *оливны* венки, *пылающие* очи, *сапфирная* чаша Гебы, *сияющий* ум, *яркий* Веспер, *златорогая* серна, *злачный* дерн, *бархатный* луг, *прах золотый*, *тучный* фимиам, *рухля* скудель, *лилейная* белизна, «и ветер *тиховейный*, с груди ее *лилейной*, *сдул дымчатый* покров», *кудри льнянозолотые* на *алебастровых* плечах», *бархатное* ложе, *легкокрылое* здоровье и т. д.

Правда, Батюшков любит пользоваться словами, напоминающими по форме слова Баратынского; но стоит вчитаться в эти слова, чтобы увидеть *sui generis* связь в их выборе: *славный* бой, *высокие* песни, *высокие* гимны, *суровая* Мнемозина, *рьяный* напиток, *печальное* рубище, поэзия *прелестная*, *гостеприимный* мир, *прах красноречивый*, *прелестный* цвет, *тень чистойшая*, *чистойший* эфир, в леты *охлажденные*, *уединенная* сень, *Аония прелестная*, *записная* прелестница, *мирное* моленье, *плачевный* Эреб, *дикий* Ад. Часто Батюшков употребляет слово «выписной», для Батюшкова характерны слова вроде: *ристаллище* славы, *громометатель*, *леляель* долин, *пристаннице*, *опытность* веков, *призраки*, *едкость* веков, *свойство*, *горделивицы*, *прелестница*, *пташки*, *псалмопенье* и т. д.

Следует составить словари поэтов и потом их сличить; только тогда нам станет более ясна психология творчества. В этом отношении интересна кропотливая работа В. Я. Брюсова «*Лицейские стихотворения Пушкина*». Описывая черновые рукописи Пушкина, В. Я. Брюсов дает возможность вникать, почему поэт зачеркнул такое-то слово первоначального текста, почему заменил другим и т. д.

⁴ В лирике эта *sui generis* связь устанавливается, как уже мы заметили, при анализе элементов формы; для того чтобы установить точный метод исследования памятников лирической поэзии, необходимо сужение; изучение формы есть, конечно, введение в несуществующую науку о лирической поэзии; и лишь впоследствии возможно расширение в этой области. Для того чтобы показать, что значит описание формы, приведу некоторые данные из работы Новосадского

«Орфические гимны». Новосадскому нужно установить время появления гимнов. В науке есть ряд противоречивых мнений. Тидеманн полагает, что время составления — разное. Снедорф и Герлах полагают, что гимны составлены уже после Р. X. из стихотворений различных поэтов; составитель переделал многие гимны. Отфрид Герман («De aetate scriptoris Argonauticorum») полагает, что гимны древнее орфической Аргонавтики. Керн отрицает принадлежность гимнов орфикам. Лобек полагает, что гимны составлены в очень позднее время. Бюксеншютц видит в гимнах следы христианства. Дидерих относит гимны к 1—2-му векам до Р. X.; он указывает на Египет как место возникновения гимнов.

Новосадский анализирует форму орфических гимнов. Он устанавливает для гимнов 27 гексаметрических форм (у Гомера — 32, Гесиода — 28); далее располагает он эти формы в порядке убывания и сравнивает порядок этот с другими поэтами. Получаются следующие любопытные данные: формы *DDDDD*, *DSDDD*, *SDDDD*, *DDSD* так же часты, как у Гомера; форма *SSDDD* у Гомера чаще, а форма *DDSDD* реже. В общем, пропорция повторений одинакова с Гомером в 8 формах; неодинакова в 19; кроме того, 5 форм отсутствуют; с Гесиодом встречается совпадение в 9 формах; общая сумма форм почти одинакова.

Отношение спондеев к дактилям у Гомера	— 24%	— 28%
« » » » у Каллимаха	— 20%	— 23%
« » » » у Нонна	— 15%	— 16%
« » » » в гимнах	— 27%	

В падении спондеев на стопы — близость к Гомеру. В метрической структуре гимны ближе к Гомеру и Гесиоду, нежели к Нонну.

Количество аттических сокращений превышает Гомера, Гесиода и прочих; обилие сокращений — характерная черта гимнов.

Нормы протяжения гласных ближе к Гомеру. Элизии в гимнах реже, чем у Гомера, Гесиода, Каллимаха, но чаще, чем у Нонна (у Гомера — 65%, в гимнах — 26%). Нормы цезур несходны с поэтами.

Подводя общий итог результатам метрического анализа, Новосадский устанавливает время появления гимнов (начало II века до Р. X.).

Мы привели некоторые данные из книги Новосадского, чтобы показать, что работа, производимая над поэтическими произведениями древних, должна быть произведена и над отечественными поэтами; только в таком случае устанавливается точный вывод относительно формы лирического произведения.

К работам, близко подходящим к работе Новосадского, укажу, между прочим, на замечательное исследование Кассаня «Métrique et versification de Charles Baudelaire» и на добросовестный труд В. Я. Брюсова «Лицейские стихотворения Пушкина».

⁵ У нас забывают тот простой факт, что крупнейшие поэты мира были образованнейшими людьми своего времени; художник и писатель (в частности поэт) не исчерпывается определением его как сновидца; ведь наиболее яркие образы видят медиумы, духовидцы; и они, однако, еще не поэты. Кроме тонко развитого зрения, дающего возможность глубоко проникать всякую действительность (ту и эту), поэт есть прежде всего художник формы; для этого он должен быть еще и опытным экспериментатором; многие черты художественного эксперимента странным образом напоминают эксперимент научный, хотя методы экспериментирования здесь *sui generis*. Эту-то особенность художественного творчества (в частности поэтического), то есть соединение непосредственности, ин-

туции с кропотливой работой над формой, не способны понять люди, чуждые этому творчеству, а таковыми, как это ни странно, часто являются профессора словесности и, почти всегда, художественные критики; я не касаюсь здесь некоторых уважаемых ученых, соединивших в себе критическое чутье со способностью переживать творчество: таковы Буслаев, Александр Веселовский, Ф. Е. Корш, Ф. Ф. Зелинский, Потебня и др. Я говорю о рядовом русском профессоре: он прежде всего не любит словесности.

⁶ Вот как определяет профессор Н. И. Стороженко задачи литературной критики: *«Так как литературное произведение есть явление сложное, заключающее в себе несколько сторон, то и критика его не должна впадать в односторонность, а постараться выяснить все стороны известного произведения»*... Трудно пока спорить против приводимых слов, ибо они — общее место. Но профессор Стороженко продолжает дальше: *«Отправляясь от главного положения, выработанного исторической критикой, что каждое литературное произведение есть продукт окружающей среды, критик должен прежде всего выяснить нити, связывающие его с духом его времени, руководящими идеями эпохи и требованиями публики»*. (Все еще идет общее спорное место, совершенно бесплодное для подлинной эстетической критики.) *«Но художественное произведение не есть только продукт известной среды; оно есть также продукт творческой фантазии автора»*. (Слова и слова!) Все определение задач и методов критики в книге проф. Стороженко *«Очерк истории западноевропейской литературы»* есть сплошное общее место, совершенно бездоказательное: высоко развезалось и развевается *«знамя слов»* с кафедр истории литературы не одно десятилетие, подготавливая армии ни на что не годных критиков; о, мы устали от слов: если бы вместо этого знамени слов было подлинное *«знамя науки»*, а не пустая болтовня!

Насколько неинтересны и бессодержательны изданные лекции профессора Стороженки, настолько изобилуют материалом интересные *«Очерки по истории русской литературы»* С. А. Венгерова, хотя и здесь момент идейной зависимости писателя от эпохи преувеличенно выдвинут, а момент эволюции художественной формы забыт.

История литературы у нас изобилует фундаментальными сочинениями самых противоположных направлений; и все же вопиющий субъективизм и бездоказательность преследуют наших литературных критиков; читаю ли я интересного, quasi-объективного (а на самом деле субъективного) Венгерова, хлесткого Иванова-Разумника, почтенного Овсяннико-Куликовского, раздерганного П. Д. Боборыкина или талантливых Загарина (см. его книгу о Жуковском), Говоруху-Отрока, Страхова, меня преследует одна убийственная для наших критиков мысль: *все это — порождение глубокой интеллигентской беспочвенности, все это порождение нарочитого аскетизма, все это — боязнь полюбить самую плоть выражения мысли художника: слова, соединение слов!*.. Аскетизм русской критики (у некоторых имеющий оправдание и выражающийся в отвлеченном рассуждении об идеях писателя при нежелании понять эти идеи облеченными в конкретную форму) привел уже впоследствии к полной кастрации слуха у некоторых представителей социологической критики, как-то у господ Шулятикова, Фриче и некоторых авторов *«Распада»*, тосковавших о том, что Л. Толстой и Достоевский захватывают наше общество более Лаврова и Елисеева... И это в 1908 году!!

Как отдыхаешь после беспощадного импрессионизма и откровенного варварства на художественных этюдах Айхенвальда, хотя и в них есть еще слишком много пережитков дурных традиций вкуса недавнего прошлого: так, например, никогда я не прошу этому умному критику некоторого стремления популяризировать свой вкус, вместо того чтобы подымать читателей до себя, как не прошу ему несправедливой характеристики поэзии Брюсова; все же на Айхенвальде отдыхаешь среди обнаглевшей декадентской и одичавшей эс-декской критики. Еще более утешительно появление таких книг, как книга академика Александра Веселовского *«Жуковский и поэзия сердечного чувствования»*.

Более всего в недавнее время хотелось ждать от огромного критического дарования Мережковского, но... Мережковский откровенно не любит в искусстве всего того, на чем должна медленно окрепнуть критика, — формы: блестящие литературные силуэты дает и Антон Крайний (З. Гиппиус); он понимает все то, что требуется от серьезного критика; но, увы, *«публицизм»* губит этого, быть может, талантливейшего критика. У него нет единства устремления; вместо того чтобы писать прекрасные книги, Антон Крайний пишет легкие фельетоны. И оттого-то Мережковский и Розанов всегда интереснее раскидывающегося во все стороны Крайнего. Наконец, надо упомянуть еще и Брюсова; Брюсов — прирожденный знаток формы, но Брюсов слишком пристрастен для того, чтобы быть подлинным критиком. Да и, кроме того, Брюсов сам не верит в возможность писать объективно: великолепный аналитик, он, однако, слишком часто как будто глумится над окружающей полуграмотной критикой и обращает подлинное знание свое в средство для построения софизмов. И гораздо глубже поэтому Вячеслав Иванов, когда он *«спускается»* с высоты своих мистических исканий в область литературы; его статья о *«Цыганах»* Пушкина есть подлинный критический шедевр. Несомненно, талантлив и интересен Эллис; но ему иногда не хватает выдержки... Интересен Аничков.

Вот и все силы, которыми располагает русская критика; но и эти силы слишком часто избирают ложное русло; и оттого-то в конце концов мы должны признать, что подлинной критики у нас нет.

Я не упомянул здесь имя г. Корнея Чуковского, но... он как критик еще не существует вовсе; разве талантливые афоризмы — критика? Корней Чуковский может быть подлинным критиком, но... если он не желает погибнуть в пучине газетного легкомыслия, он должен сию же минуту бежать из редакций газет и нятилетним постом очиститься от собственной легкомысленности: тогда он будет подлинным критиком.

Существующая критика только затемняет сознание; а потому гораздо целесообразнее читать пособия для изучения историко-литературных памятников. На русском языке имеется достаточно этих пособий. Чтобы не загромождать памяти, привожу некоторые из пособий, существующие на русском языке (оригинальные и переводные).

А. Кирпичников. Очерки из истории средневековой литературы. 1869.

Буслаев. Мои досуги. 1886.

Петерсон и Балабанова. Западноевропейский эпос и средневековый роман. 1896.

А. Н. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники. 1893.

Болдаков. Всеобщая история литературы.

Скартаццини. Данте. 1905.

- Вегеле.* Данте Алигьери. (Пер. А. Веселовского). 1881.
Де ла Барт. Беседы по истории всеобщей литературы и искусства. Киев, 1903.
Жебар. Начала Возрождения в Италии. (Пер. с фр.). 1900.
Гаспари. История итальянской литературы. (Пер. с ит.). 1895.
Буркхардт. Культура Италии в эпоху Возрождения. 1906.
Фойгт. Возрождение классической древности в Италии. 1882—1885.
Корелин. Ранний итальянский гуманизм и его историография. 2 т. 1892.
Монье. Опыт литературной истории Италии XV в. 1905.
Гейраус. Немецкий гуманизм. 1899.
Штраус. Ульрих фон Гуттен. 1897.
Анненская. Франсуа Рабле («Биографическая библиотека»). 1892.
Стороженко. Предшественники Шекспира. Лилли и Марло. 1872.
« Роберт Грин. 1878.
Тен-Бринк. Шекспир.
Брандес. Шекспир, его жизнь и произведения. 1899 (2 т.).
Варшер. Английский театр времен Шекспира. 1896.
Тикнор. История испанской литературы. 1886—1891.
Лансон. История французской литературы. 1897.
Алексей Веселовский. Этюды о Мольере (2 части). 1879 и 1881.
Гетнер. История английской литературы XVIII в.
Тэн. История английской литературы. 1871.
Маколей. Мильтон (Сочинения. Т. 1. 1860—1866).
Гетнер. История французской литературы XVIII столетия.
А. Веселовский. Этюды и характеристики.
Штраус. Вольтер.
Морлей. Дидро и энциклопедисты.
« Вольтер.
Алексеев. Этюды о Руссо. 2 ч. 1887.
Галле. Бомарше. 1898.
Шерер. История немецкой литературы. 1893.
Фогт и Кох. История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени. 1900.
Куно Франке. История немецкой литературы. 1904.
Н. Котляревский. Мировая скорбь в конце прошлого и начале нашего века. 1898.
Гайм. Гердер и его время. 1888 (2 тома).
М. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений». Якоб Ленц. 1901.
Шахов. Гёте и его время. 1903.
Льюис. Жизнь Вольфганга Гёте. 1897.
Бельшовский. Гёте, его жизнь и произведения.
Разговоры Гёте с Эккерманом. Два тома. Пер. Аверкиева. 1891.
Бойезен. «Фауст» Гёте. Комментарий к поэме. 1899.
Шерр. Шиллер и его время. 1875.
Куно Фишер. Публичные лекции о Шиллере. 1890.
Э. ДAUDEN. Шекспир. Критическое исследование. 1880.
Рудольф Жене. Шекспир, его жизнь и сочинения. 1877.
Гервинус. Шекспир (3 тома). 1878.

Пти-де-Жюльвилль. Иллюстрированная история новейшей французской литературы. 1904.

Брандес. Новые веяния. 1889.

Брандес. Литература XIX века в ее главных течениях. 1895.

Всеобщая история литературы. Под редакцией В. Ф. Корша (выпуски).

Магаффи. История классического периода греческой литературы. 1883.

Рекомендую особенно вниманию читателей *«Всеобщую историю литературы»* В. Ф. Корша. Этот труд выполнен с большим старанием. В него вошли, между прочим, следующие труды:

В. Ф. Корш. Язык как явление природы и орудие литературы (I выпуск).

В. Ф. Корш. Общие законы исторического развития литератур (I выпуск).

В. Ф. Корш. История греческой литературы (IV, V, VII, VIII, IX выпуски).

Залеман. История иранской литературы (I—II выпуски).

Мейер. История египетской литературы (II выпуск).

Якимов. Очерк истории древнееврейской литературы (II—III выпуски).

Васильев. Очерк истории китайской литературы (III выпуск).

Модестов. История римской литературы.

Все эти выпуски достойны самого широкого распространения.

⁷ Газетные и журнальные критики в своих суждениях отправляются от тех псевдонаучных методов критики, воспоминание о которых у них живет как воспоминание об эпохе, когда они, но крайней мере, делали вид, что учились; и это еще в лучшем случае (при предположении, что уровень образования критика равен среднеуниверситетскому образованию); но даже и в этом лучшем случае (при предположении, что критик окончил университет, ибо пример Белинского не норма для критиков) приходится только вздыхать; в семидесятые, восьмидесятые, девятые годы большинство русских кафедр по истории литературы принадлежало тем любимцам толпы, за хлесткими фразами которых не чувствовалось ни красоты творчества, ни научной строгости, а лишь один *«пафос общест-венности»*; и любимцами молодежи являлись не ученые или художники слова или по крайней мере его *любители*, а люди с *«общественным темпера-ментом»*; этот *«темперамент»*, нужный для *«общественности»*, совершенно не нужен для науки, где играет роль темперамент *«научный»*, в данном случае выражающийся в объективном критерии. *История литературы* из науки превращалась в университетах в *ничто*, вовсе не имеющее отношения к науке: *набор громких слов* вдалбливался в головы как *научный метод*; и литературные критики в большинстве случаев прочую свою жизнь продолжали питаться этим *набором слов* как священным каноном, оправдываясь в крайнем случае хотя бы тем, что и *наука* должна служить жизни; но наука служит жизни вовсе не тем, что ей лжет; объективный критерий ее — научная истина; а до таковой не было дела *словесникам*, которые своим *набором слов* как раз проповедовали о вредности любви к *слову и языку* как явлениям природы и объектам историко-литературных трудов. И потому-то жиденький либерализм, проповедовавшийся с кафедр истории словесности, оказался несостоятельным даже пред лицом общественности; и потому-то социологическая критика не оставила камня на камне на псевдонаучном либерализме как критическом методе; перед общественной наукой большинство теоретиков словесности оказались банкротами; задачам истинной истории и теории словесности эти «историки» и «теоретики» даже

и не хотели платить долгов, пребывая банкротами искони; большинство же русских критиков как воспитывалось, так и действовало — под знаком *двойного банкротства*; в лучшем случае в критике воцарялась скучная бездарность — *начетчики и счетчики статей и идей*, не имеющих отношения к литературе; в худшем случае здесь воцарялись эксплуататоры, карьеристы, хищники и сознательные ненавистники красот русского языка. Это собрание *в лучшем и в худшем случае* не считалось с действительным дарованием. Любили вялые, нарочитые стихи Некрасова, проглядывая все то, что делало Некрасова подлинным художником слова; проглядели Фета, замолчали Баратынский, Тютчева, погребли окончательно Каролину Павлову и многих других. Потом, выдвигая Глеба Успенского, называли Достоевского большим талантом; Глеб Успенский был все же хотя и небольшой, но талант; но далее: критическое безвкушие росло и укоренялось; забывая о Фете, провозгласили поэтом уже совершенную бездарность — Надсона; подозрительно относясь к *«беспринципному»* Чехову, бракуя его пьесы (стоит только вспомнить варварство Литературно-Театрального Комитета, состоявшего из двух профессоров словесности и одного в свое время популярного критика, — комитета, забракующавшего *«Дядю Ваню»*), пытались короновать Потапенко. Все шестые литературной критики за последние 25 лет шло мимо литературы; все поколение, воспитанное на этой критике, ничего не смыслит в искусстве; оттого-то, когда на Россию упал, как снег на голову, культ красоты, он отражается и доселе в полном неумении критики понять, в чем задачи искусства, и в беспросветном хаосе, царящем во вкусах публики. Честная критика (*в лучшем случае*) растерялась, а хищники сыграли и продолжают играть на этом безбравии, систематически растлевают эстетический вкус; такие *«критики»*, как Шебуевы и Пильские, еще даже вчера не были возможны, они даже не помесь *псевдоэстетов* и псевдогражданственников с литературными мародерами, а откровенные паразиты; они — паразиты явные; а сколько неявных паразитов от критики развелось среди нас; эти неявные паразиты систематически делают свое дело, понося все действительное, хамски преклоняясь перед признанным (хотя бы вчера это признанное и ругалось), рекламируя и протаскивая таких же, как и они в критике, паразитов пера.

Почему со статьями и книгами Стороженки знакомы все, хотя содержание этих статей и книг равно содержанию небольшой библиографической заметки или газетной рецензии, печатаемой петитом; а вот перлы русской науки — труды Потевни, Александра Веселовского, Буслаева, обоих Коршей (Валентина Федоровича и Федора Евгеньевича) — многим ли известны? Между тем в сочинениях названных ученых художественное слово, язык высоко читается. *«Литература немислима без слова, и мы остановимся прежде всего на языке и на языках тех народов, литературы которых входят в состав нашего исторического очерка»*, — говорит Валентин Федорович Корш во вступительной статье к *«Всеобщей истории литературы»*. Слово, способ его произношения, степень образности, зависимость содержания от образа, образа от слова, а слова от психологических и физиологических данных — вот та подлинная, научная основа, благодаря которой изысканная словесность как момент наибольшего творчества языка выделяется в самостоятельное целое трудами Штейнталя, Шлейхера, Гумбольдта, Курциуса, Ленормана, Лепсиуса, Брюкке, Потевни, Ваккернагеля, Роде и других. Физиологическую сторону произнесения слов разработал Гельмгольц в своем знаменитом сочинении *«Учение о слуховых ощущениях»*.

Анализ поэтических и литературных произведений начинается с анализа языка писателя и поэта, а потом уже устанавливается связь между формой материала художественного изображения (словом) и содержанием этого материала (между прочим, и идейным содержанием); русская критика, не имея никакого отношения к подлинной науке (философии, истории, истории культуры, психологии, естествознанию, этнографии, языкознанию, даже к социологии), перескакивала через свое собственное амплуа; оттого-то с понятием о критике у лучших людей нашего времени связано понятие *о болтуне (в лучшем случае)* и *гешефтмахере (в худшем)*; между тем критик как истолкователь художественных красок словесности более чем кто-либо должен быть ученым, если не может он быть художником; но у нас в критике идет только недоросль...

⁸ Анархическая, импрессионистическая, даже социологическая критика почти отсутствует в чистом виде; но у нас есть критик импрессионист, анархист, социолог. Откуда же этот критик берется? Чаще всего это все тот же критик (т. е. недоросль, не имеющий своего собственного амплуа), прикрывшийся той доктриной или верой, катехизис которой им вытвержен наизубок, а основания которой ему вовсе не известны; известна ли подлинно нашим критикам-социологам научно-социологическая литература? Не думаю. Но мне скажут: в критике нужна прежде всего подлинно жизненная нота; но если где нет жизни, так это подлинно в атмосфере редакций журналов и газет, где самая жизнь носит специфический привкус сплетен и личных счетов; а между тем там выковываются для подлинной жизнью живущей массы критерии литературных оценок; среди критиков у нас мало людей; такие исключения, как, например, Гершензон, очень и очень редки; если бы наивный читатель имел возможность слышать хотя бы те разговоры, которые ведутся в литературной среде, он давно перестал бы верить в самую литературу; а что такое литературная среда, кто ее образует? Конечно, образуют ее не писатели, а критики; подлинный писатель не в состоянии долго выносить этой среды: ведь здесь разлагается его дарование; критик же плавает в этой среде, как рыба в воде; здесь его критическое *«амплуа»* питается дрызгами; здесь имеет возможность он видеть все слабости писателя, чтобы наивно воображать, что подсмотрел оборотную сторону его творчества; среднему критику никогда не понять, что *в литературной среде* писатель появляется либо в сознательно надетой на себя броне, либо в ней он вращается самыми дурными своими чертами; оборотная, т. е. скрытая сторона творчества, еще более прекрасна в писателе, чем его творчество; но только не в *«литературной»* среде, состоящей из глупцов, гешефтмахеров и недорослей она проявляется.

⁹ *Способы растления*: первый способ — насмешки надо всем оригинальным в писателе; второй способ — признание, лесть, купля-продажа, заключение контракта, на основании которого писатель будет объявлен знаменитостью (и этот искус должен писатель пережить: на признание ответить тем, что запрет свой дом для критиков, на лесть ответит руганью, на куплю-продажу ответит разоблачением, а литературной бирже противопоставит свой бойкот критиков); третий способ растления — сетование критики на писателя, что он-де пережил самого себя (когда вдруг начинается эта нота относительно писателя, вчера называемого талантливым, это почти всегда означает лишь то, что многие сделки, предложенные критикой, писателем этим отвергнуты); четвертый способ растления — избиение писателя критикой, клевета, диффамация, литературный погром; пятый способ растления — гробовое молчание о писателе, бойкот (наи-

более трудный иску́с: бойкот может продолжаться десятки лет); но если и эту стадию подлинный писатель переживет, память о нем будет жить среди благодарных потомков; а если еще он останется жив (не умрет с голоду, от болезни, не сохнет и т. д.), то вчерашние клеветники, скупщики душ и бойкотеры — все, без исключения — будут готовы лизать у писателя не только руки, но и ноги.

Современное состояние критики таково, что писатель, себя уважающий, *неминуемо* должен пережить все попытки растления его критикой; он должен знать, что критика будет менять тактику относительно него пять раз; если он беден и ему сулят гонорары, имя его печатается огромными буквами и с ним заигрывает критика, а он все же не намерен продать свою совесть, он должен знать, что ему впереди (очень скоро!) будет грозить голодная смерть: он будет назван бездарностью, оклеветан, друзья от него отшатнутся, наконец, забудут о его существовании; тогда, только тогда, он имеет право сказать себе самому: *«да, я писатель: молва обо мне долго не умрет; книги мои не умрут тоже»*...

Растление критикой, господство гешефтмахеров в литературной среде создало такое положение в литературе, что только очень крупная личность (однако крупного дарования недостаточно) и безусловно жизненная имеет право на более чем когда-либо почетное звание *писателя*; более, чем когда-либо, это *звание* должно гореть в душе писателя как призыв к испытанию воли и твердости; писателем ныне нельзя быть только с одним талантом, или со знанием, или с сердечной чистотой, но без воли, или с волей, но без чистоты: писатель должен соединять твердую волю, знание, чистоту и талант; такое соединение возможно лишь там, где кончаются сферы чувства, ума и воли, потому что писатель подвигом жизни должен соединить в себе чувство, волю и ум; такое соединение есть *мудрость*; воистину ныне писателем может быть лишь *мудрец*. Но истинный писатель не должен верить в себя как в *мудреца*; он должен верить, что ищет мудрости, должен надеяться, что придет к ней, должен любить ее; если он верит, но не надеется, или надеется и не верит, или и надеется, и верит, но не *любит*, он — не писатель вовсе. Верой в свой путь, любовью к пути, надеждой на этот путь отвечает он и лести, и травле, и бойкоту критики.

¹⁰ Но прежде всего бросается в глаза настоятельная задача: изучить памятники древнейшей письменности и начертания письменности; главные типы письма таковы: *идеографический* (передается мысль в начертании предмета) и *фонетический* (изображается звук речи); письменность у древних мексиканцев и египтян идеографична; у китайцев идеографический способ соединен с фонетическим; *«китайский язык, — говорит В. Корш, — обладает возможностью создавать новые сложные письменные знаки; число их действительно огромно; но эти сложные знаки легко разлагаются на составные части, которые сведены к 450-ти фонетическим и 214-ти идеографическим знакам»* («Письменность»). Клинообразное письмо, распространившееся из Ассирии в Армению, Персию, Индию, было первоначально идеографическое, а потом перешло в фонетическое; оно вышло из употребления еще до Р. Х.; египтяне наряду с идеограммами выработали и буквенные знаки; сперва выработали только согласные знаки; иероглифическое письмо употреблялось на памятниках; для обихода употреблялось гьератическое письмо. *Шамполион* в сочинении *«Précis du Système hiéroglyphique»* (1824) разгадал египетское письмо; происхождение финикийского письма из египетского было доказано Руже; азбука эта, видоизменяясь, образовала азбуки еврейскую и арамейскую; она же легла в основу гре-

ческой азбуки; финикийскую азбуку, перенесенную в Грецию, называли Кадмовой азбукой (до пятого века до Р. Х.); Кадмова азбука, перенесенная в Италию, легла в основание латинского алфавита.

К древнейшим памятникам арийской письменности относятся «Веды»; ведические гимны делились на четыре типа: Риг-Веды, Аджур-Веды, Сама-Веды и Атарва-Веды; каждая *Веда* делилась на две части (Мантра, Брахман); собрание молитв, принадлежащих одной *Веде*, называлось *Самгитой*. *Ведантами* назывались окончания *Вед*; это были *Веды*, обработанные особым образом; собрания поучений для схимников, извлеченные из *Веданты* и особым способом обработанные, назывались *Упанишадами*. Из Упанишад развились шесть главных систем индусской философии: *Ниайя* (приписываемая Гаутаме), Вейшешика (приписываемая Канаде), Веданта (Вьясы), Санкья (Жапила), Йога (Патанджали), Миманса (Жаймини). К *Ведам* тесно примыкают *Смрити* — священное предание; *Смрити* состоит из шести частей; первая часть, *Веданта*, в свою очередь состоит из шести частей (*Калпа*, или ритуал, *Сикша*, или учение о произношении, *Чхандас*, или метрика, *Нирукта*, или объяснение *Вед*, *Вьякарана*, или грамматика, *Жютиши*, или астрономия); вторая часть, *Смарта-Сутра*, есть изложение обрядов; третья часть, *Дхармашастра*, касается законов; четвертую часть, *Итихаса*, составляют эпические поэмы; пятая часть есть собрание *Пуран*, или легенд; шестая часть, *Нитишастра*, обнимает этику. Священная литература буддизма заключена в собрании его канонических книг. Это собрание состоит из трех частей — *Виная*, *Сутта*, *Абхидхарма*. Первая часть, содержащая правила аскетизма, распадается на пять отделов: Паражика (изложение грехов), Пачитти (описание грехов), Махавагга, Чулавагга (изложение ежедневных обязанностей), Паравири (обозрение предыдущих книг). Вторая часть, *Сутта*, состоит из проповедей Будды и распадается на пять отделов (Дикханикая, Межжхима-никая, Самьютта-никая, Ангутта-никая, Кудакка-никая, состоящая из пятнадцати подразделений). Третья часть, *Абхидхарма*, заключает в себе метафизику буддизма и распадается в свою очередь на семь частей.

К сочинениям, касающимся санскритской письменности и литературы, кроме трудов Дейссена и различных мистических и теософских работ, относятся, между прочим, следующие сочинения:

Colebrooke. On the Vedas or sacred writing of the Hindus.

R. Roth. Zur Literatur und Geschichte des Weda. 1846.

Albrecht Weber. Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte. 1876.

Max Müller. History of ancient Sanskrit literature.

M. Haug. The Aitareya Brahmanam of the Rigveda. 1863.

Benfey. Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland.

Burnouf. Introduction à l'histoire du Bouddhisme Indien.

Васильев. Буддизм (том 1-й и 3-й).

Koepfen. Die Religion des Buddha (2 vol.).

Lassen. Indische Alterthumskunde.

Wilson. Works, vol. III, IV.

Benfey. Pantschatantra (2 bd.)*.

* Заимствую библиографию у Минаева.

К древнейшим памятникам письменности западного персидского наречия относятся надписи (на скалах и дворцах). Гротефенд первый их объяснил. Памятником восточного наречия является «Зенд-Авеста» (Писание парсов); означению с этим памятником мы обязаны Анкетилу. «Зенд-Авеста» значит толкование (зенд) «Авесты» (текста Священного писания). «Зенд-Авеста» — маленькая книга; по преданию, «Авеста» состояла из 21 книги («наски»); сохранилась 20-я книга «насков» — *Вендидад*; у персов есть еще другие книги (*Ясна*, *Висперед*). «Зенд-Авеста», приписываемая Зороастру, состоит из разнородных отрывков; *Ясна* состоит из двух частей (*Старшая*, *Младшая*). Старшая *Ясна* делилась на *Гаты* (гимны) и *Ясну* — Хаптангати. *Висперед* является дополнением к *Гате*. Среднеиранская письменность была на двух языках: пехлевийском и парсийском. На первом из них были переводы из «Ясны», «Вендидада» и «Виспереда» и самостоятельные книги (богословские); сюда многотомная «Динкарт» (изложение религиозных предметов), «Арда-Вираф Намак» (видения благочестивого), «Миноки-Храт» (диалог мудреца с божественной мудростью), «Бундихешн» (парсийская космология).

Сюда литература:

Fr. Spiegel. Jranische Alterthumskunde. 1878.

Martin Haug. Essays of the sacred language, writings and religion of the Parsis. 1878.

De-Harlez. Etudes Avestiques. 1877.

Коссович. Четыре статьи из Зенд-Авесты, с присовокуплением транскрипции... объяснений, критических примечаний... 1861.

К. Г. Залеман. Очерк истории древнеперсидской или иранской литературы. 1880.

Из последнего очерка я заимствую как литературу предмета, так и данные.

К древнейшему памятнику египетской письменности относится кроме иероглифических надписей «Книга мертвых»; «содержание «Книги мертвых» было совсем закончено... за 2400 лет до нашей эры», — говорит доктор Мейер («История египетской литературы»). Впоследствии она подвергалась переработке и толкованиям, оставившим на основном тексте ряд наслоений. В «Книге мертвых» много глав; самая известная — это 125-я глава; кроме этой книги сохранилось много текстов и рукописей; сюда: «Книга о возвращении к жизни», «Книга о подземном мире»; литература древнего мемфисского периода не дошла до нас в первоначальном виде, кроме одной рукописи и надписей на медных рудниках. Литература времени распространения культа Озириса отчасти сохранилась в позднейших списках; сюда «Наставления царя Аменемхата I своему сыну Узертезну I-му», «История Санехи», небольшая повесть, «Песнь из дома блаженного царя Антефа» (написанная для арфиста), «Песнь арфиста», «Письмо Дауфсехруты» и другие. По свидетельству Климента Александрийского, египтяне владели сорока двумя каноническими книгами, приписываемыми богу Гермесу-Тоту (об александрийском происхождении герметизма см. примечание к «Магии слов»). Литература периода, следующего за изгнанием гиксов, также велика; вопрос о подлинности ее сомнителен; к этому периоду относятся многочисленные религиозные гимны; среди стихотворений, как лучшее, Мейер выдвигает стихотворения Пентаура; от времени Раммесидов остались два отрывка из любовных романов и две сказки; любимая форма египетской беллетристики того времени — письма; известным писателем и поэтом был

Пентаур; язык писем — вычурен; иностранные слова часты в употреблении (особенно с сирийского языка); часты и семитические выражения. В 280 году до Р. Х. жрец Манефон написал историю Египта на греческом языке. Культура Египта оканчивается с разрушением статуи Сераписа (389 году по Р. Х.).

Сюда литература:

Lepsius. Denkmäler aus Aegypten, Nubien und Aethiopia.

Select papyri of the British Museum.

Lepsius. Aeteste Texte des Todtenbuches. 1866.

Das Todtenbuch der alten Aegypter. 1845.

Ebers. Papyrus Ebers, das hermetische Buch über die Arzneimittel der alten Aegypter. 1875.

Maspero. Du genre épistolaire chez les Egyptiens de l'époque Pharaonique. 1872.

De Rougé. Recherches sur les monuments qu'on peut attribuer aux six premières dynasties de Manethon («Mémoires de l'Acad. des inscriptions. Tome XXVII. 12 partie. 1866»).

Mélanges d'archéologie égyptienne et assyrienne. Paris.

Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde, herausgegeben von

R. Lepsius. 1864, и далее.

Journal of the Society of Biblical Archeology. London, 1873, и далее.

Как литературой, так и некоторыми сведениями пользуюсь из статьи Мейера.

Законы клинообразного письма сходны с письмом египетским. Это письмо принадлежало первоначально древнейшему народу сумерийцам, обладавшим замечательной культурой; сумерийцы обладали большой литературой; развитие этой литературы было прервано нашествием халдеев (полусемитов); халдеи приняли сумерийское письмо; так началась ассиро-вавилонская письменность; сумерийская литература была переведена; смешение сумерийских и семитических преданий породило особую религию; существует ряд гимнов, посвященных богам; вавилонская поэзия имеет черты сходства с еврейской; в ассирийском переводе есть сказания о вавилонских богах; подлинники же были написаны на сумерийском языке: сюда относится описание сотворения мира, вавилонское сказание о потопе, легенда, впоследствии легшая в основу греческого мифа о Деметре и Персефоне; небольшие остатки научной литературы вавилонян дошли до нас в библиотеке Ассурданапала.

Еврейские памятники письменности даны нам в Библии. «Пятикнижие» Моисея приписывалось разным авторам; особенно же «Второзаконие».

Сюда:

Hausath. Geschichte der alttestamentlichen Literatur. 1868.

« Neutestamentliche Zeitgeschichte. 1868—1874.

Nöldeke. Die alttestamentliche Literatur. 1868.

Fürst. Geschichte der biblischen Literatur. 1867—1870.

Что касается до древней письменности китайцев, то они указывают на историографию своей страны уже с начала царствования императора Яо (2357 до Р. Х.). Памятником письменности такого рода является, по Васильеву («Очерк истории китайской литературы»), книга «Шу-цзин»; далее указывают на книги «Па-со», «И-ли» и т. д. Но Васильев полагает, что письменность окрепла в Китае уже после Конфуция; собрание изречений Конфуция «Лунь-юй» тому доказательство. К сочинениям, предшествовавшим Конфуцию, Васильев гада-

тельно относит «И-дзин». Конфуцию приписывают, между прочим, книгу «Ши-цзин»; это — сборник стихотворений, состоящий из четырех отделов (Го-фын, Сяо-я, Да-я, Шан-Сун).

Эти краткие данные заимствую у Васильева.

¹¹ Конечно, попытки к описанию были; разве все сколько-нибудь монументальные критические исследования или по крайней мере все ценное в них не есть *описание*? Дело в том, что момент *описания* здесь взят как средство; целью является то или иное критическое объяснение; между тем систематическое описание уже само собой переходит в *объяснение*; но систематического описания крупнейших памятников словесности нет; только иногда в лучших сочинениях современности мы наталкиваемся на попытки описать что-либо. При этом описывается главным образом содержание; так, четыре тома Гервинуса, посвященные шекспировскому творчеству, были бы в десять раз ценнее, если бы они были посвящены описанию только одной драмы, но описанию систематическому, где описание начиналось бы с метрических, ритмических и других стилистических особенностей Шекспира, а потом уже был бы и переход к содержанию. Что касается памятников античной культуры, то относительно них мы чаще приближаемся к подлинной задаче описания; и как скоро описание начинает преобладать над размышлением и субъективной, предвзятой оценкой, мы получаем драгоценный материал, позволяющий нам строить выводы в том или другом направлении. «Если требуется изобразить в речи предмет более или менее сложный, — говорит Бэн, — необходимо соблюдать некоторый метод», другими словами, *нужно обладать «умением описывать»*. Я не согласен с Бэном в том отношении, что *умение описывать* является уже результатом опыта описания; *умение описывать* предполагает субъективную точку зрения, выдвигающую одни предметы описания и устраняющую другие; нет: описание должно начинаться с последовательного описания всего того, что бросается нам в глаза в поэтическом произведении; открывая сборник стихотворений, я прежде всего вижу строки, соединенные в строфы; я и должен начать описание с естественной последовательности, в которой элементы, входящие в целое, предстают моему сознанию; такая естественная последовательность выдвигает сначала форму поэтического произведения, а потом уже в форме усматривается и содержание; следовательно: описание начинается с формы. «Главное правило при описании, — продолжает Бэн, — давать вместе с перечислением частей общий очерк или схему предмета в целом его объеме, этот очерк часто сопровождается определением формы или наружного вида предмета». Опять-таки я не согласен с Бэном; схема описания должна быть естественной; она — как бы отпечаток в памяти *опыта многих описаний*; опыт же описания начинается с естественного перечисления признаков предмета, как они являются наблюдателю во времени; опыт описания обнаруживает *естественный порядок* в описании; этот же порядок впоследствии является *схемой*. Знать *схему описания* может лишь тот, кто много и долго упражнялся в описании; *схема описания* уже *результат описания*, а не начало его; если эта схема является не как *результат описания*, эта схема — искусственна; она тогда — *субъективная схема*.

«Описание легче и видней достигает своей цели, — продолжает Бэн, — если оно индивидуально, т. е. представляет предмет при всех условиях данного момента времени». Данное определение описания опять-таки, по-нашему, выдвигает случайный признак описания, а не существенный; есть пред-

меты описания, меняющиеся в условиях времени (как-то: картина природы зависит от освещения, времени года и т. д.); есть же предметы описания, не меняющиеся в этих условиях, как-то: форма художественного произведения; поэма, написанная ямбом, попеременно с пэанами не превратится в поэму, написанную хореем; данная метафора не станет метонимией; а поскольку описание начинается именно с формальных признаков предмета, постольку индивидуальный момент описания отодвигается до момента описания содержания; внеиндивидуальное описание предшествует индивидуальному; основания описательной схемы должны покоиться на чем-то внеиндивидуальном.

Сам Бэн признает, что, рассматривая каждый звук языка, мы находим некоторые общие, а не индивидуальные правила, как-то: «*труднее всего произносятся мгновенные согласные (p, t, k), а легче всего гласные звуки*»; вот уже внеиндивидуальный критерий для суждения относительно мелодичности данного нам предмета описания (стиля). «Словами и предложениями занимается грамматика, а сочинениями словесность... Сочинение есть последовательное изложение мыслей автора о предмете... Название «словесность» дается науке, устанавливающей основы классификациям и критическому обсуждению сочинений, по возможности твердому, чуждому произвола. Отношения здесь словесности к критике те же, что у законодательной инстанции к судебной. «Словесностью», или «литературою» называется возможно полная сумма сочинений... принадлежащих известному языку... Словесность совмещает в себе «стилистику, теорию прозы и теорию поэзии» (Классовский. «Основания словесности». I ч., стр. 1—3). И далее: «Средства «художественного слога» составляют язык поэзии... Изучение поэзии... составляет ее этиологию, а исследования законов и проявлений поэзии... составляют ее теорию» (Классовский. I ч., стр. 131—133).

Разбор стиля, анатомия формы являются поэтому наиболее существенным результатом внеиндивидуального описания; на практике всякое мало-мальски последовательное описание стиля приводит нас к целому ряду открытий, касающихся времени поэтического произведения, его эпохи и т. д. Важную роль играет описание и изучение формы литературных памятников; стоит только вспомнить вопрос о тексте гомеровских поэм. Гомеровские поэмы изучены со всех точек зрения; но систематического описания их у нас нет до сих пор; между тем вопрос о подлинности дошедшего до нас текста решается исключительно их стилистической формой.

Наиболее древний список «Илиады» относится к десятому веку. С конца XVIII столетия начинается критическое изучение и описание текста. Вопреки Аристарху стали сомневаться в подлинной принадлежности «Илиады» и «Одиссеи» одному автору (д'Обиньяк, Перро, Вико, Вуд); Вольф в сочинении «*Prolegomena ad Homerum*» (1795) пытался доказать, что Гомера никогда не существовало. На сторону Вольфа склонялись Гумбольдт, Беттихер и братья Шлегели. Шиллер, Фос, Сен-Круа, Гёте держались взглядов противоположных. Ницше в сочинении «*Meletemata de historia Homeri*» на основании изучения греческой письменности опроверг Вольфа. Велькер пришел к тому же. Грот (англичанин) пытался занять среднее место между обоими течениями (см. подробности в сочинении В. Корша «*История греческой литературы*»). Сложного гомеровского вопроса давно уже не существовало бы, если бы с давних пор мы имели систематическое описание стилей; стилистика, будучи точной наукой,

не прибегала бы к истории, этнографии и лингвистике; наоборот: она сама бы решала свои проблемы и помогала бы историкам литературы разрешать спорные вопросы о принадлежности автору или эпохе тех или иных произведений искусства.

¹² Подлинно серьезный взгляд на то или иное искусство, основанный не на теории только, но и на практике, может дать только художник; постановка эстетической проблемы принадлежит гносеологу; развитие же этой проблемы должно предполагать в авторе исследования как осведомленность в вопросах гносеологических, так и внутреннее знание сущности процессов творчества; вся же эмпирика эстетики как науки принадлежит художнику; мне могут возразить, что исследования второго рода недоступны художникам; я не стану опровергать ходячие взгляды на то, будто художник не способен к теоретическому мышлению; образцовая книга скульптора Гильдебранда (*«Das Problem der Form»*) — явное опровержение этих ходячих взглядов. Что же касается установления эмпирических законов в области стиля, ритма, версификации, то научное обоснование этой области эстетики, верю, будет принадлежать поэтам, художникам, музыкантам. В настоящее время с полной уверенностью можно сказать, что если кто-нибудь работает в области эстетического эксперимента у нас в России, то только поэты, а вовсе не профессора литературы, незнакомые ни с каким экспериментом — ни с научным, ни с эстетическим. Если кто-нибудь действительно практически знает, что есть техника и анатомия стиля, то только писатели, только поэты. Здесь невольно припоминаю случай, бывший со мною лет восемь тому назад; я пришел в гости к уважаемому мной поэту и читал ему свои стихи; вместо одобрения или порицания я услышал от поэта ряд теоретических суждений и практических указаний, касающихся стихосложения, с какими мне никогда не приходилось встречаться ни в эстетических исследованиях, ни на университетских лекциях; я подумал, что если бы записать эти указания, то вышла бы небольшая брошюра, опровергающая ряд многогласных критических разглагольствований, потому что здесь были бы не висящие в воздухе сентенции и идеи, а *факты, факты и факты*; только поэт с опытом творчества в душе и с фактами в руках в настоящее время может с достаточным весом касаться вопросов поэтики и стилистики; только поэт может в этих вопросах быть ученым исследователем; средний профессор словесности и эстетики отстоит от научной эстетики за миллион верст, почивая в облаках и туманах своих часто пустопорожних словоизвержений. В настоящее время с уверенностью можно сказать, что любой безусый юнец-модернист среднего дарования понимает более в вопросах экспериментальной поэтики, нежели почтенный профессор истории литературы, справляющий юбилей. Моими скромными занятиями в области лирического эксперимента и описания я обязан не тому, что я осведомлен в некоторых вопросах точной науки, философии и эстетики, а тому, что я сам знаю по опыту, что есть *процесс творчества*, что есть *техника* в этом процессе; слушая разглагольствования профессоров о том, что им никак не известно, трудно удержаться подчас от непочтительной улыбки; но тут не до улыбки, если вспомнить, что разглагольствования эти систематически портили эстетический вкус ряду поколений, отвлекая от подлинных задач понимания прекрасного в сторону беспочвенных обобщений и ненужных изысканий. Если бы не существовало кафедр по теории и истории литературы, можно с уверенностью сказать, что современное русское общество не было бы столь безграмотно в вопросах искусства.

Верно говорит Гёте, касаясь одного поэта: «*Это был решительный талант, одаренный острыми чувствами, силою воображения, памятью, способностью легко схватывать и представлять, легко владеющий ритмом, прощательный, остроумный и притом разносторонне образованный; короче, он обладал всем, что нужно, чтобы создать в жизни вторую жизнь посредством поэзии*» (Wahrh. u. Dicht. Sämmtl. Werke, IV B. 118). Поэт должен обладать не только одним пресловутым «*нутром*» или *острыми чувствами* (взгляд на поэта как на пассивного медума); нет: *активность* и *пытливость* характеризуют поэта в большей мере, нежели пассивная отдача себя переживаниям: остроумие, способность к знанию, память, наблюдательность и образование суть неотъемлемые черты поэтического дарования; отличие художника от ученого должно заключаться в том, что всякий художник при желании может стать и ученым; наоборот: типичный ученый никогда не может одновременно быть и художником.

¹³ Основания научных эстетик будущего, несомненно, будут независимы или в немногих чертах зависимы от метода экспериментально-психологических эстетик фехнеровской школы; тем не менее нельзя отрицать великого освобождающего значения фехнеровской «*Vorschule der Aesthetik*» (Leipzig, 1876 г., 2 части) от превратной и неустойчивой метафизической эстетики прошлого; статистика Фехнера весьма интересна, как интересны приводимые им таблицы.

Ниже переписываю одну из таблиц, приведенных Фехнером, касающихся отношения высоты картин к их ширине; Фехнер измерял процентное отношение высоты художественного изображения к ширине во многих картинных галереях; обозначая через «h» высоту, через «b» ширину, и, приводя числовые показатели отношения к определенной метрической доле к вышине, он получил следующую таблицу:

Мера	Число	Мера	Число
0,29	13	0,40	9
30	15	41	17
31	13	42	14
32	20	43	14
33	21	44	12
34	9	45	15
35	17	46	10
36	13	47	17
37	22	48	10
38	26	49	12
39	8	50	4

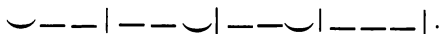
(«*Vorschule der Aesthetik*», 2 часть, стр. 277).

Число означает количество картин данного отношения в данной художественной галерее.

¹⁴ Забегая вперед, скажем: подобно тому как ямб и трохей благодаря допущению спондеев и пиррихий стремятся к пэаническим и эпитритным формам, так же и амфибрахий благодаря возможности в нем бакхических, антибакхических форм и фигуры « — — — » может переходить в эпитритные формы: так в четырехстопном амфибрахий:



из-за накопления долгих может образоваться строка с бакхиями:



Пример:

И здесь я, | вдаль глядя, | пыль видел: | там враг был.

Но эта же теоретическая строка аналогична трехстопному эпитриту (комбинация эпитрита четвертого со вторым); так:



то есть:

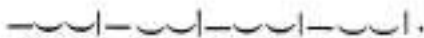
И здесь я, вдаль | глядя, пыль ви | дел: там враг был.

Накопление бакхий тяжелит амфибрахий.

Обратной формулы, т. е. разложения амфибрахия в пэаны не бывает; но комбинация пэана второго с четвертым в диметре (— — — — | — — — — — |) ритмически прочитывается, как трехстопный амфибрахий (— — — — | — — — — — | — — — — — |), у которого средняя стопа ослаблена до трибрахия.

¹⁵ Дактиль благодаря накоплению долгих может превращаться в кретик.

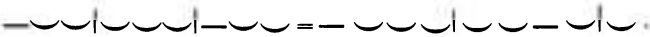
Например, дактиль:



из-за накопления долгих, — как в нижеследующей строке: «Видел — серп | ост-рый в высь | быстро плыл | в ночи мглу», — изобразимо метрически в форме кретиков:



Точно так же теоретически дактиль обратим в бакхий и комбинацию эпитритов. Обратный размер для трехстопного дактиля есть комбинация пэанов первого с третьим, т. е.



¹⁶ Аллитерации вовсе не изучены и не систематизированы; среди встречающихся аллитераций, пожалуй, можно выделить три самостоятельные группы:

Г. Аллитерация в собственном смысле, прямая, когда в словах мы наблюдаем стечение одинаковых букв (согласных):

а) Когда слова начинаются с одной буквы («серп светил», Гоголь).

б) Когда начинаются с группы букв («светлый серп светил»).

с) Когда соответственные буквы или группы встречаются независимо от начала слова; например, «бархаты в хате разложены»; здесь *хт* в первом случае в середине слова, во втором в начале.

d) Когда один раз аллитерирующая группа встречается в одном слове, в другой раз в двух смежных словах; например: «встреча в сумраке»...

II. Аллитерация в собственном смысле (обращенная), когда звуки аллитерирующих групп идут в обратном порядке; например: «светлая встреча»; здесь повторяется аллитерирующая группа в первый раз прямо *св*, а во второй раз в обратном порядке *вс*; этот вид аллитерации обильно встречается в образцовой русской прозе, как, например, у Гоголя. Все виды прямых аллитераций сохраняют силу и для обращенных.

III. Скрытая аллитерация; она имеет место, когда повторяются не отдельные звуки или группы звуков, а звуки и группы звуков эквивалентные; например: «Берег вечного веселья», где *б* переходит в *в*; «Улыбкой ласковых речей»; здесь плавное *л* переходит в плавное *р*; такого рода аллитерация создает сложную прихотливость в словесной инструментовке.

Наконец, три указанных группы аллитераций могут, соединяясь, давать и более сложные группы; так, в словах «светлая встреча» аллитерируют собственно четыре буквы, «*т*» аллитерирует с «*т*» просто, *св* с *вс* (обращенная аллитерация); наконец, *л* с *р* (скрытая аллитерация).

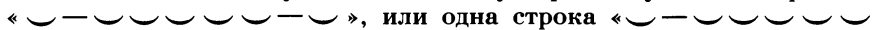
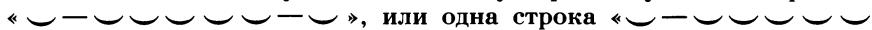

¹⁷ Здесь некрасовское творчество неожиданно приближается к Верхарну («*Campagnes hallucinées*», «*Villages illusoires*»).

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА

Статья печатается впервые; она служит как бы добавлением к той части статьи «Лирика и эксперимент», которая касается ритма; предлагаемая статья возникла из примечания к названной выше статье; первоначально у меня было намерение издать отдельной книгой тот материал по ритму, который мне удалось собрать; у меня была мысль издать мои ритмические схемы «Евгения Онегина», Пушкинских поэм и сравнительные характеристики ритмов поэтов, которые находятся в моем распоряжении; но издание этих схем весьма затруднительно по чисто типографским причинам; вот почему я и решил пополнить статью «Лирика и эксперимент» тремя пояснительными статьями: «Опыт описания ямба», «Описание пушкинского стихотворения» и «Морфология диметра». Все три статьи писались, как объяснительные примечания к «Лирике»; но примечания разрослись, и я был принужден включить их в книгу в виде самостоятельных статей; этим объясняется некоторый более специальный характер предлагаемой статьи; конечно, я мог бы расширить свою работу и написать дальнейшие статьи, касающиеся ритма, средств изобразительности и словесной инструментовки; такими статьями в задуманной мной главе явились бы статьи «Архитектоника ритмических фигур», «Лирическая поэзия и математика». Но задуманные статьи слишком отклонили бы меня в сторону;

излишняя детализация в вопросе о ритме, кроме того, вышла бы из пределов задуманной книги; поэтому я ограничиваюсь лишь немногим в изложении того материала по вопросу о ритме, который находится в моем распоряжении.

¹ Вот некоторые из излюбленных ритмических приемов того или иного поэта:

Ломоносов: максимум в соединении двух строк следующего начертания «», или одна строка «», а другая «»; далее, максимум фигур, построенных на ускорении второй стопы + третья; далее — максимум двух соединенных малых углов.

Вяч. Иванов: максимум ритмических строк между метрическими; максимум спондеев, а следовательно, и эпитритов и т. д.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МОРФОЛОГИЯ РИТМА РУССКИХ ЛИРИКОВ В ЯМБИЧЕСКОМ ДИМЕТРЕ

Статья печатается впервые.

Я располагаю достаточным материалом для того, чтобы высказать более решительные соображения относительно ритма русских лириков в ямбическом диметре.

Что касается хореического диметра, то я располагаю значительно меньшим материалом.

Хореический диметр в общем следует ямбическому диметру. У Ломоносова мы встречаем чрезвычайно мало хореев; его трудно даже привести к какой бы то ни было единице сравнения; вот таблица хореических ускорений у некоторых поэтов (пэанов первых и третьих).

	1 ст.	2 ст.	3 ст.	1—3 ст.	2—3 ст.	1—2 ст.	Сумма
Дмитриев	159	8	273	68	0	0	440
Державин	203	37	254	73	0	0	494
Жуковский	226	9	294	94	2	1	529
Пушкин	272	3	321	150	0	0	596
Языков	271	1	352	141	0	0	624
Лермонтов	270	6	276	126	0	0	552
Павлова	277	10	294	118	0	0	571
Бенедиктов	227	1	312	106	0	0	540
Полонский	258	4	317	137	1	1	581
Брюсов	179	0	265	60	0	0	384

Из этой таблицы видно, что общая сумма ускорений на соответствующей порции диметра увеличивается в хорях сравнительно с ямбами; кроме того: мы усматриваем некоторое перемещение ускорений на стопах; ускорения третьей стопы слегка понижаются; ускорения второй стопы значительно понижаются сравнительно с ямбами; но зато ускорения первой стопы увеличиваются почти вдвое.

Структура хореического диметра в общем следует структуре ямбического диметра у отдельных поэтов; так: ускорения второй стопы Державина (37) в хорях значительно падают сравнительно с ускорениями этой стопы у Державина в ямбах (139); но все же число Державина (37) значительно превышает суммы хореических ускорений поэтов, следующих за ним (9, 3, 1, 6, 10, 7, 4, 0), как и в ямбах, где за суммами 139, 110 и т. д. следовали 33, 90, 33 и т. д.

То же и относительно суммы ускорений первой стопы (203), которая у Державина менее следующих сумм Пушкина, Языкова, Лермонтова и др. (272, 270 и т. д.).

Языков и в хорях (так же, как и в ямбах) превышает суммы хореических ускорений (440, 494, 529, 596, 552) своей суммой 624; так же, как в ямбах, ускорения второй стопы (1) незначительны сравнительно с ускорениями прочих стоп (9, 3, 8, 37, 6 и т. д.). Словом, можно думать, что хореический диметр следует в общих чертах ямбическому диметру, хотя пропорция ускорений на стопах здесь иная.

¹Что касается до других поэтов, современников Пушкина, то вот статистические рубрики главных фигур для Козлова, Дельвига и Веневитинова.

	Дельвиг	Веневитинов	Козлов
<i>Ускорения первой стопы</i>	103	63	57
« <i>второй</i>	80	51	37
« <i>третьей</i>	333	355	313
« <i>первой и третьей</i>	50	25	21
« <i>второй и третьей</i>	9	0	1
<i>Сумма ускорений</i>	516	467	407
<i>Точки</i>	37	34	31
<i>Сумма мелодий</i>	27	28	19
<i>Большой острый угол</i>	24	13	14
<i>Малый острый угол</i>	27	16	9
<i>Квадрат</i>	4	5	2
<i>Прямоугольник</i>	45	24	25
<i>Сумма фигур 1, 3—2</i>	60	29	13
<i>Сумма фигур 1—3</i>	123	45	66
<i>Сумма крыш</i>	19	4	2
<i>Сумма фигур 1, 2, 3</i>	88	28	20
<i>Сумма фигур всех</i>	271	102	100
<i>Отношение</i>	2	4 1/2	4

ОПЫТ ОПИСАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА
«НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ...»

Статья печатается впервые; ее задача — дать пример описания формы; как я справился с задачей описания формы, судить не мне; я придерживаюсь того мнения, что независимо от содержания или даже отношения содержания к так называемой форме в этой последней кроются уже сами по себе признаки художественного совершенства; поэтому формализм описания в моей статье — намеренный; никто не станет сомневаться во внутренних достоинствах описываемого стихотворения; моя задача — указать достоинства формы; поэтому *содержания* касаюсь я лишь в самых необходимых местах, где самая форма уже переходит в содержание, сливаясь с ним в неделимое единство.

¹ Помимо отвлеченного ритма, спондеи, знаки препинания и паузные формы играют существенную роль в ритмической структуре стиха.

От паузных форм (а, b, c, d, e) отличаю я еще некоторую рубрику, имеющую отношение к ритму; накопление односложных слов, а также комбинация многосложных с двусложными в строках, носящих ритмическое ускорение, тяжелят стих независимо от ускорения. Вот две строки одинаковой ритмической (с точки зрения отвлеченного ритма) значимости; одна, принадлежащая Языкову, такова: «*Быстрина и глубина*»; другая, принадлежащая Полонскому, такова: «Потому | что | и | без | слова»; начертания обеих строк: « ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — »; следовательно, обе строки равноритмичны; между тем это не так; обилие неударяемых односложных тормозят стих Полонского; в таком случае, казалось бы, богатство отвлеченного ритма еще не гарантирует нас от тяжеловесности стиха; но это только кажется; на самом же деле поэты, богатые отвлеченным ритмом, богаты и конкретным ритмом; поэты, бедные и неоригинальные в отвлеченном ритме, бедны и в ритме конкретном; так, строки Полонского, Бенедиктова, Случевского в среднем состоят из частей комбинаций односложных с двусложными.

В строке типа « ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ » Полонский, Случевский, Бенедиктов часто тяжелят ритм вышеупомянутым образом; вот примеры типичных для них строк:

«*Чтоб | хоть | там | свободным словом*»... (Полонский), «*Для | того ль | чтоб | все | сказали*»... (Полонский), «*Надо | рвом скала крутая*»... (Бенедиктов), «*По-над лавкой ряд икон*»... (Случевский), «*И | когда | я | вдруг | явилась*»... (Полонский), «*И | со | лба | стер | пот | холодный*»... (Бенедиктов), «*Ни | один | на | свете смертный*»... (Случевский), «*И | к | лицу его склонилась*»... (Полонский), «*Чтоб | для | блага смертных рода*»... (Бенедиктов), «*И | от | солнца тень бросала*»... (Полонский), и т. д.

Во всех этих строках ускорение первой стопы (пэан третий), округляющее строку, звучит некрасиво из-за тяжеловесной комбинации односложных с двусложными (паузная форма «е»). Такие строки типичны для хореев Полонского, Бенедиктова, Случевского; наоборот: для хореев Пушкина и Языкова характерны ускорения на словах многосложных; например, «*Равнодушно бури жду*»... (Пушкин), «*Целовал тебя в уста*»... (Языков), «*Однозвучный жизни шум*»... (Пушкин), «*Убирала синий свод*»... (Языков), «*Азраил среди мечей*»... (Пушкин), «*Изукрасит их луна*»... (Языков), «*Щеголяй избытком сил*»... (Языков), «*Заворчал на них отец*»... (Пушкин), «*Променяешь ты, поэт*»... (Языков), «*Прибежали в избу дети*»... (Пушкин), «*Лучезарна слава эта*»... (Языков), и т. д.

Конечно, у первой группы поэтов встречаются гладкие строки, и обратно; но % этих строк Бенедиктова и др. мал, сравнительно с шероховатыми строками.

То же для строки типа: « ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ »...

Например:

«Потому | что | и | без | слова»... (Полонский), «Для | чего | я | не | манкен»... (Полонский), «И | как | будто | колесница»... (Полонский), «Закружились | как | от | чаду»... (Полонский), «И | не | даром | из | окольных»... (Полонский), «Но | меня | не | удержала»... (Бенедиктов), «Но | на | месте, | где | плескаться»... (Бенедиктов), «И | как | снег | убелено»... (Бенедиктов), «Ну, | а | быть | без | убеждений»... (Случевский), «Где | по | дебрям | непроглядным»... (Случевский).

Наоборот: «Загуляет голова»... (Языков), «Самобытными мечтами»... (Языков), «Поэтических забот»... (Языков), «Пурпурово-золотое»... (Языков), «Лучезарно восстает»... (Языков), «Бельведерский Аполлон»... (Пушкин), «Вдохновенного досуга»... (Пушкин), «Взволновалась река»... (Пушкин), «Приумолкла у окна»... (Пушкин), и т. д.

Даже в правильном хоре мы встречаем различие: «Море блеска, гул, удары»... (Языков), «Этот образ, этот цвет»... (Языков), «Буря гонит ряд за рядом»... (Языков), «Тихи были зыби вод»... (Языков).

Насколько неуклюжи, по сравнению с этими строками, строки Полонского: «Я | иду | под | свод | каких-то»... «Помню | все, | как | я — дрожала»... «Вдруг | как | будто | сам | Равана»... Или Бенедиктова: «Бьюсь | я, | вьюсь | я, | как | песчи́на»... «Вдруг | как | будто | что | плеснуло»... Случевского: «Снял | клобук | да | мне | то | в ноги»... (Случевский), «Мчимся | мы | — и | нет | нам | счета»... (Случевский).

² Сюда относятся случаи неправильной акцентуации или искажения слов; примеры: «Чем отравлен, чем болен я»... (Щербина), «Черезвычайно весела»... (Пушкин), «И те дела не умрут»... (Державин), «Котомою добрых дел»... (Державин), «Напротив — живя безбожно»... (Державин), «Идет осень златовласа»... (Державин), «Чтобы тысячам девочкам»... (Державин), «Лучше плясок и пенья»... (Каролина Павлова), «Дохтуров — отвагой равный»... (Жуковский), «Вспламеняй, любовь, ты нас»... (Дмитриев), «Убрал он весло свое»... (Языков), «Ей деятельность поэта»... (Языков), «Проходят тучи полк за полком»... «Под небом Шиллера и Гёте»... (вместо Гёте), и т. д.

МАГИЯ СЛОВ

Статья печатается впервые. Читалась в виде реферата в обществе «Свободной эстетики» в 1909 году.

¹ Полнее можно было бы развить наш взгляд о звучащем пространстве, исходя из схематизма чистых понятий рассудка, как это развивается у Канта; отсылаю читателей к примечанию статьи «Принцип формы в эстетике», где я подробнее касаюсь этого вопроса.

² Далеко не всякое словообразование отправляется от элементов звукоподражательных; символизм языка несравненно тоньше и глубже. Сюда «Записки по русской грамматике» Потебни. Для определения словесного творчества мы имеем богатый материал, встречающий нас в сравнительном языковедении; и далее: перед

нами история развития живых языков; весь этот материал, однако, не говорит нам еще ничего существенного о первобытных формах речи; всякое заключение от законов развития известных языков к истории развития первобытной речи есть заключение по аналогии, и только по аналогии; с другой стороны, пред нами процесс живой речи; стоит более пристально взглянуть в возникновение новых слов, чтобы отчасти внутренне пережить процесс образования живой речи; психология поэтического (мифического) творчества и исторический материал образуют две крайних точки, между которыми колеблются все заключения о творчестве языка.

³ «В быту, проникнутом идеями рода, — говорит Александр Веселовский, — знание выразилось в формах генеалогии: откуда что пошло? На это ответили многочисленные *légendes des origines*» («Историческая поэтика»). Но эти легенды в свою очередь связаны с метафорическим языком; творчество символов объединяло знание, познание, заклинание в одном слове. В некоторых школах восточной мудрости сама магия слов коренится хотя бы уже в том, что слово неразсторжимо с дыханием; *дыхание* же есть символ жизненности; эзотерический смысл самого движения в *дыхании*; *дыхание* уже есть в Праляе. В тайной доктрине вопрос о дыхании связан с вопросом о причине всего; в Веданте и Ниае *nimitta* (причина творения) противопоставляется *upadana* (материальной причине). В Санкье *pradhana* соединяет причину творения с материальной причиной; по ведантистам-адвантистам наши способы познания говорят нам лишь об *upadana*; вот почему можно сказать, что дыхание себя не сознает: оно, по Блаватской, — *всесуществование*, но не Всесущество; и оно же — причина слов; вот почему мистическая практика Индии такое значение придает дыханию в нашем смысле, приурочивая к вдыханию и выдыханию звуки слов; так, мистическое слово «Ом» произносилось следующим образом: «аа» (идет глубокое вдыхание); потом — «еоу» (идет глубокое выдыхание); наконец, пресечение выдыхания «м» (закрывание губ); слово «Ом» произносилось в три порции: 1) вдыхание, 2) выдыхание, 3) прекращение выдыхания; первый момент символизировался с моментом творчества (Брама); второй момент с моментом сохранения творения (Вишну); третий момент с гибелью мира (Шива); все же слово или символизировало Троичность, или являлось магическим ключом к уразумению символа Троицы (Тримурти); в практической Йоге при упражнении в дыхании нужно было произносить священное слово «Ом». Слово «Ом», соединяющее звук, религиозный символ и практику дыхания, было воистину магическим словом.

Великое значение слов особенно выдвинуто в так называемой магической литературе; эти книги часто опираются на герметическую литературу, приписываемую то Гермесу Трисмегисту, то древнейшему мифическому законодателю Египта Тоту; время происхождения герметической литературы по официальным данным — александрийский период; проверка неофициальных данных — затруднена. Лактанций заявляет, что Гермес Трисмегист почти проник в Истину; Луи Менар («*Hermès Trismégiste*» traduction complète) приводит следующие данные о герметической литературе.

В эпоху Возрождения на герметическую литературу смотрели как на подлинные данные древней египетской теологии; в ней видели первоисточник философии Платона и орфизма; дальнейшие изыскания установили апокрифический характер герметических книг. Казаубон приписывает эти книги еврею или христианину, Яблонский («*Pantheon Aegyptiorum*») относит герметизм к гностицизму. Крейцер, хотя и видит здесь следы более ранней (египетской)

теологии, однако, относит сочинения Трисмегиста к наиболее поздним памятникам греческой философии. Четырнадцать отрывков из герметических книг напечатаны под общим заглавием «*Poimander*», хотя собственно это заглавие носит лишь один из отрывков; есть еще диалог «*Asclèpios*», известный по переводу, ложно приписанному Апулею; существуют, кроме того, многочисленные отрывки из герметических книг, сохраненные Кириллом Александрийским, Лактанцием и др. Важнейший из них — извлечение из диалога «Священная книга». Луи Менар рассматривает герметическую литературу как литературу, в которой сочеталась философия Греции с религиозными воззрениями Египта; можно установить связь между «*Книгой Бытия*», «*Пастырем народов*» и сочинениями Филона. Христианская метафизика — результат перекрестных влияний герметизма, гностицизма и философии неоплатоников. Христианское учение о Логосе (Слове как принципе) в процессе своего возникновения сохранило двойственное начало: Слово как метафизический принцип; и *Слово* как магическое (или теургическое) заклятие; недаром мистические секты того времени приурочили метафизику Слова и учение герметизма к утверждению, что существует некая азбука магов, где каждой букве соответствует число и образ; из числового значения букв развилась каббалистика. Все Средневековье полно этой многообразной реминисценцией герметизма.

Вопрос о подлинном взаимодействии между Египтом и Грецией запутан; Греция, по мнению многих, не понимала сущности Египта. Геродот излишне сближает Египет с Грецией. Диодор видит в египетских богах обожествленных героев; Плутарх, наоборот, видит в них — демонов. Порфирий видит в египетских божествах обожествленную природу; Ямблх связывает египетскую религию со своей теософией; он уверяет, что сокровенные религиозные воззрения египтян открываются в герметизме.

Часто сближали «*Poimander*» Трисмегиста с «*Пастырем*» Гермеса, современника апостолов. «*Пастырь*» — апокалиптическая книга, пользовавшаяся большим уважением у первых христиан. Автор «*Пастыря*», по мнению Луи Менара, — еврей, которого эллинизм едва коснулся; автор же «*Пимандра*» знаком с египетской мистикой, некоторыми халдейскими верованиями и с Платоном; по мнению Луи Менара, «*Евангелие*» от Иоанна и «*Пимандр*» были написаны приблизительно в одно и то же время.

В противоположность ученым, относящим герметическую литературу к эпохе уже сравнительно позднего александризма, до сих пор существует стремление у оккультистов связать герметизм с древнейшей теософией магов; влияние Платона и Филона на герметическую литературу объяснялось обратным влиянием Египта на Платона; существует предание, что Платон был посвящен в египетские мистерии и тринадцать лет изучал герметическую науку под руководством магов Охоапса, Сехнуфиса и др.; у оккультистов есть предания, что священная тайна слов — едина у разнообразных народов; разнообразное истолкование священного языка породило многообразие догматов. Блаватская в «*Doctrine Secrète*» доказывает, что Индия — единственная страна, где среди посвященных адептов остался ключ к пониманию этого языка; в Египте же после гибели Мемфиса этот ключ начал утрачиваться; в подтверждение своей мысли она приводит мнение Гастона Масперо, который свидетельствует о многообразии религиозных верований Египта, не сведенных к единству («*Guide au Musée de Boulaq*»).

Современные теософы опираются на Блаватскую; они утверждают вместе с последней, будто бы посвященные в высшие ступени получают ключ к пониманию священного языка в тайных книгохранилищах по не существующим в наших

библиотеках манускриптам и путем устного обучения; с уничтожением александрийской библиотеки мистические братства разыскали и восстановили все, что могло касаться тайного знания; в Индии последние ценные манускрипты были изъяты из употребления в царствование императора Акбара; так спрятан подлинный текст Вед; Блаватская ссылается на ориентологов, указывающих на исчезновение манускриптов, прежде известных; так, пропали книги Лао-Дзы; его «*Тао-Те-Кинг*» вовсе не понятен М. Мюллеру без комментариев; Лао-Дзы приписывают огромное количество ныне не найденных книг; пропал ряд документов, устанавливающих связь между еврейскими книгами и халдейскими; так, в первом веке до Р. Х. Александр Полигистор сделал выдержки из сочинения Берозия, жреца храма Бель; но само сочинение, как и выдержки Полигистора, пропало. То же относительно буддийской литературы. Из 333 томов *Канджура* и *Танджура* многое утеряно.

Некоторые из оккультистов рассматривают «*Сифру-Дезништу*» евреев как древнейший документ тайного знания; первоначально он был написан на таинственном наречии «*Sen-Zar*» под внушением высших существ, давших эту книгу *Сынам Света* в Центральной Азии; «*Sepher-Iezirah*», томы *Kiu-Tu* у китайцев, *Пураны* и *Книга Чисел* суть многообразные транскрипции и компиляции первоначальной книги «*Сифры*».

То же приблизительно говорит Сент-Ив д'Альвейдр в своем монументальном сочинении «*Mission des Juifs*» (Paris, 1884. Calmann Lèvy); основания нашей науки и мифологии есть результат демократизации тайны священных храмов. «В *Веданте* Вясы, в *Мимансе*, в *Вейшешике* Канады, в *Ниайе* Готамы, *Йоге* Патанджали, в *Санхье* Капилы отображаются споры этой эпохи (т. е. эпохи начала демократизации) и изречения, посредством которых эсотеризм проник в Грецию, Рим, Александрию, Византию, в схоластику, в христианскую философию, начиная со Скотта Эригены и кончая Бюхнером и Моленпоттом» («*Mission des Juifs*»).

Наиболее священные имена, как-то имя Бога живого (*Ягве, Иегова*), евреев, по учению каббалистов и теософов, составлены так, что каждая буква имени имеет особый священный смысл. Интересно, что говорит по этому поводу Фабр д'Оливе («*La Langue hébraïque restituée*». 1815): «*Это имя (ieve) являет прежде всего знак, указывающий на жизнь, удвоенный и образующий корень «ЕЕ»; этот корень еще не употребляется, как имя; он — глагол, от которого все остальные глаголы лишь производятся.* Посреди находится значок V — значок *сущего*; сущее помещено между безначальным прошедшим и будущим; к этим трем буквам (EVE=Ева, жизнь) приставлена буква J — знак потенциального проявления Вечности. Четыре магических Знака *IEVE* (Ягве = Иегова) дают Имя Бога Живого».

«*Божественное единство под именем «Wodh» рассматривалось, как непостижное по существу, как стоящее вне синтеза знаний, — говорит Сент-Ив д'Альвейдр. — Первое проявление этого единства, доступное Душе и Духу Человеческому, являлось, как андрогинно соединенная диада. Эта диада называлась в святилищах I—EVE, Ишвара-Пракрити, Озирис-Изида и т. д. и т. д. Моисей взял из святилищ Египта и Эфиопии наименование этой диады; еврейский первосвященник раз в году перед священниками произносил это Имя. Таков Бог Моисея, четыре буквы которого соответствуют четырем ступеням знания; первая буква выражает мужское начало вселенной или Мировой Дух; три следующие буквы означают женское начало мира, Душу Мира, Жизнь (Вечную Еву)*» («*Mission des Juifs*», p. 257). Шюре в своем сочинении «*Les Grands Initiés*»

популяризирует взгляды Фабра д'Оливе и д'Альвейдра; он пишет: «*IEVE*. Первая буква окрашена белым светом, три остальные сверкают подобно переливающемуся огню, в котором вспыхивают все цвета радуги... В заглавной букве Моисей приводит мужское Начало, Озириса, Духа творческого по преимуществу; *EVE* — способность зарождающую, небесную Изиду»... Блаватская в «Разоблаченной Изиде» пишет приблизительно то же: «Имя Евы состоит из трех букв; имя Адама написано одной буквой; не следует читать «*Iéovah*», но *Iéva*, или *Eve*. Адам первой главы — Адам Кадмон»... Далее Блаватская говорит, будто творение жены земного Адама из ребра есть отделение *Девы* и падение ее в грех рождения; тогда *Дева* становится Скорпионом, то есть эмблемой материи и греха; таким образом, Блаватская самый эмблематизм библейских символов выводит не только из эмблематизма букв и чисел, но и из эмблематизма зодиакальных созвездий; здесь астрология, Каббала и образы Книги Бытия как бы приводятся к единству; десять ветхозаветных патриархов (до Потопа), через которых говорило само Божество, суть десять лучей-зефиротов Каббалы. Позднее в «*Тайной доктрине*» Блаватская говорит следующее: «Слово *Iéovah* имеет много этимологических начертаний, но единственно подлинные начертания встречаются в Каббале. *Iève* — начертание Ветхого Завета; его произносили следующим образом: *Ia-va*... Феодорит утверждает, что самаритяне произносили это слово *Iahva*, а евреи — *Iaho*» («*Doctrine Secrète*». 3 Volume, p. 159—160). Интересно, что соединение первой буквы (Iod) со второй (Heh) образуют *Vinah*. Если принять во внимание, что еврейская буква *Iod* символизировала мужской половой орган, а «*Novah*» была Евой, матерью живущего, то соединение этих начертаний в имени Бога (*Iéovah*) символизировало первую причину рождения жизни, как Существо Гермафродитное.

То же и со словом «*Элогим*» (*Aelohim*); Фабр д'Оливе указывает на то, что это слово составное; оно состоит из «*Aelo*» и «*Ноâ*»; *Aelo* происходит от корня «*Ael*», выражающего возвышенность, силу; «*Ноâ*» — одно из священных имен Бога; любопытно, что д'Альвейдр, указывая на кельтское происхождение еврейских и халдейских преданий, производит слово «*Кельт*» от корня «*Eld*» или «*Old*»; здесь открывается связь корней «*Ael*» (возвышенность) и «*Eld*»; слово *KaEld* (*Celte*) означало собрание старейших, и т. д. и т. д.

Из книг, относящихся к затронутому вопросу, назовем, между прочим, следующие:

Fabre d'Olivet. La Langue hébraïque restituée. 1815.

« Histoire philosophique du genre humain.

« Vers dorés de Pythagore.

Lenorman. Histoire de la Magie.

Maury. La magie et l'astrologie.

Eliphaz Lévi. Dogmes et rites de la haute magie.

« Histoire de la Magie.

Saint-Iver d'Alveydre. Mission des souverains.

« Mission des Juifs.

H. P. Blavatsky. Isis Unveiled (I и II v.).

« La doctrine secrète (I—III v.).

Louis Ménard. Hermès Trismégiste.

Kiesewetter. Geschichte des Occultismus.

Мы касаемся здесь лишь некоторых книг; книги Ленормана и Кизеветтера носят осведомительный характер. Книги Блаватской представляют собой пеструю смесь удивительных обобщений, в которых спутанность, фантастика и подчас неосторожное обращение с цитатами спорят с талантом и острой проницательностью. Литература, касающаяся тайных знаний, необозрима. Мы разделяем здесь первоисточники (как-то «Зохар», сочинения Маймонида и т. п.) от компиляции, истолкований и пр.

Отдельно стоит разросшаяся ныне теософская литература; сюда относим мы сочинения А. Безант, Шюре, Паскаля, Лэдбиттера, Мида, Р. Штейнера, Гармана, Синнета и др.

Из журналов, посвященных вопросам теософии, укажем: «*Theosophist*», «*Revue théosophique*», «*Lotus — journal*», «*Annales Théosophiques*», «*Adyar Bulletin*», «*Theosophical Review*», «*Isis*», «*Theosophy in India*», «*Neue Lotosblüthen*», «*Bolletino della Sezion Italiana*», а у нас «*Вестник Теософии*».

⁴ В христианской мистике это значение слова подчеркнуто у евангелиста Иоанна: «*В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Бог был Слово*».

Замечательное совпадение приводит Луи Менар в «*Пимандре*»: «*Этот свет — я; и он — Разум, твой Бог, внутренний по отношению к природе, выходящей из мрака; и светоносное Слово Разума — Сын Божий*».

Евангелие от Иоанна

Гермес Трисмегист

«*Оно (Слово) было в начале у Бога*».

«*Все чрез Него начало быть, и без него ничто не начало быть, что начало быть*».

«*В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков*».

«*И свет во тьме светит, и тьма не объяла его*».

«*Был свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего во мир*».

«*Они (Слово и Разум) неотделимы, потому что их жизнь — единство*».

«*Слово Божие снизошло в низшие сферы к творению природы и соединилось с Творческим Разумом, ибо они подобны*».

«*В жизни и свете — отец всего*».

«*И слово святое снизошло в природу от света*».

«*То, что видит и слышит в тебе, есть Слово Всевышнего; Разум же — Бог Отец*».

Привожу эту параллель из книги Луи Менара. У Филона слово Логос есть, по выражению Трубецкого, во-первых, энергия Божества, во-вторых, связь мира и как бы его душа и, в-третьих, сотворенный посредник между Богом и миром; Плутарх отождествляет Логос с Озирисом, христианская мистика — со Христом.

Сюда:

A. Ritschl. Entstehung d. Altkatholischen Kirche.

Wendland. Quaestiones Musonianae de Musonio stoico Clementis Alexandrini aliorumque auctore. 1886.

Edersheim. Life and Time of Iesus the Messiah. 1894.

Dembowski. Die Quellen d. christl. Apologetik. 1878.

Clemens Alexandrinus. Stromata.

Siegfried. Philo d. Alexandrier.

- Von Arnim*. Quellenstudien zu Philo v. Alex. 1888.
- Massébiau*. Le classement des oeuvres de Philon. 1884.
- Weber*. Die Lehren des Talmud.
- Wendland*. Neu entdeckte Fragmente Philos. 1891.
- Volkmann*. Leben, Schriften und Philosophie d. Plutarch von Chaeronea. 1869.
- R. Heinze*. Xenocrates. 1892.
- Кн. Сергей Трубецкой*. Учение о Логосе. Том первый. 1900.
- Cornill*. Einleitung in das A. T.
- Hakmann*. Zukunftserwartung d. Iesaja. 1893.
- Robertson Smith*. The prophets of Israel.
- Bäthgen*. Beiträge z. Semit. Religionsgesch. 1888.
- Bertholet*. Zu Iesaja. 1899.
- Sellin*. Serubabel, ein Beitrag zur Gesch. d. messianischen Erwartung. 1898.
- Iensen*. Babylonische Kosmologie.
- Hermann Schultz*. Alttestamentliche Theologie. 1885.
- Maspéro*. Histoire ancienne des peuples de l'Orient.
- Dalman*. Der leidende und sterbende Messias. 1888.
- « Die Warte Iesu.
- Holtzmann*. Lehrbuch d. Neutestam. Theologie. 1897.
- Meinhold*. Iesu und das Alte Testament. 1896.
- Freudenthal*. Der vorchristliche jüdische Gnostizismus. 1899.
- Blau*. Das altjüdische Zauberwesen. 1898.
- Schwab*. Vocabulaire de l'angéologie. 1897.
- Everling*. Die paulinische Angelogie und Dämonologie. 1888.
- Stübbe*. Iüdisch-babylonische Zaubertexte. 1895.
- Gunkel*. Schöpfung und Chaos.
- «*Pistis Sophia*» ed. Schwarze-Petermann. 1851.
- Anz*. Ursprung d. Gnost.
- Hönig*. Die Ophiten.
- Harnack*. Gesch. d. altchristl. Litteratur.
- « Lehrbuch der Dogmengeschichte.
- Anrich*. Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluss auf das Christentum.
- Bigg*. The christian platonists of Alexandria.
- Arnold Meyer*. Iesu Muttersprache. 1896.
- Lietzmann*. Der Menschensohn. 1896.
- Schurer*. Geschichte. d. jüdisch. Volkes im Zeital. Iesu Christi.
- Schmekel*. Die Pilos d. mittleren Stoa. 1892.
- Wachsmuth*. Die Ansichten d. Stoiker über Mantik u. Dämonen. 1860.
- Hateh*. The influence of greek ideas and usages upon the christian church. 1891.
- ⁵ *Сила песни, по Веселовскому, стала общим местом европейских баллад. «Откуда берется песня у певца? Его песня-заговор властна над богами» (А. Веселовский). Самый процесс песенно-поэтического творчества есть процесс заклинания; заклинание творит образы; слово творит плоть; слово, получившее в образе плоть, впоследствии становится видением демона, открывающимся песнотворцу. Древнее представление об Аполлоне как о поэтическом образе превращается в представление об Аполлоне, покровителе Муз; он держит в руке лиру, данную ему Гермесом; так объясняет Веселовский рождение легенды об Аполлоне-Мусагете.*

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ
В ПРИМЕЧАНИЯХ

Ин. — Евангелие от Иоанна.

Кант — Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1964—1966.

1 Цар. — Первая Книга Царств.

3 Цар. — Третья Книга Царств.

1 Кор. — Первое послание апостола Павла к Коринфянам.

2 Кор. — Второе послание апостола Павла к Коринфянам.

Материал к биографии — Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3.

Между двух революций — Белый Андрей. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990.

Мф. — Евангелия от Матфея.

На рубеже — Белый Андрей. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989.

Начало века — Белый Андрей. Начало века. М.: Художественная литература, 1990.

Ницше — Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990.

Откр. — Откровение апостола Иоанна Богослова (Апокалипсис).

1 Ин. — Первое послание апостола Иоанна.

Почему я стал символистом — Белый Андрей. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

Ракурс к дневнику — Белый Андрей. Ракурс к дневнику. Автограф // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100.

Риккерт — Риккерт Г. Введение в трансцендентальную философию. Предмет познания (Пер. Г. Шпетта). Киев, 1904.

Cassedy — Cassedy S. Selected Essays of Andrey Bely. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

Spirit of Symbolism — Andrey Bely: Spirit of Symbolism // Ed. J. E. Malmstad. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

ПРИМЕЧАНИЯ

Книга статей «Символизм» (включая авторский комментарий) печатается по единственному прижизненному изданию: *Белый Андрей*. Символизм. М., Мусагет, 1910.

Отсылки к своему Комментарию Андрей Белый в тексте обозначил цифрами.

«Символизм» был задуман Андреем Белым как первый том монументальной теоретической трилогии: «Символизм» (1910), «Арабески» (1911), «Луг зеленый» (1910). Том был написан на основе многих рефератов и лекций, прочитанных Белым с 1902 по 1910 г. Выступая с лекциями, Белый завораживал слушателей своими импровизациями. Михаил Чехов оставил яркие воспоминания о Белом-лекторе, перевоплощающемся в то, что занимало его сознание: «Лекции Белого вас *удивляли*. О чем бы он ни читал, — все казалось неожиданным, новым, неслыханным. И все от того, *как* он читал. Как-то раз, говоря о силе притяжения Земли, он вскочил, приподнял край столика, за которым сидел, и, глядя на публику в зале, зачаровал ее ритмами слов и движений, а потом *так* сумел опустить приподнятый столик, что в зале все ахнули: столик казался пронизанным *такой* силой, тянувшей его к центру Земли, что стало чудом: как остался он здесь, на эстраде, почему не пробил земную кору и не унесся в недра земные?» (*Чехов М.* Из книги «Жизнь и встречи» // Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995. С. 508).

Многие современники восприняли книгу «Символизм» как нагромождение информации, безумных рассуждений и болезненных фантазий: рецензия Л. Козловского в «Русских ведомостях» сообщала об «умственных сальтоморталях» и «пьянстве словесном», а Ч. Самсонов, не разобравшись в «теоретической эквилибристике» Андрея Белого, посоветовал ему называться не «Белый», а «Темный», по образу Гераклита Эфесского. Более всего рецензенты старались уличить Андрея Белого в безумии, называя его «эпилептиком от Апокалипсиса», «князем Мышкиным, безумствующим словами Кириллова» и т. п. (Статьи, отзывы, сообщения об А. Белом, напечатанные при жизни писателя // ЦГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 349).

Символистская критика встретила книги с большим пониманием, но даже Валерия Брюсова озадачило их многозвучие: «Символизм» Андрея Белого — одна из тех книг, в которой говорится *de omni re scibili et quibusdam aliis* (обо всех вещах, доступных познанию, и о некоторых других. — *Е. В.*). Оглавление предлагает читателю «проблему культуры», вопросы «о научном догматизме» и «о границах психологии», «эмблематику смысла», «принцип формы в эстетике», «сравнительную морфологию ритма русских лириков», «магию слов» и т. п. Но оглав-

ление книги слишком скромно и содержание книги гораздо разнообразнее. Так, мы находим в ней рассуждения о теософии, о китайском языке, о коэффициенте расширения газов, о ведийской литературе, об инструментализме Рене Гиля, о вихревом движении жидкостей, о каббалистике и астрологии, о прагматизме и прагматиках, о памятниках египетской письменности, о психофизическом параллелизме, о термохимии и о многом другом. Попутно Андрей Белый рассказывает биографии великих людей, как, например, Гельмгольца, составляет списки пособий для самообразования и еще находит место для полемических выпадов и для лирических автобиографических признаний» (*Брюсов В.* Об одном вопросе ритма // *Аполлон.* 1910. № 11. С. 52).

Борис Грифцов (товарищ Андрея Белого по университету) в своей рецензии недоумевает, «на какой круг читателей рассчитывал автор, издавая свои книги с таким разноценным и разнохарактерным содержанием. Он, по-видимому, хочет, чтобы его вольюмы (тома. — *Е. В.*) преодолели и гносеологи, и историки литературы, и поэты, интересующиеся техникой своего искусства, и просто читатели со среднерусским образованием. Но почти с уверенностью можно сказать, что не у многих достанет сил одолеть такое количество печатных страниц, где ценное надо с трудом выбирать из груды лишнего». Пытаясь упорядочить содержание теоретических сборников Андрея Белого, Б. Грифцов разделяет статьи на четыре раздела: «вопрос о форме стиха» (отдельное исследование, вошедшее в «Символизм»), статьи философские (по эстетике с переходом к метафизике), статьи историко-литературные и статьи, которые приходится называть лирическими (созданная Белым прекрасная форма образных размышлений) (*Грифцов Б.* Андрей Белый. Символизм. Луг зеленый. Арабески // *Русская мысль.* 1911. № 5).

Критики и собраты по перу старательно ищут в книгах Андрея Белого логическую последовательность литературоведческого труда. Но многоречивые и разноплановые книги Белого не укладываются ни в строгую академическую традицию, требующую обстоятельного рассмотрения «современных вопросов литературы», ни в легкую импрессионистическую традицию изящных литературных портретов, ни в высокую традицию духовно-философского осмысления путей развития русской литературы — различные традиции входят в трилогию Белого на правах самостоятельных голосов, чередуя друг друга или сливаясь в гибридные (научно-импрессионистические или лирико-философские) стилистические звучания. Немецкий беловед Мария Депперман, например, выделяет в статьях Белого четыре «голоса»: научный, философский, риторико-ситуативный и художественный (*Deppermann M.* *Andrey Belyjs ästhetische theorie.* München, 1982). О «многоплановости стилей как доминанте искусства» рубежа XIX–XX вв. пишет Вяч. Вс. Иванов в статье «О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого», подчеркивая, что «принципиальная множественность стилей составляет отличительную черту культуры и искусства XX века», освоенную и генерально осмысленную Белым (*Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // *Белый Андрей.* Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 338–366).

Принцип взаимодействия различных стилей в теоретической трилогии Андрея Белого во многом обусловлен ее композиционной структурой. Трилогия вы-

строена в виде трехступенчатой (нисходящей от абстрактного к конкретному) философско-эстетической панорамы символизма как: 1) мировоззрения; 2) теории искусства и 3) литературного движения. Если цель книги «Символизм» — сформулировать основные положения мировоззрения будущего — задача прежде всего теоретическая, отвлеченная от реального содержания искусства, то в «Арабесках» собраны статьи, «долженствующие», по словам Белого, «на примерах конкретизировать те общие положения, которые я наметил в своей книге «Символизм». В свою очередь «Луг зеленый» призван раскрыть действие законов эстетики в их национально-исторической специфике, погрузить «вечносущее» в историю литературы.

В то же время каждая книга в отдельности как «микрокосм» включает в себя трюичную дедуктивную структуру в целом, развиваясь («нисходя») от законов и образов вечности — через частные методы эстетического исследования — к исторической и портретной индивидуализации. От «проблемы культуры» и «эмблематики смысла» мысль Белого переходит к «формам искусства» и стиховедческому анализу русской поэзии в «Символизме»; от религиозных вопросов искусства («Театр и современная драма» и др.) — через образ литературной эпохи («Литературный дневник») — к портретным силуэтам («О писателях») в «Арабесках» (композиции которых во многом повторяет «Луг зеленый»). «Символизм» и «Луг зеленый» Андрей Белый завершает (по аналогии с заключительной книгой Евангелия «Откровением Иоанна Богослова») пророческими статьями «Будущее искусство» и «Апокалипсис в русской поэзии».

«Книга, — пишет А. В. Лавров, — главная категория в поэтической культуре русского символизма (...) Для Андрея Белого представление о поэтической книге как о внутренне замкнутом целом, реализующем определенный лирический сюжет, было аксиоматичным» (*Лавров А. В. О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Белый Андрей. Стихотворения. М., 1988. С. 533*).

Необходимо добавить, что книга чаще всего представлялась Андрею Белому как часть будущей трилогии, работа над которой приостанавливалась при написании двух первых томов (задуманные, но неосуществленные трилогии «Восток и Запад», «Москва»). Двухтомной в конечном итоге можно считать и теоретическую трилогию Белого, поскольку «Луг зеленый» явно не равноценен двум первым книгам и может быть рассмотрен как историко-литературный придаток (или уменьшенный аналог) «Арабесок».

«Двухтомные трилогии» говорят о том, что Белый, легко осваивая тезу и антитезу задуманной темы (т. е. создавая первые два тома), не смог воплотить синтез, т. е., по существу, не смог выполнить той задачи, ради которой им самим утверждалось новое искусство символизма, — создания третьего, особого, преобразованного мира, воплощающего гармоничное единство мироздания.

Задумав теоретическую трилогию, Белый вдохновенно и стремительно пишет первый том, книгу «Символизм», мистико-преобразовательный пафос которой вдохновляет его к немедленному созданию третьего, «синтезирующего» тома (минуя, таким образом, историко-литературную ступень «Арабесок»). Через три месяца после объемного «Символизма» в свет выходит небольшая брошюра «Луг зеленый».

Андрей Белый считал, что «Теория символизма» так и не была написана, «зато глиняный колосс (шестьсот с лишним страниц), «Символизм», которого

рыхлость я и тогда осознал, живет памятником эпохи; ворох кричаще противоречивых статей — отражение бурно-мучительной личной жизни моей, разрушавшей тогдашнее творчество; если оно и оставило след, то, вопреки всем деформациям, суетой; оно выглядит мне не поднятым со дна континентом, которого отдельные пики торчат невысоко над водной поверхностью» (*Между двух революций*. С. 336).

Стремлению Белого создать монументальное философско-эстетическое полотно мешала, на его взгляд, литературная полемика московских символистов против «мистического анархизма» петербургской школы (Чулков, Городецкий, Вяч. Иванов), в которую он был «втянут» в «Весех» в 1906—1908 гг.: «Мои 65 статей напоминают мне тугие колбасы, набитые двумя начинками: начинкою «темы дня» с подложенными в тему кусочками мыслей о символизме; эти последние всегда — «контрабанда»; а между тем из сложения контрабандных кусочков и выявилось кое-что из ненаписанной мной системы. Перечитывая теперь грустное сырье «Символизма», «Арабесок» и «Луга зеленого», я вздыхаю: все дельное там — контрабанда; а все устаревшее — тогдашняя тема дня» (*Почему я стал символистом*. С. 448).

В течение трех лет журнальной полемики Белый вынашивает идею будущей книги, о которой упоминает еще в январе 1906 г. в письме к издателю «Скорпиона» Полякову, предлагая сборник статей, а в начале апреля повторяет предложение, «сопроводив его списком 28 статей, из них — 2 ненаписанных, 1 — в процессе написания, 5 — задуманных» (Литературное наследство Андрея Белого // Литературное наследство. Т. 27—28. Символизм. М., 1937. С. 617).

Однако книги готовятся к печати гораздо позднее, в 1909—1910 гг., по заказу нового московского издательства «Мусагет», возглавляемого Э. Метнером, которое воссоединило под кровлей редакции бывших «аргонавтов» (*Начало века*. С. 123): «...ближайший совет при редакции составляли Рачинский, Сизов, Киселев и Петровский», а «редакционную тройку — я, Метнер, Эллис» (*Между двух революций*. С. 334). «Мусагет» хотел начать свою деятельность выходом книги Белого «Символизм», видя в ней программу московской символистской школы. Издательство просуществовало до 1917 г.

Формировались тома в большой спешке: «Организуя книгу, хватался за голову, видя все неувязки: в методах трактовки вопроса; единственно, что оставалось: сшить на живую нитку отдельные лоскуты хода мыслей, уже сданные в типографию; вдогонку за ними надо было пуститься со сшивающим комментарием, стягивающим противоречия все же к некоторому единству; уже сами статьи от меня были взяты: в набор» (*Между двух революций*. С. 336). Обширный комментарий к «Символизму» Белый писал осенью 1909 г. «Недели мой кабинет являл странное зрелище: кресла сдвинуты, чтобы очистить пространство ковра; на нем веером два десятка развернутых книг (справки, выписки); между веером, животом в ковер, я часами лежал; и строчил комментарии; рука летала по книгам; работал я с бешенством» (*Между двух революций*. С. 338).

При составлении данных примечаний был частично использован комментарий американского исследователя Стивена Кэсседи к статьям «Эмблематика смысла» и «Магия слов»: *Cassedy S. Selected Essays of Andrew Bely. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

С. 22. ...сказано в первой главе Евангелия от Иоанна. — Аллюзия на боговоплощение Иисуса Христа (Ин. 1:14).

С. 23. Бобровка — имение Рачинских в Тверской губернии, куда Белый уезжает в первых числах апреля 1910 г. со своим университетским товарищем А. С. Петровским.

Отдел I

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ

Статья написана специально для книги «Символизм» в сентябре 1909 г. во время работы над «Эмблематикой смысла» и комментариями к «Символизму». Выбор темы для вводной увертюрной статьи о проблеме культуры как месте «пересечения и встречи вчера еще отдельных течений мысли» определен основной для книги идеей объединения разрозненных научных теорий и художественных ценностей в единое духовно-преобразовательное учение о символе. Как символ связует мир материальный с миром духовным, наполняя форму бездонным художественным и религиозным содержанием, так и культура, объединяя различные сферы жизнедеятельности на горизонтальном уровне, одновременно выстраивает определенную духовную вертикаль культурных ценностей, соединяющую простейшие формы материальной культуры с более сложными формами научной, художественной и нравственной культуры, и далее — протягивает связующие нити к высшим ценностям культуры духовной. В этом смысле культура выполняет роль символа, соединяющего, по словам Белого, «небо и землю», а «миросозерцание новой культуры» разрабатывается им как теория символизма.

Понятие культуры как объединяющей творческой деятельности Белый выводит из неокантианской категории ценности (В. Виндельбанд, Г. Риккерт, Х. Гёффдинг), определяя ценность как «внутренне переживаемый опыт человечества», и связывает с устремлением символистского искусства к «идеалу человеческого существа», к «преображению личности»: «искусство — не только искусство; в искусстве скрыта непрочно религиозная сущность».

Андрея Белого можно назвать первым русским культурологом, поскольку именно им впервые в 1912 г. в статье «Круговое движение» (Труды и дни. № 4—5) были введены термины «культурология» и «культуроведение». Андрей Белый — культуролог от литературы, а потому для него в первую очередь важно определить тип связи между культурой и художественным творчеством. По мнению Белого, художественное творчество ярче всего выражает творческую природу культуры, так как утверждает примат творчества над познанием. Проблема соотношения знания и творчества в культурном преобразовании жизни решается Белым в пользу творчества. Формула Белого: «культура = творчество + знание», но слагаемые этого уравнения нельзя поменять местами, так как творчество первично и обуславливает возможность познания. Точные науки, так же как и философия, могут предстать знанием, лишенным творчества, а потому не способны выразить сущность культуры. Человеческое знание ограничено, и вопросы

познания «все более и более подводят нас к тому роковому рубежу, где эти вопросы становятся загадочнее, неразрешимее, если мы не включим значения художественного и религиозного творчества в дело практического решения основных проблем бытия». Познавательные возможности искусства гораздо выше возможностей науки, поскольку искусство есть область прекрасного и красота как «манифестация тайных знаков природы» (выражение Гёте) способна раскрыть человеку то, что непознаваемо понятийным рациональным научным способом. Красота, таким образом, выступает как высший способ познания мира, а потому «назревающий интерес к проблемам культуры по-новому, сравнительно с недавним прошлым, выдвигает смысл красоты, и обратно — теоретик искусства, даже художник, необходимо включает в поле своих интересов проблемы культуры; и это включение неожиданно связывает интересы искусства с философией, религией, этической проблемой, даже с наукой». Идеалом красоты «является человек, приблизившийся к совершенству; символическим представлением этого совершенства является богоподобный образ человека». Поэтому красота, а следовательно, и искусство как область прекрасного выполняют наилучшим образом как познавательную, так и преобразовательную функцию культуры. В своей познавательной функции красота встречается с истиной, а преобразовательные возможности красоты приводят ее к союзу с нравственностью.

Художественные образы, будучи результатом культурного (в значении «преобразовательного») творчества, внутри себя имеют заряд преображения и устремлены к преображению человеческой личности.

Тема духовно-преобразовательной цели культуры звучит на фоне научно-философского многоголосия (характерного для книги в целом), что вызвало критический отклик Иванова-Разумника: «...вся статейка в десять страниц переполнена вместо доказательств — ссылками: самый ученический прием. «Вундт говорит... проф. Троицкий говорит... Риккерт говорит... Гёфдинг говорит... Ренувье говорит... по Канту... по Ницше... по Бергсону... нрав Гёте... нрав Дж. Ст. Милль... Спенсер определяет... Виндельбанд указывает...» — вся статья переполнена этими ссылками, и все-таки автор обнаруживает в ней мало знакомства с историей вопроса о «прогессе», главной темой статьи» (*Иванов-Разумник*. Александр Блок. Андрей Белый. Пб., 1919. С. 380).

«Ученический» на первый взгляд прием Белого объясняется вводным, «увертюрным», характером статьи, бегло представляющей читателю «действующих лиц» теоретической эпопеи о целях и формах творческого бытия человечества.

С. 27. ...как у Бергсона... — Бергсон Анри (1859–1941) — французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни; рассматривал жизнь как «жизненный порыв» (*elan vital*), как мощный поток творческого формирования, считал художественное творчество высшей формой интуитивного познания мира.

...как в современном неокантианстве... — философское движение, возникшее в 60-х гг. XIX в. и знакомое Белому в основном по трудам немецкой марбургской (Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер) и баденской (В. Виндельбанд, Г. Риккерт, Э. Ласк) школ.

...«истинное есть ценное»... — неокантианский постулат (см. § 4–6 «Эмблематики смысла» и комментарий к этим разделам).

...слова Геффдинга... – Геффдинг (Хёфдинг) Харальд (1843–1931) – датский философ и психолог. Кантовскому понятию нормы как высшего (нравственного) блага Геффдинг противопоставляет норму как правило поведения, направленного на актуализацию потенциальных ценностей. Белый цитирует книгу Геффдинга «Философские проблемы» (М., 1905. С. 69).

«*Всякое знание, – говорит Риккерт, – есть уже вместе с тем...*» – Риккерт. С. 137. Риккерт Генрих (1863–1936) – один из основателей баденской школы неокантианства. Подробнее о влиянии Риккерта на Белого см. примеч. к статье «Эмблематика смысла».

С. 28. «*Здесь должны мы поучиться у старых мистиков*». – Геффдинг Х. Философия религии. СПб., 1903. С. 340.

Вундт Вильгельм (1832–1920) – немецкий психолог, физиолог и философ. Цитата взята из его книги «Этика. Исследование фактов и законов нравственной жизни». В 2 т. СПб., 1887–1888. Т. 1, гл. IV («Условия нравственного развития в природе и культуре»). С. 265. В. Вундта Белый читал в августе 1900 г.: «...к Вундту я привлечен волюнтаристической и параллелистической... позицией» (*На рубеже*. С. 434).

...по Троицкому... – Троицкий Матвей Михайлович (1835–1899) – философ, психолог, профессор Московского университета, которого Белый знал с детства. Белый ссылается на его книгу «Наука о духе. Общие свойства и законы человеческого духа» (Т. 1–2. М., 1882).

Спенсер Герберт (1820–1903) – английский социолог и философ-позитивист. В теории познания развивал теорию «трансформированного реализма», т. е. изменения структуры ощущения и восприятия при изменении объекта. На смерть Спенсера Белый откликнулся некрологом (Весы. 1904. № 1). Белый ссылается на работу Спенсера «Научные, политические и философские опыты» (СПб., 1897. Т. 1, гл. «Генезис науки». С. 282–312).

С. 29. *Культура, по Геффдингу, ставит задачи...* – См.: Геффдинг Х. Философия религии. С. 328.

...от единства к многообразию... – См.: Спенсер Г. Научные, политические и философские опыты (Т. 1, гл. «Прогресс, его закон и причина»). С. 1–59.

«*Esquisse d'une classification systématique*». – Книгу французского философа, последователя неокритицизма Шарля Ренувье (1815–1903) «Эскиз систематической классификации философских доктрин» (*Renouvier Ch. Esquisse d'une classification systématique des doctrines philosophiques*. Paris, 1885–1886. Vol. 1–2) Белый прочитал в оригинале в феврале 1907 г. (*Ракурс к дневнику*. Л. 37 об.).

Виндельбанд Вильгельм (1848–1915) – глава фрейбургской (баденской) школы неокантианства.

С. 30. ...так предстала Ницше культура Греции... – Имеется в виду книга Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), посвященная анализу античной трагедии и современной культуры через призму сопоставления двух начал бытия: «дионисийского» («жизненного», оргиастически-буйного и трагического) и «аполлоновского» (созерцательного, логически членящего и односторонне интеллектуального).

Мюллер Макс (Фридрих Макс) (1823–1900) – английский филолог-санскритолог, историк литературы и религии.

Дейссен Пауль (1845–1919) – немецкий ученый-индолог, высоко ценимый Белым.

С. 31. *«Все преходящее есть только подобие...»* – первые строки заключительного Мистического хора трагедии Гёте «Фауст» (ср. пер. А. А. Фета: «Все преходящее / Только сравнение...» // Гёте И.-В. Фауст. СПб., 1899. Т. 2. С. 218). Первое знакомство с поэзией Гёте произошло в детской трехлетнего Бореньки Бугаева: «...в октябре с Райсой Ивановною замкнулись в детской, она читает мне стихи Уланда, Гейне, Гёте и Эйхендорфа...» (*На рубеже*. С. 186). Творчеству Гёте Белый позднее посвятит свою антропософскую книгу «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности». В 1914–1916 гг. Белый с Асей Тургеновой работают в Дорнахе (Швейцария) на строительстве антропософского храма, который в честь Гёте был назван Гетеанум.

...указывая на загадочность познания... – Ссылка на слова Гёффдинга о том, что «по мере прогресса познания бытие становится все более загадочным, так как каждый шаг вперед открывает взору новые области неизведанного» (*Гёфдинг Х. Философия религии*. С. 339).

«Красота есть манифестация тайных знаков природы...», «тот, кому природа начинает открывать свои тайны...» – афоризмы из сочинения Гёте, подборки которых печатались им самим в журнале «Об искусстве и древности» (см. в рус. пер.: *Гёте И.-В. Статьи и мысли об искусстве*. Л.; М., 1936. С. 324).

«Тут (...) укрепляются наши стремления...» – Мысль Милля Белый цитирует по пересказу в книге Гёффдинга «Философия религии». Милль Джон Стюарт (1806–1873) – английский философ-позитивист, экономист, общественный деятель.

С. 32. *Красота, по Канту, только форма целесообразности...* – определение из «Критики чистого разума» Канта. См.: *Кант*. Т. 3. С. 354, 506–507.

О НАУЧНОМ ДОГМАТИЗМЕ

Написана в 1904 г., впервые напечатана в 1-м выпуске сб. «Свободная совесть» (М., 1905).

Статья раскрывает и логически доказывает познавательную и духовную беспомощность собственно научного толкования мира. Развитие науки, считает Белый, не принесло человечеству нового знания, а лишь упорядочило и раздробило давно известные истины. Распад некогда целостного знания о мире на многочисленные научные дисциплины привел и к распаду человеческой души, поскольку в самой природе заложен механизм дифференциации, разлагающий гармонию в хаос, а жизнь – в смерть. Статья предвосхитила многие трагические философские проблемы XX в., в том числе и логическое доказательство бессмысленности жизни как самоотрицающий парадокс бытия.

История развития познания представлена в виде замкнутого цикла «философия – наука – философия»: научные дисциплины, вырастая из философии как из целостного материнского лона знания, с одной стороны, постепенно лишают философию ее собственного предмета познания, но, с другой стороны, тем самым ставят перед философским знанием новую задачу – критическое исследование научных методов познания, что вновь возвратит философии ее объединяющую и всеобъемлющую роль в истории познания мира.

Статья изобилует яркими поэтическими метафорами, раскрывая богатые возможности сочетания научного и художественного стилей повествования.

С. 33. ... *«ignoramus et semper ignorabimus»*... — латинская фраза «мы не знаем и никогда не узнаем», ставшая знаменитой после речи немецкого физиолога и философа Эмиля Дюбуа-Реймона (1818–1896) «О границах познания природы» (1872): «Что касается загадки, что представляет собой сила и материя и каким образом они в состоянии мыслить, нужно раз и навсегда склониться к выводу: Ignorabimus! Мы этого никогда не узнаем».

С. 35. *«Ночевала тучка золотая...»* — стихотворение М. Ю. Лермонтова «Утес», написанное в апреле 1841 г.

КРИТИЦИЗМ И СИМВОЛИЗМ

Восторженная юбилейная статья, написанная в 1904 г. к столетию со дня смерти Канта, в которой Белый подчеркивает путь европейской культуры от Канта — через Шопенгауэра и Ницше — к символизму. Говоря, что в период издания книги (т. е. через 6 лет после написания статьи) «с обоснованием символизма автор статьи в настоящее время не согласен», Андрей Белый имеет в виду свое изменившееся отношение к Канту и Шопенгауэру после знакомства с трудами Риккерта.

С. 38. ... *«дух дышит, где хочет»*... — *Ин.* 3:8.

«Критика чистого разума» (1781) обозначила переход Канта от «докритического» периода к критической философии.

Куно Фишер указывает на то, что «правильное и основательное уразумение критической философии...» — Фишер Куно (1824–1907) — немецкий историк философии, последователь Гегеля. Белый ссылается на его труд «История новой философии» (СПб., 1901. Т. IV. «Иммануил Кант и его учение». Кн. 2, гл. 4 «Трансцендентальная эстетика: учение о пространстве и времени». С. 374–402).

С. 39. ... *великого кенигсбергского философа*. — «Кёнигсбергским философом» называют И. Канта, так как он родился, учился и работал в Кёнигсберге (ныне Калининград), где в 1755–1796 гг. преподавал в университете.

С. 40. *Оствальд характеризует закон причинности...* — Имеется в виду «энергетическая» теория немецкого физика, химика и философа Вильгельма Фридриха *Оствальда* (1853–1932). Выводы классической термодинамики, основанной на рассмотрении различных процессов превращения энергии, привели Оствальда к мысли о том, что именно энергия, а не вещество является «единственной субстанцией мира». О критическом отношении Белого к идеям Оствальда см. первый авторский коммент. к статье «Эмблематика смысла» (труды Оствальда в рус. пер.: Несостоятельность научного материализма. СПб., 1896; Философия природы. СПб., 1903; Искусство и наука // Уэльдстин Ч. Искусство XIX века. СПб., 1905).

С. 42. ... *«есть во времени последовательность его моментов...»* — цитата из кн.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1. С. 7. По

многократным свидетельствам самого Белого, вторая половина XIX в. проходит у него под знаком Артура Шопенгауэра и главного его труда «Мир как воля и представление» (1819–1844). Обнаружив это сочинение в библиотеке отца, Борис Бугаев-гимназист начинает «в ряде недель осиливать Шопенгауэра с конспектом, с переложением (по параграфу в день); первые параграфы первой части я разучивал назубок, задавая их себе вместо гимназических уроков, которых не учу. Так я начал прохождение собственного класса, заключающегося в изучении Шопенгауэра...» (*На рубеже*. С. 337–338). Ср.: «...стал приоткрываться... выход во внешний мир: от Упанишад к Шопенгауэру – отрезок пути от 1896 года к весне 1897» (*Почему я стал символистом*. С. 428). О влиянии идей Шопенгауэра на становление творческого сознания Белого см. во вступительной статье к настоящему тому, а о влиянии Упанишад – в примеч. к «Эмблематике смысла».

«В бесконечном пространстве... бесконечное количество самосветящихся шаров...». «Но философия нового времени, благодаря трудам Беркля...» – коллаж цитат из работы А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1819–1844).

С. 43. ...«лес, полный символов»... – Белый цитирует широко известный сонет Ш. Бодлера «Соответствия» (ок. 1855) из сб. «Цветы Зла»; ср. в пер. Б. Лившица: «Природа – темный храм, / Где строй столпов живых / Роняет иногда невнятные речения; / В ней лесом символов, исполненных значенья, / Мы бродим, на себе не видя взоров их» (*Бодлер Ш. Цветы Зла*. М., 1970. С. 304). Этот сонет стал программным произведением французских символистов.

С. 44. «И потому выйдите из среды их и отделитесь»... любовь «не мыслит зла» и «все покрывает». – 2 Кор. 6:17 и 1 Кор. 13:5,7.

О ГРАНИЦАХ ПСИХОЛОГИИ

Статья является ярким образцом «негативного обоснования доктрины символизма», о котором Белый пишет в предисловии к книге как о первом этапе на пути построения нового мировоззрения. «Негативное обоснование» в данном случае представлено колоссальным библиографическим обзором научных и философских методов в их отношении и способности к исследованию человеческой психологии. Обзор теорий и открытий создает эффект научного «колеса обозрения»: имена, проблемы, методы сменяют друг друга с присущей Белому стремительностью мысли, но подобно замкнутой траектории вращающегося круга все богатство научной мысли оказывается ограниченным способностью человеческого разума постигать лишь внешние материальные проявления психологического богатства личности. «Негативный» смысл статьи заключен в ее названии. Говоря «о границах психологии», Белый подчеркивает «ограниченность» собственно научного метода в психологии, указывая на художественную литературу и теорию познания как на единственно возможные способы постижения и описания «необозримого океана бессознательных сил природы».

С. 47. ...*Генрих Риккерт в своем капитальном исследовании*... – Имеется в виду книга Г. Риккерта «Границы естественно-научного образования понятий» (1896; рус. пер. – 1903).

С. 48. ... «в сумме энергии, которой располагает организм»... — Цитата из кн.: *Гёффдинг Х.* Очерки психологии, основанной на опыте. СПб., 1904. С. 69.

С. 49. «...несводимая к единству двоица». — Цитата из кн.: *Гёффдинг Х.* Очерки психологии, основанной на опыте. С. 70.

...монада его касалась... — Учение немецкого философа, математика, физика, юриста, историка Готфрида Вильгельма *Лейбница* (1646–1716) о монадах — неделимых духовных субстанциях, образующих умопостигаемый мир, производным от которого выступает мир феноменальный, изложено в его центральном сочинении «Монадология» (1714). Лейбницевская «Монадология» сыграла значительную роль в философском развитии Андрея Белого. Это влияние началось под воздействием отца, профессора математики, развивавшего собственную философскую теорию эволюционной монадологии, сложившуюся под влиянием системы Лейбница. См.: *Лопатин Л. М.* Философское мировоззрение Н. В. Бугаева // Николай Васильевич Бугаев (П. А. Некрасов, Л. К. Лактин, Л. М. Лопатин, А. П. Минин). М., 1905. Т. II. С. 21–42. Свои философские взгляды Н. В. Бугаев изложил в работе «Основные начала эволюционной монадологии» (Вопросы философии и психологии. 1894. Кн. 17. С. 26–44). Белый, будучи студентом историко-филологического факультета, осенью 1904 г. участвовал также в семинаре профессора Л. М. Лопатина по «Монадологии» Лейбница.

С. 52. «Описание... есть дело естествознания...» — неточная цитата из книги Г. Риккерта «Границы естественно-научного образования понятий» (СПб., 1903. С. 119–120).

ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА

Статья написана в сентябре 1909 г. специально для сборника «Символизм». Текст этой самой знаменитой и самой сложной статьи в теоретическом наследии Белого был написан очень быстро: «Метнер предлагает спешным порядком печатать мои статьи; и я... вдогонку уже набираемому «Символизму» пишу в 10 дней свою «Эмблематику смысла», долженствующую хоть собрать кое-что из идеологических лозунгов в связном виде; «Эмблематика» — черновик предисловия к будущей системе, в котором ответственные места испорчены невнятицей только спешного изложения, а не невнятицей мысли; будь что неделя в запасе, эта невнятица была бы элиминирована...» (*Почему я стал символистом.* С. 449). Десять дней вобрали в себя плоды десяти лет напряженной работы по преодолению «ножниц меж миром искусства и миром науки» в попытке создания новой теории знания как теории символизма (*На рубеже.* С. 377).

Воспоминания Андрея Белого полны сожаления о том, что «Эмблематика смысла» не вызвала должного интереса ни у символистов, ни, позднее, у антропософов: «...никто не прочел моей «Эмблематики смысла», зная, что я за нее держусь, как за скудельный намек на ненаписанную систему, плод усилий мысли всей жизни моей (от гимназических раздумий до тридцатилетнего возраста); верю, что эта статья написана трудно, написана плохо (не в мысли, а на бумаге); но ведь она же намек на итог жизненных борений...» (*Почему я стал символистом.* С. 458).

Отсутствие интереса к статье в литературных и антропософских кругах того времени объясняется тем, что «Эмблематика смысла» написана на языке критической философии Канта и неокантианцев (прежде всего Риккерта), и хотя начинается статья с вопроса «В чем смысл эстетики символизма?», собственные вопросы эстетики занимают в ней незначительное место и рассматриваются вскользь лишь в заключительных разделах работы; что же касается теософской тематики, то она играет прежде всего иллюстративную — терминологическую и образную — роль по отношению к формально-логическим построениям и мистическим воззрениям Белого.

Двадцать лет спустя в книгах воспоминаний «Начало века» и «Между двух революций» Белый представит в ироническом свете свое былое отношение к философии Канта и неокантианцев: «... в мое время представителями тенденций Канта являлись Коген, Наторп, Кассирер, Кинкель, Виндельбанд, Риккерт, Ласк, Кон и др.; в усилиях рационализировать Канта они создали неосхоластику (...) с 1907 года взорали дружно — сперва «друзья»-символисты, потом и все: «Белый стал учеником Риккерта!» Клевету подняли философские дураки, философские невежды, философские головотяпы; а враги доказали: «Белый — мертвец!» Раз он рисовал предельное разложение мира в неокантианстве, то надо было в красках Белого подать «Белого»; «Белый — идеалист, Белый — кантианец»... (*Между двух революций*. С. 187). «...Термины их я изучал, упражняясь в их жаргоне; в этом и состояла моя партия в шахматы: мимикрировать жаргон Риккерта, чтобы впоследствии его языком опрокинуть его же твердыню: ценность — «норма должествования» (там же, с. 273).

На самом деле отношение к Канту и Риккерту в период написания «Эмблематики смысла» было гораздо серьезнее. С июля 1903 г. «начинается усиленное изучение мной Канта: я штудирую «Пролегомены», «Критику чистого разума», делаю конспекты; и рассказываю себе главу за главой «Критику...» (*Материал к биографии*. Л. 40). «Когда Андрей Белый формулировал свою теорию, — пишет Кэсседи, — кёнигсбергский философ все время заглядывал к нему через плечо»; собственную же систему Белого он определяет как «критическую адаптацию теории Риккерта» (*Cassedy*. P. 314).

Неокантианство как философское направление возникло во второй половине XIX в. в Германии и наиболее полное выражение получило в трудах философов двух немецких школ: марбургской (Коген, Наторп, Кассирер, Штаммлер) и фрейбургской, или баденской (Виндельбанд, Риккерт). На Белого наибольшее влияние оказали труды Генриха Риккерта — одного из основателей баденской школы неокантианства. Философия, согласно Риккерту, — это наука о ценностях, которые образуют «совершенно самостоятельное царство, лежащее по ту сторону субъекта и объекта» (*Риккерт Г. О понятии философии // Логос*. 1910. Кн. 1. С. 33). Наряду с бытием Риккерт выделяет 6 сфер (логика, эстетика, мистика, этика, эротика, религия — ср. чертеж 1 в «Эмблематике смысла») и соответствующие им ценности (истина, красота, надличная святость, нравственность, счастье, личная святость).

Работа Риккерта, которая преимущественно интересует Белого и к которой он обращается в статье, называется «Der Gegenstand der Erkenntnis». Она вышла в свет в 1892 г. в виде небольшой монографии с субтитлом «Ein Beitrag zum Problem der philosophischen Transzendenz» и была переиздана в 1904 г. под на-

званием «Der Gegenstand der Erkenntnis: Einführung in die Transzendentalphilosophie» («О предмете познания: введение в трансцендентальную философию»). В том же году перевод этой книги был издан в России: *Риккерт Г.* Введение в трансцендентальную философию. Предмет познания / Пер. Г. Шпетта. Киев, 1904. Белый позднее вспоминает об октябре 1904 г.: «...в конце месяца натыкаюсь на книгу Риккерта «О предмете познания». И с этого момента скрупулезно, по страничкам, штудирую эту книгу (и ноябрь, и декабрь); так постепенно неокантианские проблемы начинают въедаться в меня» (*Ракурс к дневнику*. Л. 24 об.).

Цель книги, как ее определяет в предисловии сам Риккерт, «проверить, в какой степени при помощи учения о суждении открывается в гносеологических проблемах нечто новое» (*Риккерт Г.* Введение в трансцендентальную философию. Предмет познания. С. 5). В первой главе книги («Основная проблема теории познания») Риккерт дает собственное определение субъекту познания в его трех значениях: «1) мое я, состоящее из моего тела и в нем деятельной «души»; 2) мое сознание со всем его содержанием; 3) мое сознание в противоположение этому содержанию» (там же, с. 23). Из третьего значения субъекта Риккерт выводит понятие «гносеологического субъекта» как предельного понятия, обозначающего «безымянное, всеобщее, безличное сознание, единственное, что никогда не может стать объектом, содержанием сознания» (там же, с. 35).

Для «Эмблематики смысла» наибольшее значение имеет третья глава «Суждение и его предмет»: «суждением» Риккерт называет «все мыслительные образы, к которым могут быть применимы предикаты истинно или ложно (там же, с. 97). Каждое суждение содержит в себе утверждение или отрицание («да» или «нет» как ответ на предполагаемый вопрос), а поскольку «всякое познание начинается вместе с суждениями, развивается в суждениях и может состоять только в суждениях», то, следовательно, само «познание... есть процесс утверждения или отрицания...» (там же, с. 114, 115).

Сам факт утверждения или отрицания чего-либо «с психологической точки зрения всегда удовольствие или неудовольствие — чувства, которые говорят об отношении суждения к той или иной ценности, следовательно, и при чисто теоретическом познании речь идет об отношении к ценности» (там же, с. 118) — см. § 4, 5 «Эмблематики смысла». В основе всех суждений (независимо от того, утверждают они или отрицают) лежит чувство необходимости, которое Риккерт называет «необходимостью в суждении» (там же, с. 125). «Необходимость в суждении», испытываемая как «долженствование в необходимости в суждении», есть то, с чем единственно соотнобразуется наше суждение», а следовательно, и истина есть «не что иное, как совокупность суждений, признанных ценными или должными» (там же, с. 128). В «долженствовании» Риккерт видит и предмет познания, поскольку «если мы хотим назвать предметом то, с чем соотнобразуется познание, то предметом познания может быть только долженствование, которое признается в суждении» (там же, с. 134). При этом «долженствование как предмет независимо и безразлично по отношению к познающему субъекту, а следовательно, трансцендентно» (там же, с. 135). Ценность и долженствование определяют нормы познания, которые, в свою очередь, организуют наши представления о мире.

Воля к истине и сам процесс познания «покоится на нашей интеллектуальной совести», которая, согласно Риккерту, различает не добро и зло, а истину и ложь: «Итак, чисто теоретический, научный человек никогда не может стать по ту сторону истины и лжи, хотя он все же всегда стоит по ту сторону добра и зла...» (там же, с. 246).

Главное, что заимствует Белый у Риккерта, — это понятие ценности, которая в системе Белого становится эмблемой «Символа воплощенного» как принципа высшего единства бытия, эмблемами которого становятся все продукты познания в научных сферах деятельности человека: в научном познании Символ поступенчато «воплощается», или «эмблематизируется» (хотя Белый не употребляет этого слова), поэтому статья и называется «Эмблематика смысла». По отношению к творческой сфере познания (в отличие от научной) Белый чаще использует термин «символ», а не «эмблема», но поскольку в статье он не проводит терминологического различия между этими терминами, то смысл названия статьи, по мнению Кэсседи, может быть сформулирован более развернуто следующим образом: «О том, почему все познание, понятийное и образное, является эмблематическим».

Идея воплощения Символа в процессе познания, как и сам термин «Символ воплощенный», на фоне многочисленных цитат из Библии и ссылок на христианский догмат о боговоплощении дали основание Кэсседи утверждать в статье «Белый-мыслитель» («Bely the Thinker»), что Белый «как метафизик был строго православным мыслителем, т. е. логика его мысли следовала логике русской православной теологии. В своем светском проявлении он был кантианцем (...) метафизик и кантианец-теоретик познания в Белом часто вторгаются на территорию друг друга» (*Spirit of Symbolism*. P. 313). С одной стороны, Кэсседи прав, указывая на христианскую логику структурных построений Белого: помимо догмата о боговоплощении мы можем увидеть в «лестнице творчества» (см. чертёж 1) идею «Лествицы» Иоанна Лествичника, рассуждения о триадности «Символа самого» Белый напрямую связывает с догматом о нераздельности Святой Троицы. С другой стороны, одной логики мышления недостаточно для того, чтобы называться православным мыслителем, поскольку православие — это система догматов и представлений. Белый исповедует доктрину теософов, видя в христианстве лишь одну из эмблем безличностного принципа единства мира. «Теория символизма утверждает все виды ценностей», — пишет Белый и открывает врата для многочисленных мистических учений Востока и Древней Греции, видя будущую теорию символизма в виде «новой системы среди существующих систем индусской философии: Веданты, Йоги, Мимансы, Санкьи, Вейшешики и других; вероятнее всего, теория символизма будет не теорией вовсе, а новым религиозно-философским учением, предопределенным всем ходом развития западноевропейской мысли».

О религиозном содержании «Эмблематики смысла» писал Н. А. Бердяев в статье «Русский соблазн»: «В книге «Символизм» есть изумительная, местами гениальная глава «Эмблематика смысла», в которой А. Белый развивает своеобразную философскую систему, близкую к фиктеанству, но более художественную, чем научную. В этом своеобразном фиктеанстве чувствуется оторванность от бытия и боязнь бытия. А. Белый обоготворяет лишь собственный творческий акт. Бога нет, как Сущего, но божествен творческий акт, Бог творится, Он

есть творимая ценность, долженствование, а не бытие. И в процессе творчества нет конца, нет завершения в абсолютном бытии. Творческий процесс протекает под кошмарной властью плохой бесконечности, дурной множественности. У А. Белого и родных ему по духу Сын рождается без Отца, Логос не имеет отчества, и потому есть слово человеческое, а не Божье. И человек не имеет происхождения. А. Белый поднимается по ступеням вверх и разрушает каждую ступень, висит над пустой бездной и никогда, никуда не придет он в этом кошмарном карабкании вверх, так как нет конца, нет Того, к Кому идет, есть лишь вечный подъем, вечная заря, бесконечное творчество из ничего и к ничему. Это — философия иллюзионизма, призрачности, красоты кошмара. Даже Риккерта, — ступень, на которую так твердо пытался встать А. Белый, — разрушает он с благодарностью и смеется над ним остроумно и блестяще. Остается чистый творческий акт, но без носителя, без субстрата, без сущего. А. Белый пребывает в том поистине страшном заблуждении, что можно *прийти* к Абсолютному, к истинному бытию, к свободе. Но из Абсолютного, из истинного бытия, из свободы можно лишь исходить. К Абсолютному нет путей, которые начинались бы не с Абсолютного, на первой же ступени нужно уже быть с Богом, чтобы подняться на следующие ступени, и нельзя познавать без изначальной связи с Абсолютным, без присутствия Логоса в познании. Нельзя прийти к Богу без помощи Бога, нельзя познать истину без Логоса, рожденного от Отца, нельзя дойти до Абсолютного, исходя из относительного. Нет путей к бытию, которые лежали бы через пустые бездны, нужно изначально пребывать в бытии, чтобы двигаться в нем. Быть в Боге и с Богом не есть конец движения, а лишь начало истинного движения. Синтетическая целостность должна присутствовать и в начале, на первой ступени, а не только в конце, на вершине, так как без синтетической целостности нельзя сделать шаг, нельзя двигаться, теряется равновесие. Бог — сущее, а не должное, бытие Его не зависит от нашего творческого акта. Но от нашего творческого акта зависит мир, мы участвуем в творческом просвещении и преображении мира, в воссоединении с Творцом» (Бердяев Н. Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989. С. 424–426).

С. 57. ... влияние Рюисбрёка... — Ян ван Рёйсбрук (Рюисбрёк Удивительный, Рюисбрук) (1293–1381) — средневековый голландский мистик. Его книга «Die Chierheit der gheesteliker Brulocht» (1350) оказала значительное влияние на Метерлинка, который перевел ее на французский язык как «L'Ornement des poses spirituelles» и снабдил перевод собственным предисловием, которое вместе с книгой было переведено на русский язык Михаилом Сизовым и издано в «Музагете» в 1910 г. («Рейсбрук Удивительный. Одевание духовного брака»).

...прелесть гамсуновского пантеизма... — Имеется в виду создание норвежским писателем Кнудом Гамсуном (наст. фам. Педерсен, 1859–1952) образов героев, близких природе и чуждых окружающему их обществу.

...некоторых черт таосизма... — таосизм (даосизм) — учение о дао-пути или школе дао — китайская религия и направление китайской философии, основанное мудрецом Лао-Цзы, в центре которой лежит понятие «дао», — порождающее начало универсума, спонтанная и естественная закономерность всего сущего. См. запись Белого о весне 1896 г.: «...производят потряса-

ющее впечатление отрывки из «Упанишад» и «Тао-Лао-дзы» (*Материал к биографии*. Л. 5 об.).

...*Ницше, окончательно осудивший александрийский период античной культуры...* — Ницше подчеркивает подражательный и умозрительный («недионисийский») характер александрийской культуры, называя ее культурой «сократической», поскольку в образе Сократа видит наиболее яркое воплощение александрийской веры в знание и в «жизнь, руководимую наукой»: «Весь современный нам мир бьется в сетях александрийской культуры и признает за идеал вооруженного высшими силами познания, работающего на службе у науки *теоретического человека*, первообразом и родоначальником которого является Сократ» (*Ницше*. Т. 1. С. 126). Белый защищает подражательность александризма (отделяя ее от умозрительности сократизма) как принцип творческого освоения и воскрешения многих культур в новом соборном искусстве.

...*не создал бы «Заратустры»*. — «Так говорил Заратустра» — художественно-философское сочинение Ницше, открывающее третий, последний, период в творчестве мыслителя, отвергающего рассудочное знание и утверждающего творческое познание через напряженное переживание жизни во всей ее полноте. С работами Ф. Ницше Белый впервые знакомится в 1899 г.: «Период с осени 1899 года до 1901 мне преимущественно окрашен Ницше, чтением его сочинений, возвращением к ним опять и опять; «Так говорил Заратустра» стала моей настольною книгою» (*На рубеже*. С. 435).

С. 58. *О. Конт предложил одну из таких систем...* — Конт Огюст (1798–1857) — французский философ, родоначальник позитивизма, обосновал общую классификацию наук, основанную на трехчленной схеме: теологического, метафизического и позитивного типов мировоззрения. См.: *Конт О.* Дух позитивной философии (гл. III «Энциклопедический закон, или Иерархия наук»). СПб., 1910. С. 71–75.

С. 59. « $K+P=Const$ ». — Буквы «К» и «Р» обозначают в этой формуле соответственно кинетическую и потенциальную энергию.

...*«синтетической философии» Спенсера...* — Речь идет о теории английского философа и социолога Герберта Спенсера (1820–1903), изложенной в его работе «Система синтетической философии» (1862–1896), в которой среди прочего автор пытается вывести идею эволюции из принципа сохранения энергии. Белый использует тот же принцип для разработки теории художественного творчества. Герберт Спенсер наряду со Стюартом Миллем и Огюстом Контом представляет неприемлемое для Белого позитивистское мировоззрение, доминировавшее в научной среде конца XIX в.: «...когда мы оспаривали Милля и Спенсера, то оспаривали мы то, что многие из нас изучили скрупулезно» (*На рубеже*. С. 37).

С. 60. *Фламарион Никола Камиль* (1842–1925) — французский астроном, автор научно-популярных работ. Его наиболее известная книга — «Популярная астрономия» (Paris, 1880). Белому мог быть также знаком по книгам: «Звездное небо и его чудеса» (СПб., 1894); «Атмосфера» (СПб., 1910).

С. 61. ...*ведет к гетерономности...* — гетерономность (или «гетерономия» — от греч. *héteros* — другой и *nómos* — закон) — обоснование законом, взятым из другой сферы жизни. Кант использует понятие гетерономности в «Критике практического разума» (1788) для различения автономной этики (независимой от

простой целесообразности, природных процессов или общественных авторитетов) и гетерономной (основанной на началах других сфер жизни).

...эти предельные понятия... — Речь идет о понятиях, которые обозначают предел познания в той или иной области в силу того, что эти понятия не поддаются дальнейшему членению либо обобщению. Таким предельным понятием в теории Канта, например, является «вещь в себе».

С. 62. *Зиммель* Георг (1858–1918) — немецкий философ и социолог, представитель т. наз. «философии жизни». Речь идет, видимо, о работе Зиммеля «Проблемы философии истории» (1892; рус. пер. — 1899), в которой жизнь определена как «реальность, данная в непосредственном переживании». Естественно-научный метод, считает Зиммель, исследует лишь явления, познание же истории следует искать в психологии, которая является априорной предпосылкой исторической науки. Взгляды Зиммеля оказали влияние на Риккерта.

...телеологическую связь в расположении познавательных форм... — телеология (от греч. *telos*, род. пад. *teleos* — результат, завершение, цель) — учение о цели и целесообразности, которое постулирует принцип «конечных причин» («*causa finalis*»). Согласно этому учению, идеально постулируемая цель, конечный результат оказывает объективное воздействие на ход процесса. В роли «*causa finalis*» в философии Риккерта выступает трансцендентное долженствование, являющееся предметом познания и обуславливающее три формы познания: норму познания (как форму долженствования), форму акта суждения и форму готового продукта познания (как форму действительности) (*Риккерт*. С. 188).

Standpunct (нем.) — точка зрения.

...познавательными формами... — Белый употребляет выражение «познавательные формы» в том значении, в котором Кант употребляет термин «чистые рассудочные понятия» или «категории» (*Кант*. Т. 3. С. 172–181).

С. 63. «*prius*» (лат.) — исходное положение.

Такая теория знания отсутствует, например, у Канта; в то же время наличие ее мы признаем у Риккерта. — Белый видит проблему, связанную с познавательными формами или категориями, в том, что они всегда изучаются через призму объекта знания и никогда не изучаются изнутри или сами по себе. Это приводит к немотивированности всей системы: формы оказываются неупорядоченными в каком-либо нормативном виде или по отношению друг к другу. Истинная теория знания будет не только изучать формы, определяющие познание (как это делал Кант), но предложит норму, которая сможет упорядочить формы (Белый имеет в виду принцип «ценности», или нормы, сформулированный Риккертом).

С. 65. ...присоединился к критике «Критик»... — «Критика чистого разума» (1781), «Критика практического разума» (1788) и «Критика способности суждения» (1790) — главные труды Иммануила Канта.

...вольфианцы... — последователи немецкого философа-рационалиста Христиана (Кристиана) Вольфа (1679–1754), популяризатора и систематизатора философии Лейбница. В основу системы знания Вольф положил теологический принцип и формальные критерии истины; впервые попытался дать различие теоретического и эмпирического. По классификации Вольфа, все философское знание делится на «науки рациональные теоретические», «науки рациональные

практические», «науки эмпирические теоретические», «науки эмпирические практические».

Фихте Иоганн Готлиб (1762–1814) — немецкий философ, представитель классического идеализма. В универсальное начало своей системы Фихте положил кантовский принцип автономии воли, согласно которому практический разум сам создает закон для себя.

Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854) — немецкий философ и теоретик искусства, испытавший сильное воздействие учения Фихте, но вскоре разошедшийся с ним в понимании природы, которая перестает быть у Шеллинга только средством для реализации нравственной цели и становится самостоятельной реальностью, развивающейся в направлении к высшей цели. Природа у Шеллинга — целесообразное целое, форма бессознательной жизни разума.

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) — немецкий философ; создал учение о диалектике на основе объективного идеализма. В основном труде Гегеля «Феноменология духа» (1807) духовная культура человечества представлена в ее закономерном развитии как постепенное выявление творческой силы «мирового разума».

Гартман Эдуард фон (1842–1906) — немецкий философ, считал основой всего сущего бессознательное духовное начало («Философия бессознательного», 1869; рус. пер. — 1902).

С. 67. *Существующее познание...* — так Белый называет кантовскую теорию знания в отличие от «истинного» или «должного познания» Риккерта, основанного на категории ценности.

Суждение Риккерта «истинное есть ценное»... — Всякое познание, считает Риккерт, начинается вместе с суждениями, всякое суждение содержит утверждение или отрицание, вызванное чувством необходимости того или другого, поэтому истина предстает «совокупностью суждений, признанных ценными или должными...» (Риккерт. С. 128).

С. 68. *...эмблема ценности...* — термин «эмблема» Андрей Белый употребляет наряду с термином «символ» так, словно различие между ними заранее известно. Объясняет он это различие позднее в книге воспоминаний «Начало века»: «...все наши определения посредством понятий — эмблемы: а все отражения этой действительности образами — символы» (с. 130). Следовательно, эмблема — это воплощение ценности посредством рассудочных понятий, т. е. средство создания продуктов знания в познавательной сфере; символ же — воплощение ценности посредством образов, т. е. средство создания продуктов знания в творческой сфере.

...«ценность есть символ»... — «ценность» для Белого — это конечное несводимое предельное понятие, которое ассоциируется с его собственным высшим принципом — с тем, по отношению к которому все формы человеческой деятельности есть ипостаси Символа. Единство ценности и символа Белый обосновывает тем, что оба понятия нечленимы и, следовательно, воплощают единство.

С. 69. *...мировоззрение как теория переходит в творчество.* — Философия становится творчеством, так как познание, основанное на долженствовании и ценности, создает что-то новое, лежащее вне закрытых категорий Канта.

...Гейфдинг указывает... — Ссылка на работу Х. Гейфдинга «Психологическая основа логических суждений» (М., 1908).

...учение о двойной истине. — Учение о разделении философских и богословских истин.

С. 70. ...познавательная ценность — в творческом процессе символизации. — Соединяя понятие нормы (взятое у Риккерта) с понятием творчества (в своем собственном понимании как воплощения высшего символического единства), Белый приходит к выводу, что теория познания должна быть также и теорией символизма.

С. 71. ...цветы и плоды древа жизни... — См. Бытие 2:9: «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла». В «Откровении Иоанна Богослова» с древом жизни связаны мотивы возможного побеждающего вкушать плоды древа жизни, которое произрастает посреди рая (2:7), и право на древо жизни соблюдающего заповеди: «...и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева — для исцеления народов» (22:2).

С. 72. *Адам Кадмон* («Адам первоначальный», «человек первоначальный»). — В мистической традиции иудаизма обозначает абсолютное духовное явление человеческой сущности до начала времен как прообраз духовного и материального мира, а также человека как эмпирической реальности. В каббалистическом учении части «Адамова тела» рассматриваются в их связи с небесными телами, которые в макрокосме выполняют телесные функции кожи, мяса, костей, жил и т. д.

...по слову священной книги «Дзиан»: «потому что отец, мать и сын стали опять одним». — Белый цитирует книгу основательницы теософского движения Елены Блаватской (1831–1891) «Тайная доктрина», задуманную как синтез мистического духа, лежащего в основе всех мировых религий.

«Ищи путь, отступая все более внутрь...» — цитата из книги члена Теософского общества, основанного Блаватской, М. Коллинз «Свет на пути» (1888. P. 5–6).

С. 73. «Веды» (санскр. веда, букв. — знание) — древнейшие религиозно-философские памятники Индии, созданные до возникновения буддизма. Состоят из четырех сборников: «Ригведа», «Самоведа», «Яджурведа» и «Атхарваведа». Белый ссылается на вторую часть первого тома «Всеобщей истории философии» (1894–1917) Пауля Дейссена, посвященную философии Упанишад.

«Веданта» (санскр., букв. — конец, завершение Вед) — религиозно-философская система, возникшая в Индии в начале н. э. на базе учения Упанишад.

«Упанишады» (санскр., букв. — сидение (ученика) около учителя) — в переносном смысле — тайноучение, передаваемое наставником из уст в уста ученику. Упанишады составляют заключительную часть «Вед» как совокупность текстов религиозно-мифологического содержания на ведийском санскрите (сер. II тыс. до н. э. — сер. I тыс. до н. э.). В «Упанишадах» утверждается тождество индивидуального «Я» (Атмана) и верховного Абсолюта (Брахмана), достижение которого должно было привести к освобождению от мира, преодолению зла и страданий. Белый знакомится с Упанишадами весной 1896 г.: «Впечатление от «Упанишад» взворотило все бытие; впечатление это я описал в «Записках чудака» (На рубеже. С. 337).

...освобожденный от покрывала Майи... — Майя — в ведийской мифологии способность к ревоплощению, одно из ключевых понятий древнеиндий-

кой модели мира, означающее иллюзорность бытия, действительности, понимаемой как греза божества. Ср. цитату из «Вед» в работе Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (СПб., 1881. С. 9): «...стародавняя мудрость индусов говорит: «это Майя, обманчивое покрывало, спускающееся на глаза смертных и показывающее им мир, о котором нельзя сказать, ни что он существует, ни что он не существует, ибо он подобен сну, подобен солнечному блеску на песке, который путник издала принимает за воду, или же брошенному обрывку веревки, который кажется ему змеей (...). То, что во всем этом разумеется, есть то самое, что и мы теперь рассматриваем: мир как представление, подчиненное закону основания»; см. также Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»: «И таким образом про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи» (*Ницше*. Т. 1. С. 61).

...адепт становился «Анупадакой»... — т. е. соединялся, сливался с высшим Абсолютом.

...в школе элейцев... — Элейцы — представители древнегреческой философской школы VI—V вв. до н. э., возникшая в городе Элее (Южная Италия). Ее главные представители: Ксенофан, Парменид, Зенон Элейский, Мелисс с о. Самос. Учение элейцев о неизменной сущности истинного бытия и иллюзорности всех видимых изменений и различий в дальнейшем послужило одним из источников философии Платона и неоплатоников.

...в религиозно-мистических учениях милетцев... — Философы VI в. до н. э. Фалес, Анаксимандр и Анаксимен, все были родом из Милета (греческой колонии в Малой Азии).

С. 74. В «беспредельном» Анаксимандра... — В философии Анаксимандра из Милета (ок. 610 — ок. 540 до н. э.) «апейрон» (беспредельность, бесконечность) — первоначальный принцип происхождения вселенной («...и за ковром, там — охватывал Анаксимандр: беспредельностью») (*Белый Андрей*. Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 45).

...в пифагорейском числе... — Пифагор (VI в. до н. э.), греческий философ и его последователи видели в числах творческую мощь и организующее начало бытия. Ср. суждения Белого о «пифагорейском числе»: *Белый Андрей*. На перевале. II. Кризис мысли. Пб., 1918. С. 27—28.

С. 76. ...лестница познаний привела нас к признанию гетерономии познания... — «Мысль Белого проста: он хочет показать, что «лестницы познания» (восходящий ряд сфер с левой стороны треугольника), взятые сами по себе, никуда не ведут. Почему? Потому что даже пересекаясь друг с другом, (...) они постоянно оказываются в положении взаимной зависимости без надежды ее избежать. (...) Даже сфера этики, например, которая занимает центральное место в диаграмме Андрея Белого (...) лишена абсолютной нормы и потому не может выдвинуть абсолюта ни для познания, ни для творчества. (...) Все сферы взаимосвязаны, а потому нужно внеположенное единство — искомая ценность должна быть «вне бытия, вне познания, вне творчества» (*Cassedy*. P. 36).

С. 77. ...целесообразность без цели... — Целесообразность без цели — знаменитая фраза из «Критики эстетической способности суждения» в «Критике способности суждения» Канта (1790), § 15: «...прекрасное, суждение о котором имеет в своей основе чисто формальную целесообразность, т. е. целесообраз-

ность без цели...» (Кант. Т. 5. С. 229). Формальную целесообразность Кант противопоставляет объективной целесообразности, т. е. соотносительности предмета с определенной целью (см. там же, с. 229–230).

...*решить проблемы познания трансцендентной реальностью...* — Белый скорее всего имеет в виду трансцендентальный реализм в его понимании Кантом: «В трансцендентальной эстетике мы в достаточной степени доказали, что все созерцаемое в пространстве или времени, стало быть, все предметы возможного для нас опыта суть не что иное, как явления, т. е. только представления, которые в том виде, как они представляются нами, а именно как протяженные сущности или ряды изменений, не имеют существования сами по себе, вне нашей мысли. Это учение я называю *трансцендентальным идеализмом*. Трансцендентальный реалист превращает эти модификации нашей чувственности в вещи, существующие сами по себе, и поэтому считает *представления* вещами в себе» (Кант. Т. 3. С. 450–451).

...*области теософии...* — Теософия — учение Е. П. Блаватской, основанной вместе с американцем Г. Олкоттом в 1875 г. в Нью-Йорке Теософское общество. Теософия объявила своей целью выявление «скрытых сил», духовного начала в человеке под руководством «учителя», или «мастера», обладающего тайным эзотерическим знанием. Первое знакомство Белого с теософскими идеями произошло осенью 1896 г.: «...в болезни прочитываю «Из пещер и дебрей Индостана» Блаватской; и я — «теософ» до всякого знакомства с теософической литературой; мои «теософские» настроения получают пищу прочтением «Отрывка из Упанишад» в переводе Веры Джонстон, переводами из книг «Тао-Те-Кинг» Лао-Дзы и «Серединю и постоянством» Конфуция» (*На рубеже*. С. 337). Позднее Белый становится убежденным антропософом и учеником Рудольфа Штейнера. О роли теософии и ее ветви, антропософии, в творчестве Белого см.: *Carlson M. The Conquest of Chaos: Esoteric Philosophy and the Development of Andrey Belyi's Theory of Symbolism as a World View (1901–1910)*. Ann Arbor, 1983; *Белый Андрей*. Жизнь. Миропонимание. Поэтика // Литературное обозрение. 1995. № 4/5.

С. 79. «Горе, горе на земле живущим»... — Неточная цитата из «Откровения Иоанна Богослова» (12:12).

...*погружаемся в Нирвану небытия...* — Нирвана (санскр., букв. — угасание, успокоение) — синоним «высшего блаженства», окончательное освобождение от всех земных страстей и привязанностей. «Нирваначеским» человеком Белый назовет героя романа «Петербург» Николая Аполлоновича Аблеухова.

С. 80. *На высотах познания (A₃), как и на высотах творчества (C₃)...* — См. чертеж 1, на котором изображена треугольная диаграмма Белого, представляющая иерархию понятийных и творческих сфер познания действительности. Термины, написанные внутри треугольников, обозначают традиционные области человеческой деятельности, которые обобщают и организуют смысл. Эти области расположены иерархически, начиная с простейших областей человеческой деятельности, расположенных в нижнем ряду малых треугольников, ко все более сложным областям по мере продвижения вверх — до возвышенных идеальных сфер наверху большого треугольника. Его венчает малый верхний треугольник, внутри которого помещена «ценность», а это значит, как указывает Белый, что «ценность деятельности соединяет огонь религиозного творчества и лед гносеологических исследований».

С. 84. ...объединяет действительность и сознание в образ имманентного бытия... — образ действительности, ставший содержанием сознания индивидуума. См.: Риккерт. Гл. 1, ч. II «Тройкое противоположение субъекта объекту».

С. 85. ...итак, эмблема, т. е. схема... — Имеется в виду трансцендентальная схема, в терминологии Канта, — это «посредствующее представление» между категориями (чистыми рассудочными понятиями) и явлениями» (Кант. Т. 3. С. 220–227). Белый проводит аналогию между кантовской «схемой» и собственной «эмблемой», так как эмблема в его системе есть понятийный посредник между трансцендентной формой ценности, с одной стороны, и конкретной действительностью — с другой.

С. 86. ...но мы помним, что этот метафизический клин неизбежен, что он определяет искание ценности в другом... — Здесь Белый вступает в спор с Риккертом, последовательно отрицавшим метафизическую категорию. Белый же говорит о нравственном императиве как метафизическом.

...узкие врата приводят нас к спасительной свободе. — Аллюзия на слова Иисуса Христа из Нагорной проповеди: «Входите тесными вратами: потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7:13–14).

С. 87. «Побеждающему дам сесть со Мною...» — Откр. 3:21.

«В начале было Слово...» — Ин. 1:1.

«О том, что было от начала...» — 1 Ин. 1:1.

«Слово, ставшее плотью»... — Библейская аллюзия: «И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин. 1:14). Рассматривая структуру суждения «Слово есть Плоть», Белый последовательно повторяет логическое построение Риккерта; ср.: «Лучше всего с точки зрения цели истины выясняется необходимая структура идеального суждения, если рассматривать суждение как ответ на вопрос. (...) в логическом смысле всякое суждение должно содержать или да, или нет», потому «оба суждения «солнце сияет» и «да! солнце сияет» (...) логически... совершенно тождественны» (Риккерт. С. 106, 108, 109).

...три конститутивных формы познания... — Риккерт различает конститутивные формы познания (которые «могут быть применимы к единичному индивидуальному содержанию») и методологические («которые по своему понятию суть уже формы всеобщего») (Риккерт. С. 231).

С. 88. «Filioque» (лат.) — одно из догматических разногласий между Православной и Католической церковью — вопрос об источнике исхождения Духа Святого. Изначально Христианская церковь считала, что Дух Святой исходит от Бога Отца, этот традиционный догмат и поныне сохраняется в православии. Западная же церковь в 794 г. изменила догмат и стала считать, что Дух Святой исходит от Бога Отца и Бога Сына (filioque).

С. 89. Аполлон-Мусагет... — Мусагетом называли Аполлона как водителя муз; среди язычников, принявших христианство, Аполлон иногда рассматривался как образ Иисуса Христа.

С. 90. ...многоочитые серафимы. — Белый, видимо, имеет в виду многоочитых херувимов из Книги пророка Иезекииля (10:12).

...три нижних треугольника вокруг верхнего. — Треугольники метафизики и теургии разворачиваются таким образом, что их внешние стороны (А А и С С соответственно) оказываются прилегающими к внешним сторонам треугольника ценности: А А соединяется со стороной А В, а С С — со стороной С В. Таким образом треугольник «ценность» оказывается окруженным тремя треугольниками, которые ранее находились на уровень ниже. Так совершается переход от чертежа I к чертежу II, который Белый определяет ниже как этическую эмблему.

С. 91. *Если теперь мы обратимся к чертежу I-му...* — Кэсседи отмечает, что если мысленно провести посередине первой диаграммы (чертеж I) вертикальную линию, то мы увидим, что ее левая сторона включает в себя сферы познания (науки), а правая — творческие сферы, но в таком случае сферы, расположенные посередине большого треугольника, оказываются расчлененными такой вертикальной линией между познавательными и творческими областями деятельности. Такое положение этики, например, дает возможность Белому раздвоить этический треугольник и получившиеся два самостоятельных треугольника назвать «этическим познанием» (относящийся к левой стороне) и «этическим творчеством» (относящийся соответственно к правой стороне). Два новых этических треугольника, полученных взамен одного старого, Белый разводит в разные стороны и поднимает вверх одновременно с треугольниками «теология» и «теория знания». «Теология» и «теория знания» разворачиваются так, что их стороны А А и С С прилегают к боковым внешним сторонам «теургии» и «метафизики» на втором чертеже, а вновь образованные треугольники «этическое познание» и «этическое творчество» разворачиваются в разные стороны вокруг точки В наверх и располагаются по обе стороны треугольника «теософия». Так совершается переход от чертежа I к чертежу II к чертежу III.

С. 93. *Эйкен* Рудольф Кристоф (1846–1926) — немецкий философ, последователь Фихте. Выступал как глава философского движения за возрождение идеалистической метафизики и как противник позитивистско-натуралистического мировоззрения.

...*Наторп не превращал бы Платона в доброго когенианца.* — *Наторп* Пауль (1854–1924) — немецкий философ, представитель марбургского неокантианства. Через призму идей марбургской школы Наторп пересматривает учение Платона в своей книге «Учение Платона об идеях» (1903), представляя Платона, как считает Белый, «добрым когенианцем», т. е. близким философии другого представителя марбургской школы Германа Когена (1842–1918).

«Изменения монад исходят из внутреннего начала»... — *Лейбниц* Г. В. Монадология // Лейбниц Г. В. Избранные философские сочинения. М., 1908. С. 339–341.

С. 94. ...*нам ясны символические воззрения древних религий...* — Терминология этого и следующего абзаца заимствована из предисловия Блаватской к первому тому «Тайной доктрины», озаглавленному «Космогенезис», где определяются основные термины описываемой системы: «Видья — способность к познанию»; «Авидья» — «неведение, иллюзия, порождающая все формы обособления, от которой человек освобождается, достигнув единения с богом» (см. также коммент. Белого).

С. 95. *sui generis* (лат.) – своего рода, своеобразный.

С. 96. ...«вопрос о сущности» «содержания действительности»... – Риккерт. С. 221.

«Кто хочет познакомиться с содержанием...» – там же.

«Будете, как боги...» – слова змея из Книги Бытия (3:5): «Но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло».

С. 97. «Я уже не в мире...» – парафраз из Евангелия от Иоанна (17:11).

«Для этого человеческий ум...» – цитата из работы И. Канта «Основы метафизики нравственности» (Кант. Т. 4 (1). С. 308).

С. 98. *Зиммель* Георг (1858–1918) – немецкий философ и социолог, чьи ранние работы касаются этики Канта.

...слова одного молодого теоретика символизма... – Белый, вероятно, имеет в виду Эллиса (Л. Л. Кобылинского, 1879–1947) и его книгу «Русские символисты» (М., 1910).

С. 99. ...если бесстрашно бросимся в воронку крутящегося Мальстрема... – Аллюзия на новеллу Эдгара По «Низвержение в Мальстрем» (1841), герой которой, привязав себя к бочонку, бесстрашно прыгнул в воду с корабля, оказавшегося в воронке водоворота Мальстрема, и тем самым спас себе жизнь.

Космос – «порядок» (др.-греч.) и в этом смысле противопоставляется «хаосу».

С. 101. ...*Софии или Церкви Небесной*... – Понятие-мифологема античной философии, связанное с представлением о смысловой наполненности и устроенности вещей; в христианской теологии – олицетворенная Премудрость Божья, иногда соединяемая с понятием Церкви Небесной; в философии Вл. Соловьева – вечное женственное начало, положительное вседвиение. Понятие Соловьева было развито С. Н. Булгаковым в его книге «Философия хозяйства» (раздел «Софийность хозяйства») (М., 1912). Иконографии Софии Премудрости Божией посвящена глава в работе Павла Флоренского «Столп и утверждение истины» (М., 1914. С. 319–392).

С. 105. ...как того хочет *Линнс*, *Штумпф*... – немецкие философы и психологи Теодор *Линнс* (1851–1914) и Карл *Штумпф* (1848–1936) видели в психологическом содержании основу всех суждений о мире.

С. 106. ...*смысл работ Локка, Юма, Гербарта, Бенеке, Фехнера, Бэна*... – Локк Джон (1632–1704) – английский философ, считал источником всех идей непосредственный опыт восприятия вещей органами чувств (идеи ощущения) и деятельностью души (идеи рефлексии). Основной труд – «Опыт о человеческом разуме» (1690); Дэвид Юм определял действительность как «поток впечатлений», признавая существование лишь субъективной причинности в виде ассоциирования идей и порождения идей (образов памяти) чувственными впечатлениями («Трактат о человеческой природе», 1739–1740); «Исследование о человеческом разуме», 1748); И. Ф. Герbart основой всего существующего считал «реалы» – вечные, неизменные, духовные и непознаваемые сущности. «Душа» – наиболее совершенный из «реалов», порождающий все психические явления («Психология как наука, с ее новым обоснованием в опыте, метафизике и математике», 1824–1825); Г. Т. Фехнер известен исследованиями о психофизическом параллелизме («Элементы психофизики», 1860); Александр *Бэн*

(Бэйн) (1818–1903) — шотландский философ и психолог, сторонник изучения разума как психологического единства.

«Содержания сознания... не могут быть определены...» — цитата из работы Т. Липпса «Руководство к психологии» (СПб., 1907. С. 5).

«*Einfühlung's Lehre*» (нем.) — теория вчувствования, разработанная Т. Липпсом, в основе которой лежит принцип перенесения внутреннего чувства на предмет внешнего опыта. «Вчувствование» Липпса близко по значению понятию «переживания» у Белого.

С. 108. ...эфирная пнеума стоиков... — «Пневмой» (т. е. духом, дыханием) в философии стоиков называлась первооснова, образующая все в природе.

... вытекает из идеи универсального Логоса... — Белый цитирует «Учение о Логосе» Трубецкого Сергея Николаевича (1862–1905) — религиозного философа, последователя Вл. Соловьева, который определял свою собственную философию как «конкретный идеализм» (Трубецкой С. Н. Собр. соч. М., 1906. Т. IV. С. 48).

... совершенно верно замечает проф. Новосадский... — Имеется в виду докторская диссертация «Орфические гимны» (Варшава, 1990) филолога-классика, профессора Варшавского (1888–1906), а затем Московского (с 1909 г.) университетов Николая Ивановича Новосадского (1859–1941).

С. 114. ...говоря о пиррихиях... — Пиррихий — в античном стихосложении вспомогательная группа из двух кратких слогов являлась частью стопы; в силлабо-тоническом стихосложении — условное название пропуска ударения в стопе ямба или хорей: например, у Пушкина: «Три девицы под окном».

С. 117. ... среди существующих систем индусской философии... — Белый перечисляет пять из шести традиционных систем индуистской философии: шестая — Нияя.

... в своем «Кризисе западной философии»... — См.: Соловьев Вл. Кризис западной философии (По поводу «Философии бессознательного» Гартмана). М., 1874.

С. 118. ... теория должна сохранить смысл, заключенный в греческом слове... — С. Кэсседи отмечает ошибочность данного этимологического толкования слова «теория»: «Слово «теория» произошло от греческого корня, который означает «вид», «взгляд», оно не связано со словом « $\theta\epsilon\acute{o}\xi$ ». Частица «ор» — просто часть суффикса и никак не связана с глаголом «видеть».

Серафим Саровский (в миру — Прохор Сидорович (Исидорович) Мошин, 1759–1833) — один из наиболее почитаемых в русском православии святых, цель христианской жизни видел в «стяжании Духа Святого» (см.: Беседа Преподобного Серафима Саровского с Н. А. Мотовиловым // Святой Преподобный Серафим Саровский Чудотворец. Одесса, 1903). Белый посещает Саровскую обитель в августе 1904 г. (Ракурс к дневнику. Л. 23 об.); см.: Malmstad J. Andrey Bely and Serafim of Sarov // Scottish Slavonic Review. 1990. № 14. P. 21–56.

Исаак Сирианин (Исаак Сирин, Исаак Ниневийский) (ум. в кон. VII в.) — христианский святой [преподобный], теолог и писатель, епископ Ниневийский, проповедовал духовное самоуглубление, оставил яркие описания внутренней борьбы со страстями и соблазнами (см.: Аввы Исаака Сирианина... слова подвижнические. Сергиев Посад, 1911).

ФОРМЫ ИСКУССТВА

«Формы искусства» — первая философско-эстетическая статья Белого, написана летом 1902 г. в имении Бугаевых Серебряный Колодезь, напечатана в журнале «Мир искусства» (1902. № 12: подпись — Борис Бугаев). Статье предшествовал реферат «О формах искусства», прочитанный в ноябре 1902 г. в студенческом филологическом обществе. Описывая статью в мемуарах, Белый отмечал: «В ней эмбрион — формула принципа эквивалентов в искусстве; в трехзначном разгляде искусства как форм, содержаний, формосодержаний весь форменный ряд замкнут в методы, не подлежа содержательному разглядению; и если статью убирали метафоры о «глубине» музыкальной стихии, — так это раскраска поверхностная» (*Начало века*. С. 286).

Статья стала поводом для написания первого письма Блока тогда еще лично незнакомому ему Борису Бугаеву: «Многоуважаемый Борис Николаевич. Только что я прочел Вашу статью «Формы искусства» и почувствовал органическую потребность написать Вам. Статья гениальна, откровенна. Это — «песня системы», которой я давно жду. На Вас вся надежда» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 3).

В основу статьи положена градация видов искусств, заимствованная из работы Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в которой выстроена иерархическая лестница видов искусств как ступеней объективизации высшей воли. Определяя искусство как «способ созерцания вещей, независимо от закона основания» (т. е. от пространственно-временной причинности материального мира), философ классифицирует виды искусств в зависимости от их способности к бескорыстному созерцанию и отражению самой воли: низшим искусством оказывается архитектура, поскольку выполняет утилитарные функции и неразрывно связана с материей (которая не может быть выражением идеи). Выше располагаются скульптура, живопись, поэзия и музыка. Вслед за Платоном и йенскими романтиками Шопенгауэр убежден, что через музыку мы получаем доступ к глубинным силам, лежащим в основании Вселенной, получаем возможность созерцать саму ноуменальную волю (сущностную силу в философии Шопенгауэра). Комментарии Белого к статье призваны подтвердить взгляд на музыку как на высшее искусство в учениях пифагорейцев, Лейбница, Спенсера, Липпса, Оствальда и др.

Формальность такого подхода к музыке (как к наименее зависимому от феноменального мира, а следовательно, наиболее возвышенному искусству) сразу подметил Блок, спрашивая у Белого в письме: «Какая музыка — музыка сфер?» У Белого вопрос о содержании музыки вызвал раздражение, так как он был увлечен выстраиванием формальной конструкции, поэтому, несмотря на восторженный отклик Блока, он вспоминает: «На статью обратили внимание «старик»: математик Бугаев и профессор Кирпичников; она осталась чужда — Брюсову, Иванову, Блоку» (*Начало века*. С. 540).

Музыка для Белого — художественная и мыслительная модель творчества. Четырехлетний Боренька Бугаев затаив дыхание вслушивается вечерами из детской кроватки в ноктюрны Шопена и сонаты Бетховена, исполняемые матерью

на рояле. «Мир звуков был совершенно адекватен мне; а я — ему; бытие и сознание были одно и то же, диалектически изливаясь друг в друга руладами; если религия, искусство, науки, правила, быт были чем-то все еще мне трансцендентным, к чему я подыскивал, так сказать, лесенки, к чему мне надо было взобраться, то музыку переживал я имманентно своему «Я»; никакого культа, никаких правил, никакого объяснения; все — ясно; и все — свободно: летай как хочешь — вверх, вниз, вправо, влево, в этом звучащем пространстве; в этом звучащем пространстве я был и бог, и жрец, и читатель собственных изречений, вернее: безгласных жестов» (*На рубеже*. С. 193).

Позднее двадцатилетний Борис Бугаев увлечется фортепианными импровизациями; С. И. Танеев, рассматривая его руку, скажет: «Рука музыканта», а «одна из музыкально настроенных барышень» произнесет: «Вы не поэт: композитор, себя не изживший в музыке». «В те годы чувствовал пересечение в себе: стихов, прозы, философии, музыки; знал: одно без другого — изъян; а как совместить полноту — не знал; не выяснилось: кто я? Теоретик, критик-пропагандист, поэт, прозаик, композитор? Какие-то силы толкались в груди, вызывая уверенность, что мне все доступно и что от меня зависит себя образовать; предстоящая судьба виделась клавиатурой, на которой я выбиваю симфонию; думается: генерал-бас, песни жизни есть музыка; не случайно: форма моих первых опытов есть «Симфония» (*Начало века*. С. 24).

Первые литературные опыты в жанре симфонии стали попыткой соединить в себе музыканта и поэта — вывести художественное слово в звучащее пространство музыки. Четвертая симфония — «Кубок метелей» (1907) — формально завершает «симфонический» период в творчестве Андрея Белого, но только формально, поскольку симфоническая полифония восприятия, воплотившаяся в ранних литературных опытах Белого, — это принцип творческого освоения мира, открытый восприятию всего многообразия культуры. «В симфониях Белого, — пишет С. Аскольдов, — обнаруживается то, чем Белый положительно выделялся из всех мировых писателей. Душевная созвучность окружающего мира во всех его сторонах, частях и проявлениях есть нечто никогда не входившее ни в чьи литературные замыслы и никем не уловленное. Но при этом необходимо сказать, что для Белого это даже не замысел, а его естественный способ восприятия мира» (*Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах 1. Пг., 1922. С. 81*).

В этом смысле музыкальность теоретических построений Белого выражается, во-первых, в их устремленности к невыразимому, запредельному; во-вторых, в общей текучести, нераздельной переливности мысли Андрея Белого, подчиненной глубинным ритмам его сознания, что создает эффект бурлящей интеллектуальной стихии, стремящейся охватить все содержание мира и вознести его к духовному невидимому первоначалу бытия. В-третьих, стремление к всеобъемлемости и к всепроницаемости теоретической мысли создает многогранную полифоническую картину познания мира, что позволяет говорить о симфонизме теоретического наследия Белого.

Белый называл статью рефератом, «кристаллизацией мыслей, выношенных в университете», попыткой соединить мучившие в 1900–1901 гг. студента естественного отделения физико-математического факультета Московского университета «ножницы» между естествознанием, эстетикой и религиозной философией,

выразившейся в соединении градаций видов искусств, по Шопенгауэру, с законом эквивалентов Оствальда. Такое соединение должно было по замыслу Белого открыть дверь эстетике в свободную формальную сферу теории знания.

«Теза, внесение которой в символизм принадлежит мне (в 1904 году), вынашивалась в 1900—1902 годах, в бытность мою студентом: *символизм плюс критицизм*; и никогда: *символизм минус критицизм*» (*Почему я стал символистом*. С. 433).

С. 123. «*Самым чистым выражением этой темы...*» — Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. СПб., 1893. С. 500.

С. 124. ...*как формы «закона основания»*. — Закон основания (или «закон достаточного основания») — философская категория Шопенгауэра, обозначающая форму объекта познания и выступающая в виде: а) закона бытия (для пространства и времени); б) закона причинности (для материального мира); в) закона логического основания (для познания); г) закона мотивации (для наших действий).

«*Знать — значит иметь...*» — цитата из кн.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. С. 500.

С. 125. *По Гартману, целое дается гениальному замыслу в мгновение...* — Ссылка на основной труд Э. фон Гартмана «Философия бессознательного» (1869). Запись Белого о лете 1899 г.: «...читаю «Философию бессознательного» Гартмана; во мне уже намечается тенденция к волюнтаризму как попытка соединить философию Шопенгауэра с данными естествознания» (*Материал к биографии*. Л. 12).

«*Ты царь — живи один...*» — строки (с неверной пунктуацией) из сонета Пушкина «Поэту» (1830).

an sich (нем.) — само по себе.

С. 126. «*Наше самосознание имеет свою форму...*» — цитата из кн.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. С. 500.

С. 127. «*С исторической точки зрения...*» — цитата из кн.: Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875. С. 594.

«*...народная песня стремится всеми силами подражать музыке*». — *Ницше*. Т. 1. С. 76—77.

Сюлли-Прюдом (наст. имя и фамилия Рене Франсуа Арман Прюдом, 1839—1907) — французский поэт; *Эредиа Хосе* (Жозе) Мария де (1842—1905) — французский поэт парнасской школы, стремился, как и Сюлли-Прюдом, воплотить в поэзии принцип скульптурной пластичности и живописности образа.

...*порицается Рескиным*. — *Рёскин* (Раскин) Джон (1819—1900) — английский мыслитель, эстетик и художественный критик. Прекрасное, согласно Рёскину, есть «печать Бога на его творениях», поэтому художник должен стремиться воплотить духовные силы, скрытые за внешними формами жизни, а не сами формы как таковые.

С. 130. *Одна и та же картина, изображенная многими художниками, преломится, по выражению Золя, сквозь призму их души*. — Белый, видимо, имеет в виду ранние журнальные статьи Золя в защиту импрессионистов от нападок академических критиков.

Это говорит Троицкий в своем сочинении... – Троицкий М. М. *Немецкая психология в текущем столетии.* М., 1867. С. 311.

С. 132. *«Он дышит, где хочет...»* – неточная цитата из Евангелия от Иоанна (3:6).

С. 134. *«Если спросят, что выразить... материалом звуков...»* – цитата из кн.: Ганслик Э. *О музыкально-прекрасном.* Опыт проверки музыкальной эстетики. М., 1895. С. 33.

«Красота музыкальной пьесы...» – там же, с. 66, 70.

С. 135. *«Имеющие уши да слышат...»* – неточная цитата из Евангелия от Иоанна (2:7; 3:6).

«Вострубитъ бо, и мертвые восстанут...» – пересказ событий будущего, описанных в «Откровении Иоанна Богослова».

С. 136. *«...музыка, очевидно, гораздо более возвышенный язык, чем речь».* – Цитата из кн.: Ганслик Э. *О музыкально-прекрасном...* С. 98–99.

«De la musique avant toute chose...» (фр.) – «О музыке прежде всего. О музыке раньше всего и всегда» – контаминация первой строки первой строфы и неточно переданной первой строки восьмой строфы стихотворения Поля Верлена «Поэтическое искусство» (1874).

С. 137. *«Из намеков кратких...»* – неточная цитата из стихотворения Вл. Соловьева «Другу молодости» (1896). В оригинале:

Из намеков кратких,
Жизни глубь вскрывая,
Поднималась молча
Тайна роковая.

«Бывшие мгновения поступью беззвучною...» – строфа (с неверной расстановкой знаков препинания) из стихотворения Вл. Соловьева «Les Revenants» (1900).

С. 138. *«...спокойным и прозрачным речным ложем...»* – Гейбель Эмануэль (1815–1884) – немецкий поэт школы «чистой поэзии». Белый предлагает, видимо, собственный вольный перевод четверостишия Гейбеля «Neue Gedichte» (1857), которое Ганслик цитирует в книге «О музыкально-прекрасном...». Ганслик предполагает, что это стихотворение Гейбеля родилось под впечатлением его книги (Ганслик Э. *О музыкально-прекрасном...* С. 8).

С. 139. *В Вагнере мы имеем музыканта, впервые сознательно протянувшего руку трагедии...* – Вагнер Рихард (1813–1883) – немецкий композитор, дирижер, драматург. В литературных трактатах «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «Обращение к моим друзьям» (1851) сформулировал концепцию универсального художественного произведения путем синтеза искусств, основой которого должен стать миф. Концепция Вагнера складывалась под влиянием учения Шопенгауэра о музыке как высшем из искусств.

В «Острове мертвых» А. Беклина... – Имеется в виду мифологическая аллегорическая картина «Остров мертвых» (1880) швейцарского живописца Арнольда Бёклина (1827–1901).

ПРИНЦИП ФОРМЫ В ЭСТЕТИКЕ

Статья впервые напечатана в журнале «Золотое руно» (1906. № 11–12) и представляет собой попытку обосновать пространственно-временной принцип построения иерархии искусств, предложенный Шопенгауэром, физико-химическими законами вещества. Логическое противоречие статьи заключается в том, что Белый, стремясь освободить эстетику от методологий других наук (в том числе и от посягательств со стороны «эмпирических наук»), выводит собственные законы «сохранения творческой энергии» и «изменения элементов искусства» на основе законов энергетической физики и химии, далеко выходя за пределы собственно эстетических законов искусства.

С. 148. ...выразится в символе $8/4$... – Белый произвольно выбирает цифру 8 для обозначения интенсивности художественного выражения, или воздействия, поэтического произведения (но не уточняет этого).

С. 150. ...газовому закону Бойля и Мариотта... – Бойль Роберт (1627–1691) – английский физик и Мариотт Эдм (1620–1684) – французский физик; независимо друг от друга открыли закон, выражающий отношение между давлением и объемом газа.

С. 152. ...закон Шарля и Мариотта... – Белый приводит не закон Шарля–Мариотта, а закон, открытый французским ученым Ж. Шарлем (1787) и уточненный Ж. Гей-Люссаком (1802).

...тут есть несомненная связь с психофизиологическим законом Фехнера. – Фехнер Густав Теодор (1801–1887) – немецкий физик, психолог, философ и писатель-сатирик (псевдоним – доктор Мизес), способствовал внедрению математических методов в эстетику. Белый, видимо, ссылается на закон Вебера–Фехнера о зависимости между ощущениями и раздражителями.

СМЫСЛ ИСКУССТВА

Написана в 1907 г., впервые напечатана в книге «Символизм». Статья развивает концепцию будущей теории искусства как критической теории творчества, создаваемой по аналогии с теорией познания Канта и его последователей. Статья «Смысл искусства» своим названием и содержанием тесно связана с «Эмблематикой смысла», дополняя учение о «Символе воплощенном» исследованием, посвященным общим вопросам эстетики. Белый рассматривает эстетику как одну из сфер эманации высшего единства (Символа) и видит задачу эстетической мысли в выявлении всеобщего закона (нормы) художественного творчества посредством критического обзора методов изучения и форм существования искусства. Вопрос об отношении искусства к действительности Белый решает в русле символистского двоемирия: разделяя действительность на видимую и невидимую, он видит функцию искусства в выражении зависимости видимой формы от внутреннего переживания: «Поэтому, и оставаясь в пределах видимости, и творя *будто бы* недействительные миры, – художник остается реалистом в отношении к действительности и одновременно превращается в символиста по отношению к видимости».

Философским ключом к пониманию статьи может служить коммент. к «Эмблематике смысла».

С. 154. *Известный химик Вильгельм Оствальд в письмах к одному художнику...* — См.: *Оствальд В. Письма о живописи. Очерки по теории и практике живописи.* М., 1905. С. 153.

...*тихие переживания в живописи прекраснее переживаний бурных?* — Белый, видимо, ссылается на следующее рассуждение Д. Рёскина, в котором заключена библейская аллюзия на слова пророка Илии (*3 Цар.* 19: 11–13): «вовсе не в сильных и лютых проявлениях стихийных сил, вовсе не в страшных ударах грома или стремлениях вихря заключаются самые характерные черты возвышенного. Бог не в землетрясениях, не в пламени, а в тихих, кротких звуках (...) Только в тихих и кротких призывах скромного величия заключается глубокое, спокойное, вечное (...) Их именно обязан изучать художник, задавшийся высокой целью...» (*Рёскин Д. Современные художники. 1. Общие принципы и правила в искусстве.* М., 1901. С. 247).

«*Ойкийуйи*» (или «Укийё-э») — букв. — «образы повседневного мира» — японская художественная школа, сложившаяся в конце XVII в. Художники школы Укийё-э (Матабэй, Моронобу, Утамаро, Хиросиге, Хокусай и др.) изображали бытовые сценки, пейзажи и т. п. В журнале «Вопросы жизни» (1905. № 2. С. 247–280) был опубликован перевод статьи польского искусствоведа З. Пшемьцкого, где отмечался интерес французских художников-импрессионистов к японскому искусству: Эдгар Дега (1834–1917), считает Пшемьцкий, заимствовал у японцев «фантастические свободные группировки», Эдуар Мане (1832–1883) — «полный свежести и жизни блеск их картин», Клод Моне (1840–1926) — «обязан им своими гармоничными блестящими цветными фейерверками».

С. 156. *Спиноза учил, что мышление (принцип духовности) и протяжение (принцип телесности) — суть свойства Божественной субстанции.* — Идея о тождестве духовного и телесного как атрибутов единой божественной субстанции сформулирована Спинозой, в частности в его трактате «Этика» (1675).

...*понятие о субстанции внеопытного происхождения.* — См.: Локк Д. *Опыт о человеческом разуме* (1690; рус. пер. — 1898).

...*два признака, характеризующих субстанцию...* — См.: Вундт В. *Система философии.* СПб., 1902.

С. 159. ...«*нельзя заключать из одного факта непрерывности движения...*» — неточная цитата из сочинения немецкого математика Георга Кантора «О бесконечных линейных точечных многообразиях» (*Кантор Г. Труды по теории множества.* М., 1985. С. 56).

Вспомним взгляды Гаусса, Лобачевского... — Гаусс Карл Фридрих (1777–1855) — немецкий математик, для творчества которого характерна органическая связь между теорией и прикладной наукой; *Лобачевский Николай Иванович* (1792–1856) — русский математик, создатель неевклидовой геометрии (геометрии Лобачевского). Открытие Лобачевского (не получившее признания у современников) совершило переворот в представлениях о природе пространства. Труды Гаусса содействовали распространению открытия Лобачевского в Европе.

Бельтрами Эудженио (1835–1900) – итальянский математик. В 1868 г. предложил реализацию части плоскости Лобачевского на псевдосфере поверхности постоянной отрицательной кривизны.

Пуанкаре Жюль Анри (1854–1912) – французский математик, физик и философ. В труде «О динамике электрона» (1905, опубликовано в 1906) независимо от А. Эйнштейна развил математические следствия «постулата относительности».

Клиффорд Уильям Кингдон (1845–1879) – английский математик, содействовал распространению неевклидовой геометрии в Англии.

Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894) – немецкий физик, химик, биолог, физиолог, психолог, математически обосновал закон сохранения энергии, показав его всеобщий характер.

Рид Томас (1710–1796) – английский философ, основатель шотландской школы «здравого смысла»; его имя Боренька Бугаев слышал в доме отца-математика «с первых лет детства».

С. 164. ...«несводимая к единству двоица»... – См. коммент. к ст. «О границах психологии».

С. 168. ...как эндорская волшебница, вызывает нужный образ... – Аллюзия на библейскую историю об эндорской (аэндорской) волшебнице, которая по просьбе израильского царя Саула вызвала тень пророка Самуила и предсказала Саулу поражение в войне с филистимлянами (*1 Цар.* 28:7–20).

С. 171. ...«царство Божие восхищается силой». – *Мф.* 11: 12.

С. 173. ...фантазия Одилона Рэдона... – *Редон* Одилон (1840–1916) – французский график и живописец, чье творчество было созвучно эстетике символизма. Автор серий литографий «В мире мечты» (1879), «Эдгару По» (1882), «Ночь» (1886), «Апокалипсис св. Иоанна» (1889). Репродукции его работ были опубликованы в журнале «Весы» (1904. № 4).

ЛИРИКА И ЭКСПЕРИМЕНТ

Написана в октябре 1909 г., впервые опубликована в книге «Символизм». Статья открывает серию прикладных исследований Белого в области русского стихосложения. Эксперимент, осуществляемый Белым, был призван продемонстрировать богатые возможности литературоведения как точной науки, опирающейся на скрупулезное исследование литературных фактов – элементов формы художественного произведения. При этом понятие формы стиха включает, согласно Белому, и то, что традиционно называют содержанием: образ, настроение, мотив, идею, так как форма неотделима от содержания и составляет видимый аспект последнего. Показательным примером анализа содержания стиха через форму в их органическом единстве может служить разбор двух строф из стихотворения Некрасова «Смерть крестьянина».

Благодаря статистическому методу Белого «...стихование стало из искусства наукой, как физика после подсчетов Галилея и химия после подсчетов Лавуазье. Недаром современное зарубежное стиховедение, осваивая применение подсчетов, стало называть их «русским методом» (*Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Белый Андрей. Проблемы творчества. М., 1988. С. 445). Среди предшественников Белого были Н. И. Новосадский, Л. И. По-

ливанов. Новаторский метод Белого оказал значительное влияние на работы Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, Р. Якобсона. «Талантливых стиховедов было много, а гениальный один — Андрей Белый», — говорил Б. В. Томашевский (там же, с. 445).

Вопрос о соотношении ритма и метра Белый решает в зависимости от их отношения к творчеству (как животворящему началу бытия) и музыке (как высшему виду искусства). В этой связи ритм рассматривается как выражение свободного творческого начала, как «дух музыки», а метр является застывшей формой ритма. Отступления от метра Белый объявляет достоинством стиха, определяющим его индивидуальную неповторимую мелодию. Сопоставительный анализ стихотворений русских поэтов XVIII—XIX вв., проведенный Белым, показал, что поэты XVIII в. чаще пропускали ударение на второй стопе, а поэты XIX в. — на первой. Это наблюдение положило основу исторической метрике русского стиха.

Ритмические отступления от метра Белый переводит на язык графики, вычерчивая «ритмические фигуры» в зависимости от расположения пропусков ударения внутри строки или группы строк. Дав фигурам названия, Белый подразделяет их на фигуры, выражающие «бедные» и «богатые» ритмы, а также подсчитывает количество каждой ритмической фигуры у каждого из анализируемых поэтов, давая более детальную характеристику их индивидуального ритма.

Стиховедческие статьи «Символизма» писались в большой спешке, и те расчеты, которые не попадали в основной текст, Белый опубликовал в комментариях.

О теории стихосложения Белого см.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. 12. Тарту, 1981. С. 97—146; *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Белый Андрей. Проблемы творчества. М., 1988; *Smith G. S.* Bely's Poetry and Verse Theory // Spirit of Symbolism; *Elsworth J.* The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought // Bely Andrey: Centenary Papers. Amsterdam, 1980, и др.

С. 182. *Пиндар* (ок. 518—442/438 до н. э.) — древнегреческий поэт, лирика которого отличается сложностью строфической структуры, торжественной величавостью стиля и причудливостью ассоциаций.

С. 183. ... *отрывок из «Смерти крестьянина»*. — «Смерть крестьянина» — первая часть поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863). Время подготовки к печати «Символизма» совпадает с особым интересом Белого к поэзии Некрасова. Памяти Некрасова он посвящает свою книгу стихов «Пепел» (1909).

С. 184. *Экхарт* Иоганн (Мейстер Экхарт) (ок. 1260—1327) — немецкий средневековый мистик, чье учение о «бездне» как первооснове бытия вошло в философский и образный строй русского символизма.

Василий Великий (Василий Кесарийский) (ок. 330—379) — христианский святой, архиепископ Кесарийский, известный прежде всего как автор литургического текста (литургии Василия Великого) и защитник христианского учения от арианской ереси, почитается как вселенский отец и учитель церкви.

Иоанн Златоуст (344/354—407) — христианский святой, епископ Константинопольский, автор чина литургии Иоанна Златоуста и многочисленных богословских трудов, обладал особым даром пасторского красноречия.

С. 187. «*Есть сила благодатная...*» — строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Молитва» (1839).

«*Тени сизые смешались...*» — стихотворение Ф. И. Тютчева (1835).

... «*Сметает смехом смерть*». — Строки из стихотворения А. Белого «Смерть» (1908).

С. 188. «*Лежит неподвижный, суровый...*» — строки из поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» (I, 3).

С. 192. *Корш* Федор Евгеньевич (1843–1915) — филолог, сторонник сравнительно-исторического метода в литературоведении, опубликовал ряд трудов по древнеиндийскому, персидскому, турецкому и славянскому стихосложению.

Танеев Сергей Иванович (1856–1915) — композитор, пианист. О беседах с Танеевым Белый пишет в книге «Начало века»: «...беседы с композитором Танеевым и разговоры с Нилендером формировали некогда мой метод разбора стихов» (с. 389).

С. 193. ...с *пэаном*, *пиррихием*, *спондеем*... — *Пиррихий* — см. коммент. к «Эмблематике смысла»; *пэан* (*пэон*) — в Древней Греции песнь в честь Аполлона, позднее — победная или благодарственная песнь. Пэаном стали называть стихотворный размер таких песнопений — пятидольный стихотворный размер, состоящий из четырех слогов, из которых один двудольный; *спондей* — в античном стихосложении четырехдольная стопа с двумя долгими стопами. В русском силлаботоническом стихе — ритмический прием в двусложных размерах, когда рядом стоят два или более ударных слога.

«*Как демоны глухоюемье...*» — строки из стихотворения Ф. И. Тютчева «Ночное небо так угрюмо...» (1865).

С. 195. «*О, как на склоне наших лет...*» — неточная цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Последняя любовь» (1852).

...еще *Ломоносов* правильно охарактеризовал русское стихосложение... — См. сочинение М. В. Ломоносова «Письмо о правилах российского стихотворчества» (1739).

С. 196. «*Да, я не Пиндар: мне страшней...*» — строки из стихотворения А. А. Фета «И. Ф. Офросимову на юбилей конского его завода в селе Березовце» (1888).

С. 197. *Мей* Лев Александрович (1822–1862) — поэт, драматург, автор исторических драм «Царская невеста» (1849) и «Псковитянка» (1850–1859), на основе которых были созданы одноименные оперы Н. А. Римского-Корсакова.

Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807–1873) — поэт, чей сборник «Стихотворения» (1835) имел шумный, но кратковременный успех.

С. 199. «*Златья стекла рисовала...*» — строки из стихотворения Г. Р. Державина «Видение Мурзы» (1783–1784).

«*Не пой, красавица, при мне...*» — начальные строки из одноименного стихотворения А. С. Пушкина (1828).

andante (*итал.*) — умеренный темп в музыке, также название произведения или части сонатного цикла в темпе анданте.

allegro (*итал.*) — быстрый подвижный темп и название пьесы или части сонатного цикла, написанного в этом темпе.

С. 200. «*Знаток не проходил бы мимо...*» — строки из стихотворения А. А. Фета «И. Ф. Офросимову...».

«Как зацветлевшая от Мэри...» — из стихотворения А. А. Блока «О жизни, догоревшей в хоре...» (1906).

С. 201. *Примеры «крыши»*. — Белый приводит примеры из следующих произведений: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин» (I, 23) (1823–1831); Ф. И. Тютчев. «Снежные горы» (1829); М. Ю. Лермонтов. «Пророк» (1841); В. Я. Брюсов. «Антоний» (1905); В. И. Иванов. «Valerio vati (Поэту Валерию). 2» (1903/1904); В. А. Жуковский. «Две загадки» (1) (1831); Ф. И. Тютчев. «И гроб опущен уж в могилу...» (1836); А. А. Фет — два двустишия из стихотворения «На бракосочетание их императорских высочеств в. к. Павла Александровича и в. к. Александры Георгиевны» (1889); А. А. Блок. «Я в четырех стенах — убитый...» (1906); Ф. К. Сологуб. «Я был один в моем раю...», «Ты незаметно проходи-ла...» (1908).

С. 206. «Венок» («Stephanos») — книга стихов В. Я. Брюсова (изд. 1906).

«Хоть и не без предубежденья» — из стихотворения А. Белого «Свадьба» (1905–1908).

С. 209. ...когда Брюсов работал над «Лицейскими стихотворениями» Пушкина... в ритме стихотворений «Орфей и Эвридика», в посвящении поэмы Жуковскому... — Имеется в виду исследование В. Я. Брюсова «Лицейские стихи Пушкина. По рукописям московского Румянцевского музея и другим источникам» (М., 1907); «Орфей и Эвридика» — стихотворение из цикла «Stephanos» (1906); В. А. Жуковскому Брюсов посвятил поэму «Исполненное обещание» (1901–1907).

«Душá потрясенá моя...» — из стихотворения А. Белого «Калека» (1908).

С. 210. «И мне кричат издаелка»... — Белый приводит примеры из собственных стихотворений «Иду я в поле за плетень...» (1905–1906), «Свадьба» (1905–1908) и стихотворения А. С. Пушкина «К***» (1825).

С. 212. ...в стихотворении Баратынского «Весна»... — Имеется в виду стихотворение «На звук цевницы золотистой...» (1822), в некоторых изданиях опубликованное под названием «Весна».

«Нí жítъ íм, нí писатъ ещѣ не надоело». — Строка из стихотворения Е. А. Баратынского «Богдановичу» (1824).

С. 213. «Взгляните: свежестью молодой...» — из стихотворения Е. А. Баратынского «Женщине пожилой, но все еще прекрасной» (М. А. Панчулидзевой) (1827).

С. 214. «Я состязаться не держаю». — Из стихотворения Е. А. Баратынского «Хлое» (1823).

С. 215. ...у академика Александра Веселовского в его исследовании о Жуковском... — Речь идет о работе А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения» (СПб., 1904).

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА

Написана в ноябре 1909 г. для книги «Символизм». Выбор четырех-
стопного ямба в качестве материала для статистического эксперимента во мно-
гом обусловлен тем, что сам Белый в 1904–1908 гг. пережил «ямбический» пе-

риод в своем поэтическом творчестве (сб. «Пепел», «Урна»). Выделяя пять темпов (типов ускорения) в пределах ямбического диметра, Белый выявляет стремление в русской поэзии первой половины XIX в. «увеличить до крайности ускорение первой стопы и уменьшить до крайности ускорение второй», наиболее ярко проявившееся у Баратынского. Пика виртуозности и многообразия ритм отступлений, по мнению Белого, достигает в поэзии Тютчева. С одной стороны, Белый стремится определить содержательное своеобразие ритмических фигур, но не продвигается в этом направлении далее параллели между контрастом темпов и содержательных аспектов стиха. С другой стороны, он выводит числовое выражение ритма через условное соотношение ускоренных и неускоренных стоп в строке и, признавая условность предложенного им принципа измерения ритма, восклицает: «Но разве не радостна самая возможность в принципе несравненно более точно анализировать ритмические фигуры поэтов и приводить их к числу и мере?»

С. 218. *Приведем примеры различных ходов и фигур.* — Белый приводит строки из следующих произведений: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин» (1823–1831); М. Ю. Лермонтов. «Демон» (1841); Е. А. Баратынский. «Падение листьев» (1821); Ф. И. Тютчев. «Восток белел. Ладыя катилась...» (1835); Г. Р. Державин. «На смерть князя Мещерского» (1779); А. А. Фет. «Ребенку» (1886); В. Я. Брюсов. «Одиссей» (1907); Н. М. Минский. «В моей душе любовь восходит»; А. А. Блок. «Сбежал с горы и замер в чаше» (1902); К. Д. Бальмонт. «Ребенок»; Вл. Соловьев. «Ex Oriente Lux»; М. А. Кузмин. «Как меч мне сердце прободал...»; А. Белый. «Зима» (1907); З. Н. Гиппиус. «Дьяволенок» (1906); Вяч. Иванов. «Богини» (из цикла «Thalassia»).

Вот строки с ускорением... на первой стопе... — Цитируются: А. С. Пушкин. «Не пой, красавица, при мне...», «K***»; К. Н. Батюшков. «К Дашкову» (1813); Е. А. Баратынский. «Водопад» (1821); Ф. И. Тютчев. «Весна» (не позднее 1838); М. Ю. Лермонтов. «Демон»; Н. А. Некрасов. «Внимая ужасам войны» (1856); А. А. Фет. «А. Н. Майкову на сочувственный отзыв о переводе Горация»; Вл. Соловьев. «Неопалимая купина»; Ф. К. Сологуб. «Преодолею я дикий холод» (1904); К. Д. Бальмонт. «Ребенок»; Н. М. Минский. «Гефсиманская ночь»; А. А. Блок. «Ты был осыпан звездным цветом...» (1906); В. Я. Брюсов. «Час воспоминаний» (1908); З. Н. Гиппиус. «Дьяволенок» (1906).

С. 219. *Приведу строки с ускорением на второй стопе...* — Цитируются: Г. Р. Державин. «Фелица» (1803), «Видение Мурзы» (1783–1784); А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»; К. Н. Батюшков. «К Дашкову»; Ф. И. Тютчев. «Silentium!» (1830); М. Ю. Лермонтов. «Демон»; В. А. Жуковский. «Уллин и его дочь» (1833); Ф. И. Тютчев. «Давно ль, о Юг блаженный...» (1837); А. А. Фет. «Великому князю Константину Константиновичу»; А. Н. Майков. «Суд предков»; К. Д. Бальмонт. «Ребенок»; Вяч. Иванов. «И сердце дышит и горит...»; В. Я. Брюсов. «Эней» (1908); А. Белый. «Калека» (1908).

Наиболее обычно ускорение на третьей стопе... — Цитируются: М. В. Ломоносов. «Ода на день вшествия на всероссийский престол ее Величества Государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года»; Г. Р. Державин. «Лебедь» (1804); Н. М. Карамзин. «Опытная Соломонова мудрость, или Мыс-

ли, выбранные из Экклезиаста» (1796); И. И. Дмитриев. «Грусть» (1803); К. Н. Батюшков. «К Дашкову»; Е. А. Баратынский. «Водопад» (1821); Ф. И. Тютчев. «Безумие» (1830) (правильно: «Чего-то ищет в облаках»).

С. 220. Цитируются: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»; М. Ю. Лермонтов. «Демон»; А. А. Фет. «Я говорил при расставанье»; Я. П. Полонский. «Ночь в Соренто» (1859); Н. А. Некрасов. «Соловьи» (1870); Н. М. Минский. «Гефсиманская ночь»; К. Д. Бальмонт. «Ребенок»; В. Я. Брюсов. «Который раз» (1907); Вяч. Иванов. «Путь в Эмаус» (правильно: «И сердце дышит и горит»); З. Н. Гиппиус. «Дьяволенок» (1906) (правильно: «Он в полдень прыгает козленком»); А. А. Блок. «Ты был осыпан звездным цветом» (1906); А. Белый. «Прошлому» (1907); Ф. К. Сологуб. «Луны безгрешное сиянье» (1903).

Полударения (ускорения) на первой и третьей стопе... — Цитируются: Г. Р. Державин. «Фелица»; А. С. Пушкин. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»; К. Н. Батюшков. «К Дашкову»; В. А. Жуковский. «Две загадки» (1831), «Уллин и его дочь» (1833); А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»; Е. А. Баратынский. «Водопад»; Ф. И. Тютчев. «Смотри, как запад разгорелся...» (не позднее 1838); М. Ю. Лермонтов. «Демон»; А. А. Фет. «Я говорил при расставанье»; Н. М. Минский. «Гефсиманский сад»; Вл. Соловьев. «Неопалимая купина» (1891); Вяч. Иванов. «Valerio vati (Поэту Валерию). 2»; А. Белый. «Иду я в поле за плетень» (1905–1906); Ф. К. Сологуб. «Изнемогающая вялость» (1902); З. Н. Гиппиус. «Дьяволенок» (1906); К. Д. Бальмонт. «Ребенок»; А. А. Блок. «Снежное вино» (1906).

Полударения (ускорения) на второй и третьей стопе... — Цитируются: М. В. Ломоносов. «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее Величества Государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года»; К. Н. Батюшков. «Весна» (1815); А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»; В. А. Жуковский. «Две загадки» (1831); Е. А. Баратынский. «Коншину» (1821); Ф. И. Тютчев. «Ночное небо так утрюмо» (1865); В. Я. Брюсов. «Голос» (1907), «Час воспоминаний» (1908), «Наш демон» (1908); Вл. Соловьев. «Кумир Небукаднецара» (1891); З. Н. Гиппиус. «Дьяволенок»; А. А. Блок. «О жизни, догоревшей в хоре» (1906); А. Белый. «Искуситель» (1908).

С. 221. «Над памятниками дрожат...» — строки из стихотворения А. Белого «Искуситель. Врубелю» (1908).

С. 227. «Молчит — и лишь с улыбкой взглянет...» — А. Н. Майков. «Неаполитанский альбом» Мисс Мери. VII (1858–1859).

«Где буйно замечает вьюга...» — из стихотворения А. А. Блока «Русь» (1906).

«И звучный колокола глас...» — из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1841).

«Восток алел... Она склонилась...» — из стихотворения Ф. И. Тютчева «Восток белел. Ладья катилась...» (1835).

С. 228. «Владыко сумрачного мира...» — из стихотворения А. Н. Майкова «Ангел и демон» (1841).

«Наивно верю временам...» — из стихотворения Ф. К. Сологуба «Наивно верю временам» (1904).

С. 229. «Сквозь пелу их он видит дочь...» — из баллады В. А. Жуковского «Уллия и его дочь» (1833).

«Иль солнце не одно для них...» — из стихотворения Ф. И. Тютчева «Смотри, как запад разгорелся...» (не позднее 1838).

«Слепительно в мои глаза...» — из стихотворения А. Белого «Свадьба» (1905–1908).

С. 230. «Глухобезмолвная земля...» — из стихотворения А. Белого «Ночь и утро» (1908).

«Не убавляясь никогда...» — из стихотворения В. А. Жуковского «Две загадки» (1831).

С. 231. «Не ангел ли с забытым другом...» — из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1841).

«Их жизнь как океан безбрежный...» — из стихотворения Ф. И. Тютчева «Весна» (не позднее 1838).

«И полюбили все его...» — из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» (1824).

«И над могилою раскрытой...» — из стихотворения Ф. И. Тютчева «И гроб опущен уж в могилу...» (1836).

С. 232. «Когда сменяются виденья...» — из стихотворения А. С. Пушкина «Жуковскому» (1818).

«Как часто ласковая Муза...» — строки из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.

С. 233. «Он утонул — мы в воду вновь...» — строки из поэмы А. С. Пушкина «Братья-разбойники» (1821–1822).

«Я услаждала б жребий твой...» — из поэмы А. С. Пушкина «Кавказский пленник» (1820–1821).

С. 234. «Ты пал, и хладною косою...» — из стихотворения А. С. Пушкина «К Батюшкову» (1814).

«Племен бродящих посещала...» — из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.

«Передо мной явилась ты...» — из стихотворения А. С. Пушкина «К***» (1825).

С. 235. «В восточной башне угловой...» — из стихотворения В. Я. Брюсова «Городу» (1907).

«Где половицы чуть скрипят...» — из стихотворения Ф. К. Сологуба «Порой повеет запах странный» (1898–1900). Правильно: «Где половицы чуть скрипят, / Где отсырелые обои».

«Час исполнения настал...» — из стихотворения Ф. К. Сологуба «Нерон сказал богам державным» (1904).

«Ротационные машины...» — из стихотворения В. Я. Брюсова «Городу» (1907).

С. 236. «В хронологической пыли...» — из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.

«Но вы разрозненные томы...» — там же.

«Ни беззаконья, ни закона...» — из стихотворения Н. А. Некрасова «Баяшки-бая» (1877).

«И в семярусной короне...» — из стихотворения Вл. Соловьева «Кумир Небукаднецара» (1891).

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МОРФОЛОГИЯ РИТМА РУССКИХ ЛИРИКОВ В ЯМБИЧЕСКОМ ДИМЕТРЕ

Написана в декабре 1909 г. специально для книги «Символизм». Статья демонстрирует возможности статистического метода при изучении преемственных и типологических связей в истории русской поэзии. Цель Белого — показать, что метод подсчета ритмических фигур в творчестве поэта с последующим сопоставлением результатов подсчетов по разным ритмическим рубрикам (видам отступления от метра, которые выступают в качестве критериев оценки ритмичности) закладывает научную основу в фундамент сравнительно-исторического литературоведения. Статистические расчеты могут подтверждать ранее сделанные наблюдения (например, о влиянии поэзии Жуковского на раннее творчество Пушкина), преобразуя их тем самым в факты науки, а могут открыть ранее скрытые параллели: о прямом влиянии Державина на Павлова, например, или о ритмической близости Майкова, Полонского и Алексея Толстого. В заключение Белый отмечает, что выводы о «ритмичности или аритмичности поэтов не касаются достоинств их поэзии, достоинство поэтического произведения — в сумме ритма, инструментовке, формах изобразительности, архитектонике стиля, в лепке образов, в словаре и т. д.».

«НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ...» А. С. ПУШКИНА (Опыт описания)

Написана в декабре 1909 г. специально для книги «Символизм». Для утверждения собственного открытия Белый обращается к Пушкину и выбирает наиболее показательное в ритмическом отношении стихотворение, «графический узор» которого «дает типическую для Пушкина ломаную». Статья начинается с отточенных формулировок понятий метра, ритма, словесной инструментовки, архитектоники и описательных форм стихотворения как пяти «зон», образующих форму произведения. Лирическое стихотворение представляет, по мнению Белого, «замкнутое и сложное, как мир, целое», симметричное строение которого «подчинено и предопределено в поэзии музыкальной стихией творчества, одним из проявлений которой является ритм». При этом Белый разделяет «отвлеченный ритм» («сложное единообразие отступлений от метра») и «конкретный ритм» («усложненный силлабическими паузами, знаками препинания и т. д.»).

Системный анализ стихотворения продвигается от статистических подсчетов к их содержательному наполнению. Отступление от ритма есть проявление поступательного движения внутрь, в мир невидимого, неявленного содержания: «...у Пушкина обилие пэанов там, где поэт живописует настроение, независимо от образов; и обратно, обилие метрически правильного ямба там, где поэт описывает образы». Сочетание ритмического и звукового анализа дает основание Белому конкретизировать формально-содержательные соответствия: «Если принять во внимание, что пэаны стихотворения в общем появляются в местах душевного движения, а «а» есть наиболее открытый звук, выражающий полноту, то становится совершенно понятным, что инструментовка при помощи «а», от-

тененных «и», выражает гармоническое настроение духа, слегка окрашенное грустью». Лингвомузыкальное понятие «словесной инструментовки» позволяет Белому вывести ряд звукоинструментальных аналогий; сочетание губно-носовых согласных дает, на его взгляд, «мягкий» звук, подобный звучанию струнных инструментов, и изображает движения души, а гортанные «сухие» звуки подобны звучанию труб и барабанов.

С. 312. ...соединение анафоры с эпифорой... — Анафора (греч.) — букв. «вынесение» — единоначатие, повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф или строк; эпифора (греч.) — букв. «добавка» — повтор слова или группы слов в конце нескольких стихов, строф, колонов или фраз.

эллипсис (греч.) — основная разновидность фигур убавления, пропуск подразумеваемого слова.

...через посредство апострофы... — Апострофа (греч.) — стилистическая фигура, представляющая собой обращение к отсутствующему лицу, неодушевленному предмету или самому себе.

С. 314. Если принять в соображение все сказанное мной в статье «Магия слов»... — Видимо, первоначально Белый планировал расположить статью «Магия слов» до стиховедческого раздела книги (см. преамбулу к статье «Магия слов»).

МАГИЯ СЛОВ

Статья написана в октябре 1909 г. Согласно первоначальному замыслу Белого должна была следовать за статьей «Лирика и эксперимент». Изменив порядок статей, автор сохранил прежнюю последовательность комментария. В данном издании комментарий Андрея Белого выстроен в соответствии с фактической очередностью статей.

Статья развивает характерную для русского искусства начала XX в. концепцию слова как животворящего начала мироздания. В первом стихе Евангелия от Иоанна — «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» — Белый видит не столько Божественную, сколько человеческую способность художника-теурга творить словом новый мир символических образов. «Это не религия Логоса, — пишет Мочульский, — а религия художественного слова; в ней «магический идеализм» йенских романтиков (Новалиса, Тика, Ваккенродера) доведен до «магического вербализма». Искусство занимает царственное место религии, и художник вытесняет Творца» (*Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997. С. 314).

Символисты стремились спасти слово от его обыденной штампованной безжизненности, они, как отмечал П. Флоренский, «преувеличенным жестом указали на творческую стихию речи, на воссоздание слова в каждом единичном акте говорения, на законность словотворчества, поскольку оно формируется согласно общему стилю и природе данного языка (...) Для многих с тех пор открылась жизнь слова, его красота, его ценность. Слово перестало быть только внешним знаком сообщения, сигналом, а приобрело характер художественного произведения («каждое слово есть художественное произведение» — Потебня)» (Из пись-

ма П. А. Флоренского к дочери О. П. Флоренской от 23–29. VI. 1935 // Контекст. 1991. М., 1992. С. 93). Характерно, что одна из глав работы Флоренского «Мысль и язык» названа «Магичность слова» и также рассматривает слово как ступок энергии, способный воздействовать на мир магически. Однако в отличие от Белого Флоренский разделяет благодатное (идущее от Бога) и безблагодатное (злодатное) воздействие слова (см.: *Флоренский П. А. Магичность слова* // Флоренский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 252–273).

Статья Белого призвана дать онтологическое лингвистическое обоснование будущей теории символизма в виде концепции магического слова как средства выявления и утверждения сокровенной сущности человека, природы и мира в их взаимосвязи и соединении в «мире звуковых символов» (поскольку «всякое слово есть прежде всего звук»). Идеи Белого о магической природе живого образного слова в его отличии от мертвого «безобразного» слова и слова-понятия основываются на учении А. А. Потебни о «внутренней форме слова», восходящей к теории В. Гумбольдта, согласно которой язык «есть не дело, не мертвое произведение, а деятельность», «вечно повторяющееся усилие духа сделать членораздельный звук выражением мысли». «Символическая школа видит языковой своей генезис в учениях Вильгельма фон Гумбольдта и Потебни (...) Но символическая школа не останавливается на работах Потебни, ища углубления их. Одно из таких углублений вскрывает нам единство восстания языковой метафоры и мифа, где миф есть религиозное содержание языковой формы, а эта последняя есть реализация мифа в языке...» (*Почему я стал символистом*. С. 447). Белый признает свой долг перед Потебней и посвящает его работе «Мысль и язык» отдельную статью (Философия языка А. А. Потебни // *Логос*. 1910. № 2).

Подробнее см.: *Белькинд Е. А. А. Белый и А. А. Потебня*. К постановке вопроса // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 160–164; *Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX – начала XX века*. Саратов, 1978. С. 156–159; *Хан Анна*. Потебня и Белый // Белый Андрей. Мастер слова – искусства – мысли. Anstituto Universitario di Bergamo, 1991; *Cassedy S. Bely the Thinker* // *Spirit of Symbolism*. P. 322–335.

Композиция статьи Белого даже повторяет логический ход рассуждений Потебни в его исследовании «Из записок по теории словесности» (Харьков, 1905), как повторяет она и иллюстративный материал этого исследования. Существенное отличие, однако, заключается в мистическом понимании языка Белым и в его страстной вере в возможность воскрешения былого творческого могущества слова, что было созвучно как взглядам немецких романтиков, так и русских символистов, акмеистов и футуристов в их общем устремлении вернуть языку его изначальную поэтическую силу (см.: *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое; *Крученых А.* Декларация слова как такового. Новые пути слова; *Шкловский В.* Воскрешение слова и Искусство как прием).

С. 316. ... «мысль изреченная есть ложь»... – Цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (1830).

...и поскольку моя природа есть природа вообще... – Утверждение единства субъективного мира человека и мира природы восходит к «философии тождества» Ф. Шеллинга.

С. 317. *Но всякое слово есть прежде всего звук...* — Потебня выделял три элемента слова: «внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективизируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание» (Потебня А. А. Мысль и язык. С. 22). Слово, считает Потебня, рождается в том сочетании звуков, которое обусловлено содержанием слова, позднее связь между звуком и значением теряется, но может быть восстановлена вновь в поэтическом образном слове при осознании символической природы его внутренней формы. Белый утверждал, что первоначально художественный образ возникает в его сознании в виде звука.

...в пределах которого я чувствую себя творцом действительности... — уподобляет человека Богу в его способности рождать Слово (Логос), которое начинает жить самостоятельной жизнью, воплощая при этом определенную «ипостась творца» (см. «Эмблематику смысла», § 13), характерно для многих мистических учений, в том числе для теософии: «Великие религии, мистические культы и мировые философские системы различно подходят к вопросу о происхождении, но все они более или менее серьезно утверждают, что первая великая творческая энергия родственна природе звука, что она есть и была сама, по своей природе, звуком. Она именуется то как творческое слово, то как Божественный Глагол, то как Божественная Гармония и иначе, но всегда ей придается идея звука, в первом творческом акте предполагается сила, подобная звуку. «Логос», или «Слово», носит в себе то же понятие» (Дайн Э. Звук-созидатель // Вестник теософии. 1909. № 4. С. 31–39).

Фабр д'Оливе — Антуан Фабр д'Оливе (1768–1825) — французский филолог и поэт, автор книги о древнееврейском языке «*La Langue hébraïque restituée*» (1815), которую Белый цитирует в своем комментарии к статье, в частности то место, где д'Оливе дает этимологию имени Божьего «Элогим» (Aelochim).

Зензар — мифический язык, на котором, согласно преданию, была написана книга о высшем мистическом знании.

С. 318. *Афанасьев* Александр Николаевич (1826–1871) — фольклорист, историк, литературовед, представитель мифологической школы, известен прежде всего как автор книги «Поэтические воззрения славян на природу» (в 3 т., 1866–1869) и составитель антологии «Народные русские сказки» (в 3 т., 1855–1864). «*Солнце идет тише, певчие птицы затихают...*» — *Даль В. И. Пословицы русского народа*. М., 1862. С. 885, 896, 873.

«Володимер... заложил город на броне том...» — отрывок из Лаврентьевской летописи. См.: Летопись по списку монаха Лаврентия. СПб., 1872. С. 121.

«Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле...» — утверждение, основанное на аналогии, которую проводит Потебня между живым словом и поэтическим произведением: «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, то есть вида в нем те же признаки, что и в слове, и, наоборот, открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия» (Потебня А. А. Мысль и язык. С. 35).

С. 319. *...выпотрошенное слово есть оталеченное понятие...* — потерю словом своей внутренней формы, а следовательно, образности и поэтичности

Потебня считал закономерным проявлением «общего всем языкам стремления слова стать только знаком мысли. (...) Важность забвения внутренней формы — в положительной стороне этого явления, с которой оно есть усложнение, или (...) сгущение мысли» (Потебня А. А. Мысль и язык. С. 41, 51). Белый не согласен с идеей Потебни о положительном значении процесса преобразования образного слова в безобразное понятие, как не согласен и с психологическим обоснованием причин этого процесса, поскольку живое образное слово для Белого — это не только средство познания и общения, но и магическое орудие творческого освоения («заклинания», «покорения») и духовного преобразования мира.

...слово срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает... — Белый развивает эту мысль в статье «Жезл Аарона» (Скифы. Сб. 1. Пг., 1917).

С. 321. ...целесообразность без цели... — См. примеч. к с. 77. См. также определение прекрасного в книге Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном...» (М., 1895): «Прекрасное вообще не имеет цели, ибо оно есть чистая форма; ...по существу своему она сама себе цель» (с. 15). Вспоминая о детских музыкальных впечатлениях, Белый пишет: «Замечательно: когда потом я читал трактат Ганслика «О прекрасном в музыке», то я нашел в нем ощущения детства отвлеченно оформленными» (На рубеже. С. 215).

С. *eritheton ornans*» (лат.) — эпитет риторический.

...заимствуя из «Записок по теории словесности». — См.: Потебня А. А. Из записок по теории словесности («Синекдоха и эпитет», «Метонимия»). С. 164–202.

С. 327. «Или... образ считается объективным и потому целиком переносится в значение...» — см.: Потебня А. А. Из записок по теории словесности (раздел «Характер мифического мышления»). «Первый способ мышления, — пишет Потебня, — называется мифическим (...), а второй — собственно поэтическим» (с. 287).

БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО

Впервые напечатана в книге «Символизм». С лекциями на тему «Искусство будущего» Белый выступал в Киеве 6 октября 1907 г. в Коммерческом собрании и в Петербурге 15 января 1908 г. в Тенишевском училище. Реферат «Будущее искусство» был прочитан в 1908 г. в салоне М. К. Морозовой.

Заключительная статья книги, написанная в пророческом стиле, призывает освободить искусство от одряхлевших форм, задерживающих его развитие, и выйти на новые пути художественного творчества, ведущие к пересозданию личности художника.

Е. И. Волкова

В настоящих примечаниях даны пояснения только к основному тексту книги Андрея Белого «Символизм». Комментарии автора оставлены без пояснений. К сожалению, в них встречаются неточности в библиографии и цифровые ошибки. — *Ред.*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

- Абеляр* Пьер (1079–1142), французский теолог и философ – 352
- Абихт* И. Г., один из непосредственных приверженцев Канта, издатель «Нового философского журнала, содержащего разъяснения кантовской системы» (1789–1790) – 334
- Августин* Аврелий (354–430), христианский теолог, философ, писатель, ссылка на его сочинение «О нравах кафелической церкви и о нравах манихеев» – 335
- Авенариус* Рихард (1843–1896), швейцарский философ, один из основоположников эмпириокритицизма – 45, 346, 349
- Аверкиев* Дмитрий Васильевич (1836–1905), писатель, переводчик – 438
- Аверроэс* (Ибн Рушд) (1126–1198), арабский философ и врач – 334
- Авогадро* Амедео (1776–1856), итальянский физик и химик – 371
- Агриппа Неттесгеймский*, Генрих Корнелий (1486–1535), немецкий гуманист, неоплатоник, мыслитель-окультист – 334, 356
- Айхенвальд* Юлий Исаевич (1872–1928), литературный критик – 437
- Акбар* Джалаль-ад-дин (1542–1605), правитель империи Великих Моголов в Индии (с 1556) – 459
- Александр Полигистор* (II–I вв. до н. э.), древнегреческий грамматик и писатель – 459
- Александров* (псевд.: наст. фам. Келлер) Владимир Борисович (1898–1954), литературовед – 9
- Алексеев* Александр Семенович (1851–?), профессор государственного права – 438
- Алкей* (кон. VII–I-я пол. VI в. до н. э.), древнегреческий поэт-лирик – 409
- Алкман* (2-я пол. VII в. до н. э.), древнегреческий поэт-лирик – 409
- Альберт Великий* (граф Альбрехт фон Больштедт) (ок. 1193–1280), теолог, философ, сторонник аристотелизма – 352
- Ампер* Андре Мари (1775–1836), французский физик и математик – 342, 371
- Анаксагор* (ок. 500–428 до н. э.), древнегреческий философ – 73, 360, 361
- Анаксимандр* (ок. 610 – ок. 540 до н. э.), древнегреческий естествоиспытатель, географ, философ – 74, 356
- Анаксимен* (VI в. до н. э.), древнегреческий философ – 356
- Аничков* Евгений Васильевич (1866–1937), критик, публицист, историк литературы, фольклорист – 437
- Анкетиль-Дюперрон* Гиасинт (1731–1805), французский востоковед – 444
- Ансельм Кентерберийский* (1033–1109), христианский теолог и церковный деятель, представитель ранней схоластики – 352
- Аполлоний Тианский* (ум. 97), философ-мистик, сторонник неопифагореизма – 379
- Апулей* (ок. 125–ок. 180), римский писатель – 426, 458
- Апухтин* Алексей Николаевич (1840–1893), поэт – 292
- Аристарх Самофракийский* (220–143 до н. э.), древнегреческий грамматик и критик, жил в Александрии – 447
- Аристотель* (384–322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый-энциклопедист – 33, 73, 74, 323, 334, 346, 367, 426, 427
- Аристофан* (ок. 445–ок. 385 до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф – 406
- Архилох* (2-я пол. VII в. до н. э.), древнегреческий поэт – 406, 409
- Архимед* (ок. 287–212 до н. э.), древнегреческий ученый – 342
- Асклепиад* (кон. IV – I-я пол. III в. до н. э.), древнегреческий поэт, друг Феоокрита – 409
- Афанасьев* Александр Николаевич (1826–1871), литературовед, представитель «мифологической школы» в фольклористике – 318, 428

* В указатель включены имена, встречающиеся только в тексте А. Белого. – *Ред.*

- Байрон* Джордж Ноэл Гордон (1788–1824), английский поэт, член палаты лордов (1809) – 166, 400, 411
- Баллон*, физиолог и психолог, исследовал зрительные восприятия – 369
- Бальмонт* Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт-символист – 218–220, 229, 281
- Баратынский* (Боратынский) Евгений Абрамович (1800–1844), поэт – 197, 198, 201, 202, 204–209, 211–214, 216–221, 224, 225, 228, 232, 233, 235–237, 239, 246, 247, 250, 251, 253, 254, 256–267, 270, 272–280, 283–288, 292, 403, 404, 432–434, 440, 454
- Батюшков* Константин Николаевич (1787–1855), поэт – 197–199, 207, 208, 216, 217, 219, 220, 222–224, 228, 234, 239, 240, 247, 250, 254–260, 263, 268, 272, 275–280, 288, 292, 434, 454
- Баумгартен* Александр Готлиб (1714–1762), немецкий философ, считается родоначальником эстетики как особой философской дисциплины – 389
- Батриче* (Беатриче Портинари) (1265/1267–1290), флорентийка, идеальная возлюбленная Данте – 76
- Бевер* Адольф ван, секретарь журнала «Меркюр де Франс» – 336
- Безант* Анни (1847–1933), английская писательница, участвовала в национально-освободительном движении в Индии, одна из лидеров Теософского общества – 356, 360–364, 461
- Беккер* Карл Фердинанд (1775–1849), немецкий языковед, врач, педагог – 407, 417, 418
- Бёклин* Арнольд (1827–1901), швейцарский живописец – 139
- Белинский* Виссарион Григорьевич (1811–1848), литературный критик, мыслитель, общественный деятель – 428, 439
- Белорусов* (Белоруссов) Иван Михайлович (1860–?), педагог, филолог, автор учебника по теории поэзии – 428
- Белый* Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880–1934) – 5–21, 23, 200, 210, 218–221, 229, 230, 246, 247
- Бельтрами* Эудженно (1835–1900), итальянский математик – 159
- Бёме* Якоб (1575–1624), немецкий философ-мистик – 184
- Бенар*, французский филолог – 410
- Бенедиктов* Владимир Григорьевич (1807–1873), поэт и переводчик – 197, 198, 202–204, 207, 208, 216, 217, 220–222, 224, 225, 232, 234, 239, 250, 251, 263–268, 272, 275–280, 286, 289, 291, 292, 452, 454–456
- Бенеке* Фридрих Эдуард (1798–1854), немецкий философ и психолог – 46, 106, 346, 351
- Бенлёв* (Бенлоэв) Луи (1818–после 1863), французский филолог, родом из Германии – 410
- Берсон* Анри (1859–1941), французский философ – 27, 333
- Беркли* Джордж (1685–1753), английский философ и церковный деятель – 42, 49, 346
- Бернулли* Даниил (1700–1782), швейцарский математик, механик, акустик – 341
- Беттихер* Карл (1806–1889), немецкий археолог – 394, 447
- Бетховен* Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор, пианист, дирижер – 127, 129
- Блаватская* Елена Петровна (1831–1891), писательница и теософ, основательница Теософского общества (1875 – США, затем – Индия и, наконец, Испания), автор сочинений «Разоблаченная Исида», «Тайная доктрина» и др. – 18, 335, 353, 357, 359, 367, 457–461
- Блок* Александр Александрович (1880–1921), поэт и публицист, вначале сторонник символизма – 5, 8, 10, 16, 173, 197, 200, 201, 208, 216, 218–221, 224, 227, 229, 232, 234, 236, 239, 246, 278, 280–285, 287–290, 292, 405, 454
- Блэк* (Блек) Вильгельм Генрих Иммануил (1827–1875), немецкий языковед, изучал южноафриканские языки, автор сборника «О происхождении языка» (1868) – 417
- Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836–1921), писатель – 436
- Богданович* Ипполит Федорович (1743/1744–1803), поэт – 197, 198, 207, 208, 216, 217, 221, 222, 239, 247, 250, 251, 263, 279, 403, 454

- Бодель Жан* (кон. XII – нач. XIII в.), французский поэт – 380
- Боденштейн фон* (1528–1577), немецкий мыслитель, последователь Парацельса – 334
- Бодлер Шарль* (1821–1867), французский поэт, предшественник символизма – 30, 43, 167, 435
- Бойезен Гьяльмар Гиэрт* (1848–?), норвежско-американский писатель – 438
- Бойль Роберт* (1627–1691), английский физик и химик – 150, 152, 371, 389
- Боккаччо Джованни* (1313–1375), итальянский писатель – 437
- Бомарше Пьер Огюстен* (1732–1799), французский драматург – 438
- Боттичелли Сандро* (наст. имя и фам. Алессандро Филлиппи) (1445–1510), итальянский живописец – 126, 166
- Брандес Георг* (1842–1927), датский литературный критик – 438, 439
- Браун* (Броун) Джон (1735–1788), английский врач и психолог – 351
- Брингман, немецкий языковед, автор сочинения «Метафора»* (1878) – 426, 427
- Броун* (Браун) Роберт (1773–1858), английский ботаник – 340
- Бругман* (Бругман) Карл (1849–1919), немецкий языковед – 410, 416, 417
- Брукке Эрнст Вильгельм* (1819–1892), австрийский физиолог – 346, 440
- Брюсов Валерий Яковлевич* (1873–1924), поэт, критик, переводчик, общественный деятель, один из основателей символизма в русской литературе – 7, 16, 30, 173, 197, 201, 206, 208, 209, 216, 218–222, 229, 232, 234–236, 239, 246–249, 279–285, 287, 289, 290, 292, 293, 336, 405, 434, 435, 437, 452, 454
- Буало Никола́* (1636–1711), французский поэт, теоретик классицизма – 17
- Бугаев Николай Васильевич* (1837–1903), математик и философ, профессор математики и декан физико-математического факультета Московского университета, отец А. Белого – 49
- Будда* (букв. просветленный), имя, данное основателю буддизма Сиддхартхе Гаутаме (623–544 до н. э.) – 32, 76, 443
- Будде Карл* (1850–?), немецкий протестантский теолог, автор сочинения «Религия народа Израиля ко времени его изгнания» – 335
- Булич Сергей Константинович* (1859–1921), языковед и историк музыки – 378
- Бунин Иван Алексеевич* (1870–1953), писатель – 281
- Буркхардт Якоб* (1818–1897), швейцарский историк и философ культуры – 334, 395, 438
- Буслаев Федор Иванович* (1818–1897), филолог, искусствовед, палеограф – 423, 424, 428, 436, 437, 440
- Бэк* (Бёк) Август (1785–1859), немецкий филолог – 408
- Бэкон Роджер* (ок. 1214–1292), английский философ и естествоиспытатель – 352
- Бэн* (Бэйн) Александер (1818–1903), английский психолог и философ – 106, 345, 346, 349, 427, 446, 447
- Бюксенишютц, немецкий историк античности* – 380, 435
- Бюхер Карл* (1847–1930), немецкий экономист и статистик, автор сочинения «Работа и ритм» (1896) – 377, 378
- Бюхнер Людвиг* (1824–1899), немецкий врач, естествоиспытатель, философ – 459
- Вагнер Владимир Александрович* (1849–1934), биолог и психолог – 378
- Вагнер Рихард* (1813–1883), немецкий композитор, дирижер, реформатор оперного искусства – II, 31, 57, 127, 139, 336, 338, 378, 395, 396
- Вайц Теодор* (1821–1864), немецкий философ, антрополог и педагог, последователь Гербарта – 417
- Ваккернагель Вильгельм* (1806–1869), швейцарский поэт и филолог-германист – 410, 425–427, 440
- Вакхлид* (I-я пол. V в. до н. э.), древнегреческий поэт-лирик – 410
- Варбуртон, английский литературовед* – 333
- Вартенберг, немецкий философ, занимающийся проблемами причинности* – 340, 349
- Василий Великий* (Василий Кесарийский) (ок. 330–379), христианский церковный деятель, теолог – 184

- Васильев** Василий Павлович (1818–1900), востоковед, автор сочинения «Буддизм, его догматы, история и литература» (1857–1869), основатель буддологической школы в России – 439, 443, 445, 446
- Вебер** Вильгельм Эдуард (1804–1891), немецкий физик – 389
- Вебер** Эрнст Генрих (1795–1878), немецкий физиолог, один из основоположников экспериментальной психологии – 343, 346
- Вегеле** Франц Ксаверий (1823–?), немецкий историк – 438
- Вейер** (Вир) Иоганн (1515–1588), немецкий врач, по происхождению голландец, последователь Агриппы Неттесхеймского – 334
- Вейс** Карл Бернгард (1827–?), немецкий протестантский теолог, автор «Учебника библейской теологии Нового Завета» – 335
- Вейсман** Август (1834–1914), немецкий зоолог, основатель неodarвинизма – 377, 378
- Веласкес** (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599–1660), испанский живописец – 130
- Велькер** Фридрих Готлиб (1784–1868), немецкий археолог, филолог, исследователь древнегреческой мифологии и искусства – 394, 401, 447
- Венгеров** Семен Афанасьевич (1855–1920), историк литературы, библиограф – 436
- Веневитинов** Дмитрий Владимирович (1805–1827), поэт и философ – 292, 453, 454
- Вентцель**, немецкий психолог и философ-неокантианец – 344
- Вергилий** Марон Публий (70–19 до н. э.), римский поэт – 127, 168, 400, 429
- Верещагин** Василий Васильевич (1842–1904), живописец – 130
- Верлен** Поль (1844–1896), французский поэт-символист – 136, 166, 336, 396, 400
- Вермий**, филолог, автор латинского сочинения «О рунической литературе» – 431
- Верхарн** Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт-символист – 451
- Веселовский** Александр Николаевич (1838–1906), историк литературы, теоретик искусства словесности, создатель системы исторической поэтики – 6, 215, 410, 411, 428, 436, 437, 440, 457, 462
- Веселовский** Алексей Николаевич (1843–1918), историк литературы – 438
- Вестфаль** Рудольф Георг Герман (1826–1892), немецкий филолог, стиховед – 377, 403, 405, 408, 410
- Визан** Танкред де (1878–1945), французский поэт, прозаик, критик, пытался соединить с символизмом философию Бергсона – 336
- Викель**, немецкий теоретик стихосложения – 408
- Вико** Джамбаттиста (1668–1744), итальянский философ – 447
- Виланд** Кристоф Мартин (1733–1813), немецкий писатель – 422
- Виндельбанд** Вильгельм (1848–1915), немецкий философ-неокантианец – 29, 175, 332, 333, 340, 346–349, 360, 361, 366
- Винкельман** Иоганн Иохим (1717–1768), немецкий историк искусства, основоположник эстетики классицизма – 395
- Висковатов** Степан Иванович (1786–1831), поэт, драматург, переводчик – 408
- Вольтер** (наст. имя Франсуа Мари Аруэ) (1694–1778), французский писатель и философ-просветитель – 438
- Вольф** Маврикий Осипович (1825–1883), издатель – 203
- Вольф** Фридрих Август (1759–1824), немецкий филолог, считал, что «Илиада» и «Одиссея» созданы не Гомером, а несколькими рапсодами – 377, 410, 447
- Вольф** Христиан (Христиан) (1679–1754), немецкий философ – 349
- Востоков** (наст. фам. Остенек) Александр Христофорович (1781–1864), филолог, палеограф, поэт – 409
- Врубель** Михаил Александрович (1856–1910), живописец – 130, 166
- Вуатюр** Венсан (1597–1648), французский писатель – 431
- Вуд** Роберт (1716–1775), английский археолог – 447
- Вундт** Вильгельм (1832–1920), немецкий физиолог, психолог, философ, языковед – 6, 28, 45, 47–49, 54,

- 106, 156, 157, 339, 340, 342–346, 349–351, 369–372, 375, 403, 415–417, 420
- Вьяса*, легендарный древнеиндийский поэт и мудрец, которому приписывается упорядочение памятников ведической литературы – 443, 459
- Вяземский* Петр Андреевич (1792–1878), поэт и литературный критик – 292
- Гайм* Рудольф (1821–?), немецкий философ, историк и публицист – 438
- Галахов* Алексей Дмитриевич (1807–1892), историк литературы – 428
- Гален* (ок. 130 – ок. 200), римский врач и естествоиспытатель – 332
- Галлен-Каллела* Аксели (1865–1931), финский живописец и график – 130
- Галль* Адам де, средневековый французский поэт и музыкант – 380
- Гальцева* Рената Александровна (р. 1936), исследователь русской философии, теоретик культуры – 13–15
- Гаммер-Пургшталъ* (Хаммер-Пургшталъ) Йозеф фон (1774–1856), австрийский востоковед – 379
- Гамсун* (наст. фам. Педерсен) Кнут (1859–1952), норвежский писатель – 421
- Ганслик* (Ханслик) Эдуард (1825–1904), австрийский музыковед – 134, 136, 154, 171, 321, 377, 378
- Гарбе*, немецкий индолог – 335, 360
- Гартли* (Хартли) Дэвид (1705–1757), английский философ – 340
- Гартман* Эдуард фон (1842–1906), немецкий философ, сторонник панпсихизма, основатель «философии бессознательного» – 46, 65, 74, 118, 125, 153, 184, 343, 349, 365, 372, 461
- Гаспари* Адольф (1849–1921), немецкий историк итальянской литературы – 438
- Гаспаров* Михаил Леонович (р. 1935), литературовед и переводчик – 6
- Гаст* Петер (наст. имя и фам. Генрих Кёзелиц) (1854–1918), композитор, ученик и друг Ницше – 396, 397
- Гауптман* Мориц (1792–1868), немецкий теоретик музыки и композитор, автор сочинения «Природа гармонии и метрики» (1853) – 377, 403
- Гаусс* Карл Фридрих (1777–1855), немецкий математик – 159, 390
- Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий философ – 28, 31, 42, 46, 65, 88, 153, 169, 184, 333, 340, 346, 360, 381, 389, 410
- Гейбель* Эмануэль (1815–1884), немецкий поэт – 138
- Гейер* Лазарь (1829–1870), немецкий филолог – 417, 438
- Гейер* Эрик Густав (1783–1847), шведский историк, поэт, композитор – 410
- Гейзе* Карл Вильгельм Людвиг (1797–1855), немецкий языковед – 417, 418
- Гейне* Генрих (1797–1856), немецкий поэт и публицист – 405
- Гельвеций* Клод Адриан (1715–1771), французский философ-материалист – 356
- Гельмгольц* Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894), немецкий физик, биофизик, физиолог, психолог – 45, 127, 154, 159, 174, 180, 337, 341, 342, 345–347, 372, 375, 377, 385, 390, 391, 440
- Гельмонт* (Хелмонт) Ян Баптист ван (1579–1644), нидерландский естествоиспытатель – 334, 356
- Ге-Люссак* (Гей-Люссак) Жозеф Луи (1778–1850), французский физик и химик – 152
- Гераклит* (ок. 544 – 483 до н. э.), древнегреческий философ – 57, 73, 74, 108, 356, 360, 361
- Герbart* (Хербарт) Иоганн Фридрих (1776–1841), немецкий философ, психолог, педагог – 45, 106, 334, 340, 341, 344, 346, 349, 351, 369
- Гербер*, немецкий языковед, автор сочинения «Язык как искусство» (1885) – 426, 427
- Гервинус* Георг Готфрид (1805–1871), немецкий историк и литературовед – 438, 446
- Гердер* Иоганн Готфрид (1744–1803), немецкий писатель, критик, теолог, философ – 394, 438
- Геринг* (Херинг) Эвальд (1834–1918), немецкий физиолог – 346, 347, 349
- Герлах* Франц (1793–1876), швейцарский историк – 380, 435
- Герман* Готфрид (Отфрид) (1772–1848), немецкий филолог – 408, 435
- Геродот* (490/480 – ок. 425 до н. э.), древнегреческий историк – 393, 458
- Гертш* Д. – см. Гартли Д.

- Герц* (Херц) Генрих Рудольф (1857–1894), немецкий физик – 53, 342
- Гершензон* Михаил Осипович (1869–1925), историк литературы и общественной мысли – 441
- Гесиод* (VIII–VII вв. до н. э.), древнегреческий поэт – 379, 393, 412, 435
- Гёте* Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель – 15, 28, 31, 124, 149, 166, 182, 342, 356, 399, 405, 438, 447, 449, 456
- Гёффдинг* (Хёфдинг) Харальд (1843–1931), датский философ и психолог – 27–29, 31, 45, 48, 49, 69, 164, 333, 335, 341, 346, 349, 367, 392, 393
- Гиббс* Джозайя Уиллард (1839–1903), американский физик, один из создателей термодинамики и статистической механики – 385
- Гиль* (наст. фам. Гильбер) Рене (1862–1925), французский поэт-символист – 336
- Гильдебранд* А. – см. Хильдебранд А.
- Гиппиус* Зинаида Николаевна (псевд. Антон Крайний) (1869–1945), писательница – 218–221, 229, 281, 405, 437
- Гирн* Гюстав Адольф (1815–1890), французский физик – 377, 389
- Гирт* (Хирт) Георг (1841–1916), немецкий писатель, редактор журнала «Югенд», теоретик искусства, автор сочинения «Немецкая комната готики и Ренессанса» (1880, 4-е изд. 1899) – 335, 372
- Гоббс* Томас (1588–1679), английский философ – 420
- Говоруха-Отрок* (Говорухо-Отрок) Юрий Николаевич (псевд. Ю. Николаев) (1850–1896), литературный и театральный критик, писатель, публицист – 436
- Гоголь* Николай Васильевич (1809–1852), писатель – 6, 182, 335, 397, 450, 451
- Гойя* (Гойя-и-Лусьентес) Франсиско Хосе де (1746–1828), испанский живописец и график – 166
- Голенищев-Кутузов* Арсений Аркадьевич (1848–1913), поэт – 292
- Гольбейн* (Хольбейн) Ханс Младший (1497/1498–1543), немецкий живописец и график – 165
- Гольдер* А., немецкий философ-неокантианец – 349
- Гомер*, полубогендарный древнегреческий эпический поэт – 127, 168, 379, 393, 395, 400, 412, 429, 435, 447
- Гораций* (Квинт Гораций Флакк) (65–8 до н. э.), римский поэт – 409
- Городецкий* Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, прозаик, переводчик – 197, 216, 218–222, 229, 232, 234–236, 239, 246–249, 280, 281, 283–285, 287, 289–292, 454
- Готама* (Гаутама) (в период II в. до н. э. – II в. н. э.), древнеиндийский философ – 459
- Готье* Эмиль Теодор Леон (1832–1897), французский историк и филолог-медиевист, писатель – 410
- Гофман* Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий писатель, композитор, художник – 167, 400
- Гоффбауер* (Хофбауер) Иоганн Христов (1766–1827), немецкий философ – 334
- Грассери*, французский психолог, автор сочинения «О психологии религий» – 335
- Грег* Фердинанд (Фернан) (1873–1960), французский поэт и критик, на его произведениях заметно влияние символизма – 336
- Грибоедов* Александр Сергеевич (1790 или 1795–1829), писатель и дипломат – 433
- Гримм* Якоб (1785–1863), немецкий филолог, фольклорист – 417, 427
- Грин* Роберт (1558–1598), английский писатель – 438
- Грот* Джордж (1794–1871), английский историк и политический деятель, автор «Истории Греции» (12 т., 1845–1855) – 447
- Гротенд* Георг Фридрих (1775–1853), немецкий филолог, ассириолог – 444
- Гротте* (Грооте) Гергард (Герард Великий) (1340–1384), нидерландский мистик – 334
- Грубер* Иосиф (1827–1900), отиатр, работал при Венском университете – 415
- Грув*, по всей вероятности *Грове* Уильям Роберт (1811–1896), английский физик, автор сочинения «Корреляция физических сил» – 344

- Группе* Отто Фридрих (1804–1876), немецкий историк, философ, писатель – 394, 401
- Губернатис* Анжело де (1840–1913), итальянский литературовед и фольклорист – 427
- Гумбольдт* Вильгельм фон (1767–1835), немецкий филолог, философ, языковед, политический деятель – 417, 418, 420, 440, 447
- Гурмон* Жан де, автор очерка о французском писателе-символисте греческого происхождения Жане Мореасе (1905) – 336
- Гурмон* Реми де (1858–1915), французский критик, писатель-символист – 336
- Гуссерль* Эдмунд (1859–1938), немецкий философ, основатель феноменологии – 366
- Гюйо* Жан Мари (1854–1888), французский философ – 335
- Даль* Владимир Иванович (1801–1872), писатель, лексикограф, этнограф, врач – 318
- Дальтон* Джон (1766–1844), английский химик и физик – 371
- Данте* Алигьери (1265–1321), итальянский поэт и политический деятель – 76, 166, 399, 437, 438
- Дарвин* Чарльз Роберт (1809–1882), английский естествоиспытатель – 377, 378
- Дега* Эдгар (1834–1917), французский живописец и график – 154
- Дейссен* Пауль (1845–1919), немецкий философ, специалист по философии Индии – 30, 73, 117, 335, 420, 443
- Декарт* Рене (1596–1650), французский философ, математик, естествоиспытатель – 38, 339, 346, 370
- Де ла Барт* – см. Ла Барт Ф. Г. де
- Дельвиг* Антон Антонович (1798–1831), поэт – 205, 292, 453, 454
- Демокрит* (ок. 470/460 – ок. 380/370 до н. э.), древнегреческий философ, основатель античной атомистики – 33, 73, 361
- Денисов* Яков Андреевич (1862–?), филолог – 404–406, 408, 410
- Державин* Гавриил (Гаврила) Романович (1743–1816), поэт и политический деятель – 197–200, 202, 204, 205, 207, 208, 211, 216–220, 222, 223, 225, 226, 230, 232, 236, 239, 250, 251, 254–257, 259–263, 265, 266, 268, 276–280, 283–288, 292, 404, 434, 452–454, 456
- Дессуар* Макс (1867–1947), немецкий психолог и философ, от эстетики отличал общее искусствознание – 335, 372, 377, 389
- Джеванс* Уильям Стенли (1835–1882), английский математик, логик и экономист – 159, 390
- Джеймс* (Джеймс) Уильям (1842–1910), американский философ и психолог – 47–49, 126, 344
- Джиббс* Д. – см. Гиббс Д.
- Джотто ди Бондоне* (1266/1267–1337), итальянский живописец – 126
- Джоуль* Джеймс Прескотт (1818–1889), английский физик – 341, 388, 389
- Дидерих*, историк античности – 380, 435
- Дидро* Дени (1713–1784), французский философ, писатель – 438
- Дильтей* Вильгельм (1833–1911), немецкий философ и историк культуры – 47, 335, 372, 395
- Диодор Сицилийский* (ок. 90–21 до н. э.), древнегреческий историк – 458
- Дионисий Периегет* (II в. до н. э.), древнегреческий географ – 412
- Дмитриев* Иван Иванович (1760–1837), поэт – 197, 198, 207, 208, 216, 217, 219, 221–223, 225, 239, 247, 250, 263, 268, 276–278, 452, 454, 456
- Дондерс* Франс Корнелис (1818–1889), нидерландский физиолог – 346, 375
- Достоевский* Федор Михайлович (1821–1881), писатель и мыслитель – 335, 436, 440
- Дробши* Морин Вильгельм (1802–1896), немецкий математик, астроном, философ, последователь Гербарта – 340
- Дункан* Айседора (1877–1927), американская танцовщица – 339
- Дунс Скот* – см. Иоанн Дунс Скот
- Дюбуа-Реймон* Эмиль Генрих (1818–1896), немецкий физиолог и философ – 33, 47
- Дюрер* Альбрехт (1471–1528), немецкий живописец и график – 165
- Евклид* (III в. до н. э.), древнегреческий математик – 159, 347, 390, 391

- Еврипид* (ок. 480–406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург – 360, 378, 408
- Елизавета Петровна* (1709–1761/1762), российская императрица (с 1741), дочь Петра I – 404
- Елисеев Григорий Захарович* (1821–1891), публицист, журналист – 436
- Епименид Критский*, раннехристианский грекоязычный писатель, считается автором сочинения «Мистерии» – 332
- Жан Поль* (наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) (1763–1825), немецкий писатель – 410
- Жене Рудольф* (1824–?), немецкий писатель – 438
- Жуковский Василий Андреевич* (1783–1852), поэт, публицист, переводчик – 197–202, 207–209, 215–217, 219–224, 228–230, 232–237, 239, 246, 247, 250, 251, 254–268, 272, 275–280, 283–288, 292, 298, 434, 436, 437, 452, 454, 456
- Жюльевиль*, автор книги по истории мистерий во Франции – 380
- Загарин П.* (псевд.: наст. имя и фам. Лев Иванович Поливанов) (1838–1899), педагог, литературовед-пушкинист, основатель и директор частной гимназии в Москве, где учился А. Белый – 436
- Залеман Карл Германович* (1849–1916), филолог-иранист – 439, 444
- Заратустра* (Заратуштра, Зороастр) (между X в. и 1-й пол. VI в. до н. э.), пророк и реформатор древнеиранской религии – 32, 57, 173, 397, 444
- Зелинский Фаддей Францевич* (1859–1944), филолог-классик, поэт-переводчик – 436
- Зенон Элейский* (ок. 490–430 до н. э.), древнегреческий философ – 73, 360
- Зибек Герман*, немецкий философ, сторонник неокантианства, автор «Учебника по философии религии» (1894) – 335
- Зигварт Христофор* (Христоф) (1830–1904), немецкий философ и логик – 47, 340, 345, 367, 420
- Зиммель Георг* (1858–1918), немецкий философ и социолог – 62, 98
- Золя Эмиль* (1840–1902), французский писатель – 130
- Ибервег Фридрих* (1826–1871), немецкий историк философии, его труд продолжил Макс Гейнце (1835–1909) – 346
- Ибсен Генрик* (1828–1906), норвежский драматург – 8, 30, 127, 139, 149, 173, 333, 338
- Иванов Вячеслав Иванович* (1866–1949), поэт, представитель и теоретик символизма – 8, 16, 30, 200, 201, 218–220, 280–284, 287, 289, 290, 292, 333, 336, 380, 394–400, 437, 452, 454
- Иванов-Разумник* (наст. имя и фам. Разумник Васильевич Иванов) (1878–1946), историк русской литературы и общественной мысли, публицист, мемуарист – 7, 436
- Иисус Христос* – 32, 76, 333, 337, 367, 461
- Иоанн*, в Новом Завете апостол – 22, 38, 132, 135, 366, 368, 458, 461
- Иоанн Дамаскин* (ок. 675 – ок. 740), византийский богослов, философ и церковный поэт – 203
- Иоанн Дунс Скот* (ок. 1266–1308), философ, ведущий представитель францисканской схоластики – 352
- Иоанн Златоуст* (344/354–407), церковный деятель, архиепископ Константинополя (397–404), проповедник – 184
- Иоанн Скот Эриугена* (ок. 810 – ок. 877), философ, по происхождению ирландец – 352, 459
- Иованович* (Змай Иован) (1833–1904), сербский поэт – 420
- Йорг* (Йорг) Якоб, немецкий философ, один из непосредственных приверженцев Канта – 334
- Йозль* (Йозль) Карл, немецкий литературовед, автор сочинения «Ницше и романтизм» – 396
- Иринеи Аньостус*, мистик – 334
- Исаак Сирианин* (Исаак Сирий, Исаак Ниневийский) (ум. в кон. VII в.), христианский писатель, монах-отшельник – 118
- Истомин Владимир Константинович* (1848–1914), журналист, публицист, мемуарист, автор биографических очерков – 433

- Казаубон* (кон. XVI — нач. XVII в.), филолог — 394, 457
- Каллимах* (ок. 310 — ок. 240 до н. э.), древнегреческий поэт и критик из Александрии — 412, 435
- Кан Гюстав* (1859—1936), французский поэт и эссеист, оказал влияние на становление символизма — 336
- Канада* (после III в. до н. э.), легендарный древнеиндийский мыслитель — 443, 459
- Кант Иммануил* (1724—1804), немецкий философ, родоначальник немецкой классической философии — 18, 27, 32, 38, 40—43, 45, 54, 63—66, 89, 93, 97, 98, 105, 132, 153, 157, 160, 163, 169, 171, 184, 321, 333, 334, 338—341, 344, 346—350, 364, 365, 367, 369, 371, 374, 381, 382, 389, 391, 392, 395, 456
- Кантемир Антиох Дмитриевич* (1708—1744), поэт и дипломат — 433
- Кантор Георг* (1845—1918), немецкий математик — 159
- Капила* (VII в. до н. э.), древнеиндийский мыслитель — 443, 459
- Капнист Василий Васильевич* (1758—1823), поэт и драматург — 197, 198, 202—204, 207, 208, 216, 217, 220—222, 239, 240, 247, 263, 276, 278, 454
- Карамзин Николай Михайлович* (1766—1826), историк и писатель — 219
- Кареев Николай Иванович* (1850—1931), историк, социолог — 428
- Каррвер Мориц* (1817—1895), немецкий философ и эстетик — 410, 427
- Кассань Альбер* (1869—1916), французский литературовед, стиховед — 435
- Кассирер Эрнст* (1874—1945), немецкий философ-неокантианец — 8
- Катулл Гай Валерий* (ок. 87 — ок. 54 до н. э.), римский поэт — 409
- Кёниг*, немецкий философ, занимался проблемой причинности — 340, 347, 348
- Керн Франц* (1823—1891), немецкий филолог — 435
- Кизеветтер Рафаэль Георг* (1773—1850), немецкий историк, главным образом историк музыки — 460, 461
- Кирилл Александрийский* (ум. 444), христианский церковный деятель и теолог, епископ Александрии (с 412) — 458
- Кирпичников Александр Иванович* (1845—1903), историк литературы — 437
- Кирхгоф Густав Роберт* (1824—1887), немецкий физик — 341
- Кирхер Афанасий* (1601—1680), немецкий естествоиспытатель, филолог — 357
- Классен Йон* (1805—1892), немецкий филолог и философ — 346
- Классовский Владимир Игнатьевич* (1815—1877), прозаик, автор сочинений по самым различным вопросам, среди них «Основания словесности» (1866) — 447
- Клаузиус Рудольф Юлиус Эмануэль* (1822—1888), немецкий физик — 389
- Климент Александрийский Тит Флавий* (ум. до 215), христианский теолог и писатель — 444, 461
- Клингер Макс* (1857—1920), немецкий живописец, рисовальщик, скульптор-символист, автор книги «Живопись и рисунок» — 335
- Клиффорд Уильям Кингдон* (1845—1879), английский философ — 159
- Клодель Поль* (1868—1955), французский писатель-католик — 336
- Коген Герман* (1842—1918), немецкий философ-неокантианец — 118, 119, 157, 340, 341, 347—349, 366, 371
- Козлик Фредерик*, литературовед — 9
- Козлов Иван Иванович* (1779—1840), поэт и переводчик — 293, 453, 454
- Колосов Митрофан Алексеевич* (1839—1881), филолог, историк и теоретик русской словесности — 428
- Кон Ионас* (1869—1947), немецкий философ и эстетик — 389, 390
- Кондильяк (Кондийак) Этьен Бонно де* (1715—1780), французский философ — 346
- Конт Огюст* (1798—1857), французский философ и социолог, основоположник позитивизма — 34, 58
- Конфуций (Кун-цзы)* (ок. 551—479 до н. э.), древнекитайский мыслитель, основатель этико-политического учения — конфуцианства — 445, 446
- Коперник Николай* (1473—1543), польский астроном — 158, 181, 390
- Корелин Михаил Сергеевич* (1855—1899), историк — 438

- Корш* Валентин Федорович (1828–1883), журналист, публицист, историк литературы, переводчик – 439, 440, 442, 447
- Корш* Федор Евгеньевич (1843–1915), филолог, переводчик, публицист, педагог – 192, 436, 440
- Коссович* Каэтан Андреевич (1815–1883), санскритолог – 444
- Котляревский* Александр Александрович (1837–1881), славист, археолог, этнограф – 427, 428, 438
- Коши* Огюстен Луи (1789–1857), французский математик – 341, 371
- Крейцер* Георг Фридрих (1771–1858), немецкий филолог, автор сочинения «Символика и мифология древних народов» (1836–1843) – 332, 353, 379, 394, 457
- Круа* (Сен-Круа), автор сочинения «Исследование о языческих мистериях» (1784) – 332, 379, 380, 447
- Крылов* Иван Андреевич (1769–1844), писатель, баснописец – 433
- Крысинская* (Крысинска) Мария, французская поэтесса – 336
- Ксенофан* (ок. 570 – после 478 до н. э.), древнегреческий поэт и философ – 359, 360
- Кузен* Виктор (1792–1867), французский философ, считал задачей философии отбор из прошлых систем истины на основе «здорового смысла» – 334
- Кузмин* Михаил Алексеевич (1872, по др. данным 1875–1936), писатель, композитор, музыкальный критик – 218
- Кунрат* Генрих (XVI – нач. XVII в.), немецкий каббалист, алхимик, сторонник философии герметизма, главное сочинение «Амфитеатр вечной мудрости» (1609) – 334, 356
- Кунпер*, немецкий филолог – 410
- Курциус* Георг (1820–1885), немецкий языковед, исследователь языков классической древности – 417, 440
- Кьеркегор* (Киркегор) Сёрен (1813–1855), датский теолог, философ, писатель – 335, 341
- Кэмпбелл* (Кэмпбелл) Фрэнсис Джон (1822–1885), английский писатель и политический деятель – 422
- Кэсседи* Стивен, литературовед – 17
- Кюльпе* Освальд (1862–1915), немецкий психолог и философ – 48, 346
- Лаас* Эрнст (1837–1885), немецкий философ – 340
- Ла Барт* Фердинанд Георгиевич де (1870–1915), историк западноевропейской литературы, переводчик – 438
- Лавров* Александр Васильевич (р. 1949), литературовед – 7
- Лавров* Петр Лаврович (1823–1900), публицист, философ, теоретик народничества – 436
- Лактанций* (Люций Целий Фирмиан Лактанций) (ок. 240/250 – ок. 320/325), христианский писатель, теолог, историк, философ – 457, 458
- Ланг* Эндрю (1844–1912), английский писатель и социальный исследователь, мифолог, автор книги «Миф, ритуал и религия» (2 т., 1887) – 335, 393
- Ланге* Николай Николаевич (1858–1921), психолог – 345
- Ланге* Фридрих Альберт (1828–1875), немецкий философ и экономист – 341, 346, 347, 361, 371
- Лао-Дзы* (Лао-Цзы), собств. имя Ли Эр (Ли Боян, Лао Дань), автор одноименного древнекитайского трактата (IV–III вв. до н. э.), заложившего основы даосизма – 95, 459
- Ласк* Эмиль (1875–1915), немецкий философ-неокантианец – 175, 333, 341
- Лассвиц* Курт (1848–1910), немецкий философ – 340, 348, 349, 389
- Лафорг* Жюль (1860–1887), французский поэт символистской направленности – 336
- Лацарус* Мориц (1824–1903), немецкий философ и психолог – 417
- Леббок* Джон (1834–1913), английский естествоиспытатель, историк доисторического времени и первобытной культуры, политический деятель – 393
- Лёвенберг*, немецкий критик, автор книги «Немецкие поэты» – 336
- Лейбниц* Готфрид Вильгельм (1646–1716), немецкий философ, математик, физик, языковед – 38, 46, 49, 93, 94, 180, 339, 341, 343, 346, 349, 375
- Ленорман* Франсуа (1837–1883), французский востоковед – 332, 379, 440, 460, 461
- Ленц* Якоб Михаэль Рейнхольд (1751–1792), немецкий писатель – 438

- Леонардо да Винчи* (1452–1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер – 168
- Лепсиус* Карл Рихард (1810–1884), немецкий языковед и искусствовед – 440, 445
- Лермонтов* Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт и прозаик – 197, 198, 201, 202, 207, 208, 216–221, 224, 227, 228, 231, 232, 234, 236, 239, 246, 247, 250–253, 259–263, 265–270, 272–276, 278–280, 283–288, 292, 399, 411, 433, 452–454
- Леруа* Эдуар (1870–1954), французский философ, его сочинение «Догмат и критика» было осуждено энцикликлой папы Пия X как «модернистское» – 333
- Лессинг* Готхольд Эфраим (1729–1781), немецкий драматург и теоретик искусства – 10, 158, 174, 357, 427, 428
- Либман* Отто (1840–1912), немецкий философ, автор сочинения «Кант и эпигоны» (1865) – 340, 349
- Лиштенкрон* Детлев фон (1844–1909), немецкий поэт и прозаик – 410
- Липперт* Юлиус (1839–1909), немецкий историк, родом из Чехии – 394
- Линне* Теодор (1851–1914), немецкий философ, психолог, эстетик – 47, 105, 106, 113, 335, 342, 345, 346, 369, 377, 381, 389
- Липсий* Юст (Юстус) (1547–1606), философ эпохи Возрождения, сторонник стоицизма – 334
- Лобачевский* Николай Иванович (1792–1856), математик, создатель одной из неевклидовых геометрий – 159
- Лобек* Христиан Август (1781–1860), немецкий филолог-классик – 333, 380, 394, 435
- Локк* Джон (1632–1704), английский философ, разработал идейно-политическую доктрину либерализма – 106, 156, 339, 346
- Ломоносов* Михаил Васильевич (1711–1765), ученый-естествоиспытатель, поэт, художник, общественный деятель – 195, 197, 198, 202, 206–208, 211, 216, 217, 219–224, 229, 237, 239, 247, 250, 251, 263, 276–278, 452, 454
- Лопатин* Лев Михайлович (1855–1920), философ и психолог – 41, 340, 343
- Лоренц* (Лорентц) Хендрик Антон (1853–1928), нидерландский физик – 342
- Лотце* Рудольф Герман (1817–1881), немецкий философ и врач – 334, 346, 365, 417
- Лохвицкая* Мирра (Мария) Александровна (в замужестве Жибер) (1869–1905), поэтесса – 281
- Луази* Альфред (1857–1940), французский теолог, религиозный модернист – 333
- Луллий* Раймонд (Раймунд) (ок. 1235 – ок. 1315), философ, проповедник, классик каталанской литературы – 352, 356
- Льюис* Джордж Генри (1817–1878), английский философ и писатель, автор сочинения «Вопросы жизни и духа» (1874–1879) – 360, 390, 391, 438
- Лэдбиттер* (Ледбитер) Чарлз Уэбстер (1847–1934), английский теософ – 461
- Лэдд* Джордж Трэмбелл (1842–1921), американский психолог и философ – 49, 349
- Магаффи* Джон Пентлэнд (1839–?), английский ученый, профессор древней истории в Дублине – 439
- Майер* Михаил, немецкий мистик – 334
- Майер* Юлиус Роберт (1814–1878), немецкий естествоиспытатель и врач – 45, 341, 342, 385, 388, 389
- Майков* Аполлон Николаевич (1821–1891), поэт – 197, 198, 207, 208, 216–221, 224, 225, 227, 228, 232, 234, 239, 240, 246, 250, 254, 263, 266–272, 275–280, 284, 286, 289, 291, 292, 454
- Маймонид* Моисей (Моше бен Маймон) (1135–1204), еврейский философ, врач, теолог – 461
- Маколей* Томас Бабингтон (1800–1859), английский историк, публицист и политический деятель – 438
- Максуэлл* (Максвелл) Джеймс Клерк (1831–1879), английский физик, основатель классической электродинамики – 45, 342, 385
- Макферсон* Джеймс (1736–1796), шотландский писатель, обработал кельтские предания, выдав их за творчество легендарного ирландского барда Оссина – 415

- Малларме** Стефан (1842–1898), французский поэт-символист – II, 31, 336
- Мальмстад** Джон – 7
- Мане** Эдуар (1832–1883), французский живописец, один из создателей импрессионизма – 154
- Маннгардт** (Манхардт) Вильгельм (1831–1880), немецкий филолог и историк, исследователь германской и скандинавской мифологии – 394
- Мантенья** Андреа (1431–1506), итальянский живописец и гравер – 168
- Мариотт** Эдм (1620–1684), французский физик – 150, 152, 389
- Марло** Кристофер (1564–1593), английский драматург – 438
- Марти** Антон (1847–?), немецкий лингвист, автор сочинения «О происхождении языка» (1875) – 417
- Мартино** Рене, французский эссеист, автор книги о французском поэте-символисте Тристане Корбьере (1845–1875) – 336
- Масперо** Гастон Камиль Шарль (1846–1916), французский египтолог – 335, 445, 458, 462
- Мёбиус** Пауль (1853–1907), немецкий психолог и психиатр, автор жизнеописаний известных философов и деятелей культуры – 335, 372
- Мей** Лев Александрович (1822–1862), поэт и драматург – 197, 198, 207, 216, 217, 219, 220, 222, 225, 232–234, 236, 239–246, 250, 251, 263, 266, 268, 272–280, 285, 288, 292, 454
- Мейер** (Майер) Генрих (1867–1933), немецкий философ – 345
- Мейер** Эдуард (1855–1930), немецкий историк – 444, 445
- Мейман** Эрнст (1862–1915), немецкий педагог, психолог, философ, занимался также проблемами эстетики – 344, 372, 389
- Мейнерт** Теодор (1833–1892), австрийский невролог и психиатр – 347
- Меккензи** (Маккензи), английский социальный исследователь, автор «Королевской масонской энциклопедии» – 335
- Менар** Луи (1822–1901), французский писатель, историк, занимался историей мистики и искусства – 457, 458, 460, 461
- Мережковский** Дмитрий Сергеевич (1865–1941), прозаик, поэт, критик, публицист, философ, переводчик – 30, 139, 197, 198, 207, 216, 218–221, 229, 232, 236, 239, 250, 251, 275, 278–281, 286, 288, 289, 291, 292, 335, 437, 454
- Мерк** Иоганн Генрих (1741–1791), немецкий писатель – 422
- Мерцый**, историк античности – 379
- Метерлинк** Морис (1862–1949), бельгийский драматург, поэт-символист – 57, 127, 166, 173
- Мид** Джордж Роберт Стоу (1863–1933), английский теософ – 461
- Микеланджело Буонарроти** (1475–1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт – 126, 168, 174
- Милль** Джеймс (1773–1836), английский философ, историк, экономист – 346
- Милль** Джон Стюарт (1806–1873), английский философ, логик, экономист, сын Дж. Милля – 31, 49, 340, 344, 346, 420
- Минаев** Иван Павлович (1840–1890), востоковед, исследователь буддизма – 443
- Минский** (наст. фам. Виленкин) Николай Максимович (1855–1937), писатель, один из зачинателей русского символизма – 218–220
- Михаил** (Мануил Иванович Козачинский) (XVIII в.), иеромонах, писатель – 404
- Михайлов** Александр Викторович (1938–1995), филолог и культуролог – 16
- Модестов** Василий Иванович (1839–1907), историк и филолог – 439
- Моисей**, в Ветхом Завете предводитель израильских племен, почитается как пророк – 359, 445, 459, 460
- Моклер** Камиль (1872–1945), французский критик, публицист – 337
- Мошотт** Якоб (1822–1893), немецкий физиолог и философ – 459
- Моммзен** Теодор (1817–1903), немецкий историк, юрист, филолог – 247, 427
- Моне** Клод (1840–1926), французский живописец, один из основателей импрессионизма – 154, 337
- Монтень** Мишель де (1533–1592), французский мыслитель и писатель – 334

- Морлей* Джон (1838—?), английский ученый и политический деятель — 438
- Мочульский* Константин Васильевич (1892—1948), историк литературы, литературный критик, эссеист — 16
- Мюллердорф* (Виламовиц-Мёллендорф) Ульрих (1848—1931), немецкий филолог, исследователь античности — 410
- Мюллер* Иоганнес Петер (1801—1858), немецкий естествоиспытатель — 342, 346, 347
- Мюллер* Карл Отфрид (1797—1840), немецкий исследователь древности, прежде всего в сфере искусства — 394
- Мюллер* Макс (Фридрих Макс) (1823—1900), английский филолог-востоковед, родом из Германии — 30, 335, 394, 417, 427, 443, 459
- Мюнстерберг* Гуго (1863—1916), немецкий психолог и философ-неокантианец — 47, 333, 342, 344, 345, 347, 413
- Нагель* Альбрехт Эдуард (1833—1885), немецкий физиолог и врач — 346, 349
- Надсон* Семен Яковлевич (1862—1887), поэт — 279—281, 284, 286, 289, 291, 292, 440, 454
- Наторп* Пауль (1854—1924), немецкий философ-неокантианец — 93, 157, 341, 361
- Науманн*, автор книги «Основания термодинамики» — 386
- Некрасов* Николай Алексеевич (1821—1877/1878), поэт, прозаик, издатель — 183—185, 188—192, 197, 198, 207, 208, 216, 218—222, 228, 232, 236, 239, 246—251, 254, 263, 266—272, 275—280, 286, 288, 289, 291, 292, 440, 454
- Нелединский-Мелецкий* Юрий Александрович (1752—1829), поэт — 197, 198, 207, 208, 222, 246, 247, 250, 263, 268, 454
- Никитин* Иван Саввич (1824—1861), поэт — 184
- Ниман* Готфрид, немецкий публицист, критик, автор сочинения «Рихард Вагнер и Арнольд Бёклин» — 336
- Ницше* Фридрих (1844—1900), немецкий философ — 6, 10, 11, 14, 15, 17, 28, 30—32, 39, 57, 72, 74, 98, 103, 126, 127, 134, 136, 138, 153, 154, 158, 173, 184, 310, 331, 333, 334, 336, 338, 366, 373, 376—378, 393—397, 411, 447
- Новалис* (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) (1772—1801), немецкий поэт-романтик и философ — 396, 397, 399
- Новосадский* Николай Иванович (1859—1941), историк — 108, 333, 380, 401, 412, 434, 435
- Нонн Панополитанский* (нач. V в.), древнегреческий поэт — 412, 435
- Нуаре* Людвиг (1829—1889), немецкий философ — 417, 420
- Ньютон* Исаак (1643—1727), английский математик, астроном, физик, создатель классической механики — 39, 342, 370, 371
- Обиньяк* Франсуа Эделен д' (1604—1676), аббат, французский теоретик театра и литературы — 447
- Овсянко-Куликовский* Дмитрий Николаевич (1853—1920), литературовед, языковед, критик, публицист — 436
- Огарев* Николай Платонович (1813—1877), поэт, публицист, общественный деятель — 184, 292, 293
- Озеров* Владислав Александрович (1769—1816), драматург и поэт — 198, 207, 208, 222, 247, 263, 265, 268, 454
- Оккам* Уильям (ок. 1285—1349), английский философ и логик — 352
- Оствальд* Вильгельм Фридрих (1853—1932), немецкий физик-химик, один из основателей науковедения — 40, 45, 49, 53, 154, 155, 174, 180, 337, 339, 342, 352, 372, 377, 388
- Остолопов* Николай Федорович (1783—1833), поэт, прозаик, издатель, автор «Словаря древней и новой поэзии» (ч. 1—3, 1821) — 404, 406—409, 412, 423, 424, 429, 431
- Павел Силенциарий*, древнегреческий поэт — 412
- Павлова* (урожд. Яниш) Каролина Карловна (1807—1893), поэтесса, прозаик, переводчица — 197, 198, 200, 207, 208, 216, 217, 219—221, 224, 225, 230, 232, 236, 239, 251, 263, 265, 266, 275—280, 283—288, 292, 440, 452, 454, 456
- Павсаний* (II в.), древнегреческий писатель, автор сочинения «Описание Эллады» — 394
- Парацельс* (наст. имя и фам. Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гоген-

- гейм) (1493–1541), врач и естествоиспытатель, по происхождению швейцарец – 334
- Парменид* (ок. 540 – ок. 480 до н. э.), древнегреческий философ – 73, 359–361, 365
- Паскаль* Блез (1623–1662), французский математик, физик, философ, писатель – 366, 461
- Патанджали* (в период II в. до н. э. – II в. н. э.), древнеиндийский философ – 443, 459
- Паули*, немецкий филолог, автор «Реальной энциклопедии классической древности» – 395
- Паульсен* Фридрих (1846–1908), немецкий философ, автор работ по этике и педагогике – 346
- Пелитц* Карл Генрих Людвиг (1772–1838), немецкий историк, в своем философском мировоззрении последователь Канта – 334
- Пентаур*, древнеегипетский поэт – 444, 445
- Перикл* (ок. 490–429 до н. э.), афинский стратег (главнокомандующий) и политический деятель – 333, 360
- Перро* Шарль (1628–1703), французский писатель – 447
- Петерсен*, историк религий – 380
- Петерсон* Михаил Николаевич (1885–1962), языковед – 437
- Петрарка* Франческо (1304–1374), итальянский поэт – 432
- Пико делла Мирандола* Джованни (1463–1494), итальянский мыслитель, гуманист – 334
- Пикте* Адольф (1799–1875), швейцарский языковед – 402
- Пильский* Петр Моисеевич (1876–1942), критик, фельетонист – 440
- Пиндар* (ок. 518–442/438 до н. э.), древнегреческий поэт-лирик – 182, 196, 408, 410
- Пифагор* Самосский (ок. 570 – ок. 500 до н. э.), древнегреческий философ, математик, астроном, религиозный реформатор – 359
- Платон* (428/427 – 348/347 до н. э.), древнегреческий философ – 10, 15, 43, 73, 74, 93, 164, 334, 343, 344, 346, 373, 457, 458
- Плетон* (Плифон) (наст. фам. Гемист) Георгий (ок. 1355–1452), византийский философ, один из основателей Платоновской академии во Флоренции – 334
- Плещеев* Алексей Николаевич (1825–1893), поэт, переводчик, прозаик – 292, 293
- Плотин* (ок. 205–270), древнегреческий философ, один из основателей неоплатонизма – 334, 363
- Плутарх* (ок. 45 – ок. 127), древнегреческий писатель и историк – 379, 458, 461
- По* Эдгар Аллан (1809–1849), американский писатель и критик – 167, 400
- Полонский* Яков Петрович (1819–1898), поэт, прозаик – 197, 198, 207, 208, 216, 217, 220, 222, 224, 225, 232, 239, 251, 254, 263, 266–272, 275–280, 286, 288, 289, 291, 292, 452, 454–456
- Порфирий* (ок. 233 – ок. 304), древнегреческий философ-неоплатоник, ученик Плотина – 458
- Потаненко* Игнатий Николаевич (1856–1929), писатель, фельетонист, критик – 440
- Потебня* Александр Афанасьевич (1835–1891), филолог-славист, развивав психологическое направление в языкознании – 6, 318, 323, 324, 326, 327, 417–421, 424–427, 429, 436, 440, 456
- Потт* Август Фридрих (1802–1887), немецкий языковед – 417
- Преллер* Людвиг (1809–1863), немецкий историк, автор книги «Греческая мифология» (2 т., 1854) – 394
- Пристли* Джозеф (1733–1804), английский химик и философ – 341
- Протагор* (ок. 480 – ок. 410 до н. э.), древнегреческий философ – 361
- Пуанкаре* Жюль Анри (1854–1912), французский математик, физик, философ – 159, 342, 371, 381, 387, 390
- Пушкин* Александр Сергеевич (1799–1837), поэт и прозаик – 114, 148, 166, 176, 182, 192, 197–209, 211, 216–236, 239, 240, 246, 247, 250–268, 270, 272–275, 277–280, 283–288, 292, 294, 296, 298, 300, 301, 311, 312, 314, 315, 399, 404, 411, 425, 426, 433–435, 437, 451–456
- Пшесмыцкий* Зенон (1861–1944), польский поэт, искусствовед, критик – 154

- Пишбышевский* Станислав (1868–1927), польский писатель – 166
- Пэто* (Пето, Пегавий) Дени (Дионисий) (1583–1652), католический богослов, иезуит, исследователь исторической хронологии – 379
- Рафаэль Санти* (1483–1520), итальянский живописец и архитектор – 126, 130, 165
- Редон* (Рэдон) Одилон (1840–1916), французский график и живописец – 173
- Рейнгольд* Карл Леонард (1758–1823), немецкий философ – 340
- Рейнингер* Роберт (1869–1955), немецкий философ – 340
- Рейнголдс* Джошуа (1723–1792), английский живописец и теоретик искусства – 372
- Рейхлин* Иоганн (1455–1522), немецкий филолог, гуманист – 334
- Рембрандт* Харменс ван Рейн (1606–1669), нидерландский живописец, рисовальщик, офортист – 130
- Ренуве* Шарль (1815–1903), французский философ, создатель неокритицизма – 29
- Ренье* Анри Франсуа Жозеф де (1864–1936), французский писатель-символист – 336
- Рёскин* (Раскин) Джон (1819–1900), английский писатель и теоретик искусства – 127, 154, 155, 372
- Рёссель* (Рассел) Бертран (1872–1970), английский философ, логик, математик, общественный деятель – 347
- Рид* Томас (1710–1796), английский философ, основатель шотландской школы «здравого смысла» – 159, 334, 390
- Риккерт* Генрих (1863–1936), немецкий философ-неокантианец – 6, 19, 27, 28, 47, 52, 53, 62, 63, 66, 67, 70, 87, 95–97, 109, 118, 119, 175, 182, 333, 339–341, 348, 360, 368
- Риль* Алоиз (1844–1924), немецкий философ-неокантианец – 45, 52, 340, 341, 346, 347
- Риман* Хуго (1849–1919), немецкий музыковед, автор сочинений «Элементы музыкальной эстетики» (1900), «Музыкальный словарь» (1882) – 335, 377, 403
- Рихтер* И. П. – см. Жан Поль
- Ричль* Альбрехт (1822–?), немецкий теолог и философ, испытывал влияние Канта – 334, 335, 461
- Роберт* Карл, немецкий археолог и филолог – 395
- Роде* Эрвин (1845–1898), немецкий филолог-классик, автор сочинения «Псохе. Культ души и вера в бессмертие у греков» (1890–1894) – 394, 440
- Роденбах* Жорж (1855–1898), бельгийский поэт и прозаик-символист – 336
- Роднянская* Ирина Бенционовна (р. 1935), литературовед и культуролог – 13–15
- Розанов* Василий Васильевич (1856–1919), философ, писатель, публицист – 437
- Розанов* Матвей Никанорович (1858–1936), литературовед, профессор Московского университета (1911–1929) – 438
- Розенберг* (Розенбергер) Иоганн Карл Фердинанд (1845–1899), немецкий историк науки – 371
- Росцеллин* Иоанн (ок. 1050–1125), французский философ и теолог – 352
- Рош* Луи Шарль (1790–1875), французский врач, последователь учения Бруссе – 159
- Рубинштейн* Антон Григорьевич (1829–1894), пианист, композитор, дирижер, педагог – 378
- Руже* Эмманюэль де (1811–1872), французский египтолог – 442, 445
- Рюисбрёк* (Рейсбрук) Ян ван (Рюисбрёк Удивительный) (1293–1381), нидерландский мистик – 57, 334, 352
- Сабатье* Луи Огюст (1839–1901), французский протестантский теолог и философ – 333, 335
- Саванарола* (Савонарола) Джироламо (1452–1498), настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции, обличавший папство и призывавший церковь к аскетизму – 181
- Садовский* (псевд. Садовской) Борис Александрович (1881–1952), поэт, прозаик, историк литературы – 246
- Самуил*, в Ветхом Завете религиозный и политический деятель, пророк в эпоху Судей – 168

- Сент-Ив д'Альвейдр*, французский историк, автор сочинения «Миссия евреев» (1884) — 459, 460
- Серафим Саровский* (Прохор Сидорович (Исидорович) Мошнин) (1754, по др. данным 1759—1833), православный подвижник — 118
- Сильвестер* (Сильвестр) Джеймс Джо-зеф (1814—1897), английский математик в области теории чисел и математической физики — 159
- Симеон Полоцкий* (Самуил Емельянович Петровский-Ситнианович) (1629—1680), общественный и церковный деятель, религиозный писатель, проповедник, поэт — 404
- Синнет*, франкоязычный специалист по буддизму, автор книги об эзотерическом буддизме — 335, 461
- Скартацини* Иоганн Андреас (1837—?), швейцарский историк литературы, публицист — 437
- Скотт Эригена* — см. Иоанн Скот Эригена
- Случевский* Константин Константинович (1837—1904), поэт мистической направленности — 197, 198, 207, 208, 218, 232, 234, 239, 246, 250, 251, 275, 278—280, 286, 289, 291, 292, 454—456
- Смирдин* Александр Филиппович (1795—1857), издатель и книготорговец — 203
- Снедорф*, историк античности — 380, 435
- Сократ* (ок. 470—399 до н. э.), древнегреческий философ — 15, 360, 373
- Соловьев* Владимир Сергеевич (1853—1900), философ, поэт, публицист — 11—15, 117, 137, 139, 218—221, 236, 280, 281, 286, 288, 289, 291, 292, 343, 346, 365, 367, 373, 454
- Соловьев* Сергей Михайлович (1885—1942), поэт-символист, прозаик, переводчик, религиозный публицист — 218, 220, 281, 409
- Сологуб* (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927), прозаик и поэт-символист — 197, 201, 202, 208, 209, 216, 218—221, 228, 229, 232, 234—237, 239, 247, 249—254, 278, 280—285, 287—290, 292, 293, 454
- Сорель* Жорж (1847—1922), французский социальный мыслитель и публицист — 333
- Софокл* (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург — 408
- Спенсер* Герберт (1820—1903), английский философ и социолог — 28, 29, 34, 59, 126, 134, 154, 346, 376—378, 393, 394, 422, 423
- Спиноза* Бенедикт (Барух) (1632—1677), нидерландский философ — 49, 156, 339, 349, 399
- Степун* Федор Августович (1884—1965), философ, культуролог, писатель — 365, 366
- Столетов* Александр Григорьевич (1839—1896), физик, глава научной школы — 375
- Стороженко* Николай Ильич (1836—1906), историк литературы, профессор Московского университета — 436, 438, 440
- Страхов* Николай Николаевич (1828—1896), философ, публицист, литературный критик — 436
- Стюарт* Дэгальт (1753—1828), шотландский философ — 130
- Сэйль* Габриель, французский философ, автор сочинения «Очерк о гениальности в искусстве» — 335
- Сюлли-Прюдом* (наст. имя и фам. Рене Франсуа Арман Прюдом) (1839—1907), французский поэт, входил в группу «Парнас» — 127
- Тайлор* (Тэйлор) Эдуард Бернетт (1832—1917), английский этнограф, исследователь первобытной культуры — 335, 393
- Танеев* Сергей Иванович (1856—1915), композитор, пианист, музыковед — 192, 195
- Тейлор* Э. Б. — см. Тайлор (Тэйлор) Э. Б.
- Теннер* Карл Иванович (1783—1860), математик и астроном — 390
- Тидеманн* Дитрих (1748—1803), немецкий историк философии и филолог — 380, 435
- Тик* Людвиг (1773—1853), немецкий писатель-романтик — 396
- Тикнор* Джордж (1791—1871), американский писатель — 438
- Тиль*, английский социолог, автор сочинения «Элементы науки о религии» — 393
- Толстой* Алексей Константинович (1817—1875), поэт, драматург, проза-

- ик – 197, 198, 202, 203, 207, 208, 216, 218, 219, 221, 222, 232, 234, 239, 246–251, 254, 258, 263, 266, 267–272, 275–280, 284, 286, 288, 289, 291, 292, 454
- Толстой* Лев Николаевич (1828–1910), писатель и мыслитель – 166, 335, 426, 436
- Томсон* Уильям (1824–1907), английский физик – 341
- Тренделенбург* Фридрих Адольф (1802–1872), немецкий философ и логик – 371
- Тритгейм*, немецкий священник, учитель Агриппы Неттесхеймского – 334
- Троицкий* Матвей Михайлович (1835–1899), психолог и философ – 28, 130, 333, 334, 340, 341, 344, 351
- Трубецкой* Сергей Николаевич (1862–1905), философ, публицист, общественный деятель, первый выборный ректор Московского университета – 108, 360, 461, 462
- Тэн* Ипполит (1828–1893), французский философ и социолог искусства, историк – 247, 427
- Тютчев* Федор Иванович (1803–1873), поэт и дипломат – 187, 194, 195, 197, 198, 200–202, 204, 205, 207, 208, 211, 216–222, 225–232, 234–237, 239, 240, 246, 247, 250, 251, 253, 254, 261–268, 270, 272–280, 283–288, 292, 316, 395, 411, 431, 440, 454
- Уайльд* Оскар (1854–1900), английский писатель – 333, 336, 337
- Уваров*, автор вышедшего на французском языке сочинения «Очерк об Элевсинских мистериях» – 332, 379
- Узенер* Герман Карл (1834–1905), немецкий филолог – 393, 394
- Уитстон* Чарлз (1802–1875), английский физик, изобретатель ряда электроизмерительных приборов – 375
- Уланд* Людвиг (1787–1862), немецкий поэт, драматург, филолог-германист – 410
- Ульрици* Герман (1806–1884), немецкий философ, автор сочинения «Тело и душа» (1866) – 370
- Успенский* Глеб Иванович (1843–1902), писатель – 440
- Уэвель* Уильям (1794–1866), английский историк науки, автор трудов по этике и индуктивной логике – 371
- Уэйк* С., английский египтолог – 335
- Уэллс* Герберт Джордж (1866–1946), английский писатель – 60
- Фабр д’Оливе* Антуан (1768–1825), французский поэт и драматург, философ-мистик – 317, 359, 459, 460
- Фавр* Петр Антон (1813–1880), доктор медицины, профессор химии в Париже (с 1843), в Марсели (с 1858) – 389
- Файгингер* (Файхингер) Ханс (1852–1933), немецкий философ, создатель концепции фикционализма – 340, 347, 349, 371
- Фалес* (ок. 625 – ок. 547 до н. э.), древнегреческий философ – 356, 393
- Федоров* Николай Федорович (1828–1903), мыслитель, один из основоположников русского космизма – 12, 14
- Фельдман* Вильгельм, автор очерка о состоянии польской литературы в 1880–1904 гг. – 336
- Феодорит* (ок. 393 – ок. 458), христианский теолог, аскет, епископ Кирский – 460
- Феодосий I Великий* (ок. 346–395), римский император (с 379) – 333
- Феокрит* (кон. IV – I-я пол. III в. до н. э.), древнегреческий поэт – 409
- Фет* (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892), поэт, переводчик – 125, 192, 196–198, 200, 201, 206–209, 216–222, 225, 228, 230, 232, 234–236, 239, 246, 250–254, 263, 266, 268, 272–280, 283–288, 292, 440, 454
- Фехнер* Густав Теодор (1801–1887), немецкий физик, психолог, философ, писатель – 46, 106, 152, 180, 343, 344, 349, 369, 370, 381, 389, 449
- Фидлер* Конрад (1841–1895), немецкий эстетик, автор книги «Происхождение художественной деятельности» – 335, 372
- Филон Александрийский* (Филон Иудей) (ок. 25 до н. э. – ок. 50 н. э.), иудейско-эллинистический философ, пытался соединить иудаизм с греческой философией – 458, 461
- Филохер*, автор вышедшего на древнегреческом языке сочинения «О мистериях в Афинах» – 332
- Фихте* Иммануил Герман (1796–1879), немецкий философ, сын И. Г. Фихте – 344

- Фихте** Иоганн Готлиб (1762–1814), немецкий философ, общественный деятель – 28, 46, 65, 66, 73, 86, 88, 153, 184, 333, 340, 343, 344, 365
- Фишер** Куно (1824–1907), немецкий историк философии – 38, 343, 349, 438
- Фламарион** Никола Камиль (1842–1925), французский астроном, автор научно-популярных сочинений – 60
- Флудд** Роберт (1574–1637), английский мистик – 334
- Фойгт** Георг (1827–1891), немецкий историк – 438
- Фолькельт** Йоханнес (1848–1930), немецкий философ и эстетик, автор труда «Система эстетики» (3 т., 1905–1914) – 335, 340, 349
- Фолькман**, немецкий филолог, автор книги «Риторика у греков и римлян» – 427
- Фолькманн** Вильгельм (Фолькман Риттер фон Фолькмар) (1821/1822–1877), философ и психолог, профессор философии в Праге – 340, 346
- Фома Аквинский** (1225/1226–1274), теолог и философ, систематизатор схоластики – 352
- Фортлаге** Карл (1806–1881), немецкий философ и психолог – 46, 344, 377
- Фос** (Фосс) Иоганн Генрих (1751–1826), немецкий писатель и переводчик – 447
- Фофанов** Константин Михайлович (1862–1911), поэт – 281
- Фохт** Борис Александрович (1875–1946), философ-кантианец, профессор Московского университета – 349
- Фразер** (Фрейзер, Фрэзер) Джеймс Джордж (1854–1941), английский этнограф, фольклорист, историк религии – 394
- Фриз** Якоб Фридрих (1773–1843), немецкий философ – 334, 340, 344, 351
- Фриче** Владимир Максимович (1870–1929), литературовед и искусствовед – 436
- Фукар** Поль (1836–1926), французский историк, автор сочинения о древнегреческих религиозных обществах – 333, 379
- Фукидид** (ок. 460–400 до н. э.), древнегреческий историк – 360
- Фулье** (Фуйлье, Фуйе) Альфред (1838–1912), французский философ – 47, 344
- Хильдебранд** Адольф фон (1847–1921), немецкий скульптор и теоретик искусства – 372, 448
- Хрисанф** (Владимир Николаевич Ретивцев) (1832–1883), преподаватель Санкт-Петербургской духовной академии, религиозный писатель, историк религии – 333
- Христиансен** Бродер (1869–1958), немецкий философ-неокантианец – 333, 335, 341, 346, 365
- Цейзинг** Адольф (1810–1876), немецкий поэт, философ, эстетик – 369
- Целлер** Эдуард (1814–1908), немецкий историк античной философии – 47
- Цицерон** Марк Туллий (106–43 до н. э.), римский политический деятель, оратор, писатель – 425, 427
- Чайковский** Петр Ильич (1840–1893), композитор – 155
- Чапнель**, английский искусствовед, автор книги «История музыки» – 378
- Челпанов** Георгий Иванович (1862–1936), психолог, философ, логик – 49, 340, 346–349
- Чехов** Антон Павлович (1860–1904), писатель – 166, 440
- Чуковский** Корней Иванович (наст. имя и фам. Николай Васильевич Корнейчуков) (1882–1969), критик, детский писатель, историк литературы, переводчик – 437
- Шамполион** (Шампольон) Жан Франсуа (1790–1832), французский филолог, археолог, основатель египтологии – 442
- Шанкараачарья** (Шри – Шанкара-Ачарья, Шанкара) (788–820), индийский религиозный философ, реформатор индуизма – 118
- Шарль** Жак Александр Сезар (1746–1823), французский физик – 152, 389
- Шахов** Александр Александрович (1850–1877), историк литературы – 438
- Швейхардт**, немецкий мистик – 334
- Швоб** Марсель (1867–1905), французский критик, автор сочинения «Трактат о журналистике» – 336, 462
- Шебуев** Николай Георгиевич (1874–1937), публицист и критик – 440

- Шварц* Мишель Эжен (1786–1889), французский химик-органик – 337
- Шевырев* Степан Петрович (1806–1864), критик, историк литературы, поэт – 428
- Шекспир* Уильям (1564–1616), английский драматург и поэт – 166, 438, 446
- Шелли* Перси Биш (1792–1822), английский поэт – 400
- Шеллинг* Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854), немецкий философ – 28, 65, 74, 86, 88, 153, 184, 333, 340, 344, 389, 401, 402
- Шерер* Вильгельм (1841–1886), немецкий историк литературы – 438
- Шерр* Иоганн (1817–1886), немецкий историк литературы, публицист – 438
- Шиллер* Иоганн Фридрих (1759–1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства – 342, 438, 447, 456
- Шлегель* Август Вильгельм (1767–1845), немецкий историк литературы и искусства, переводчик – 447
- Шлегель* (урожд. Михаэлис) Каролина (1763–1809), с 1796 г. жена Августа Вильгельма Шлегеля, с 1803 г. – жена Шеллинга – 390
- Шлегель* Фридрих (1772–1829), немецкий филолог, философ, писатель – 396, 411, 447
- Шлейермахер* Фридрих (1768–1834), немецкий протестантский теолог и философ – 335
- Шлейхер* Август (1821–1868), немецкий языковед, один из основателей индоевропейского языкознания – 417, 418, 440
- Шлиман* Генрих (1822–1890), немецкий археолог – 394
- Шопенгауэр* Артур (1788–1860), немецкий философ – 10, 37–40, 42, 43, 46, 49, 65, 73, 103, 123–126, 132–134, 136, 153, 154, 157, 174, 184, 338–340, 342, 343, 346, 349, 350, 368, 370, 376, 377, 381, 384, 389, 395, 422
- Шпет* (Шпетт) Густав Густавович (1879–1937), философ, представитель феноменологии в России – 340
- Штанге* Карл, немецкий философ-неокантианец – 349, 391, 392
- Штейнер* (Штайнер) Рудольф (1861–1925), австрийско-немецкий философ-мистик, создатель антропософии – 335, 461
- Штейнталь* Гейман (Хейман) (1823–1899), немецкий языковед, последователь В. Гумбольдта – 417, 418, 427, 440
- Штраус* Давид Фридрих (1808–1874), немецкий философ, историк, теолог и публицист – 438
- Штраус* Рихард (1864–1949), немецкий композитор и дирижер – 295
- Штумпф* Карл (1848–1936), немецкий психолог, философ, музыковед – 105, 335, 342, 346, 347, 349, 377, 381
- Шуберт-Зольдери* Рихард (1852–1938), немецкий философ – 340
- Шульце*, немецкий искусствовед и этик, автор книги «Домашнее художественное воспитание» – 335
- Шульце* (Шульц) Иоганн (1739–1805), немецкий математик и философ, один из непосредственных приверженцев Канта, профессор математики в Кёнигсберге – 334
- Шулятиков* Владимир Михайлович (1872–1912), литературный критик, публицист, историк философии – 436
- Шумахер*, немецкий ученый, корреспондент Гаусса, их переписка издана в 1860–1862 гг. – 390
- Шуппе* Вильгельм (1836–1913), немецкий философ, глава имманентной школы – 48, 346
- Шутер*, немецкий этнограф – 378
- Шюре* Эдуард (1843–1929), франкоязычный писатель, историк музыки, увлекался теософией, был близок к символизму – 335, 336, 359, 377, 459, 461, 462
- Щербатской* Федор Ипполитович (1866–1942), востоковед, индолог и тибетолог – 420
- Щербина* Николай Федорович (1821–1869), поэт – 292, 456
- Эванс* Артур Джон (1851–1941), английский археолог – 394
- Эвклид* – см. Евклид
- Эврипид* – см. Еврипид
- Эйкен* Рудольф Кристоф (1846–1926), немецкий философ – 93, 366
- Эйлер* Леонард (1707–1783), математик, механик, физик, по происхождению швейцарец – 375
- Эйслер* Рудольф (1873–1926), австрийский философ – 340

- Эйсер*, историк мистики – 332, 379
- Эккерман* Иоганн Петер (1792–1854), немецкий писатель, личный секретарь И. В. Гёте – 438
- Экхарт* Иоганн (Мейстер Экхарт) (ок. 1260–1327), немецкий мистик – 184, 334, 352
- Эллис* (наст. имя и фам. Лев Львович Кобылинский) (1879–1947), поэт, критик, переводчик – 437
- Элсворт* Джон, литературовед – 16
- Эмерик-Давид* (Туссен-Бернар Эмерик-Давид) (1755–1839), французский писатель – 401
- Эмпедокл* (ок. 490 – ок. 430 до н. э.), древнегреческий философ, поэт, врач, оратор – 73, 360, 395
- Эпименид Критский* – см. Епименид Критский
- Эрдман* Бенно (1851–1924), немецкий философ и психолог – 340, 349, 420
- Эрдиа* Хосе (Жозе) Мария де (1842–1905), французский поэт, входил в группу «Парнас» – 127
- Эсхил* (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург – 401, 406, 408
- Эттингер* Макс, немецкий эстетик и искусствовед, автор сочинения «К обоснованию эстетики ритма» – 378, 403
- Юлиан Отступник* Флавий Клавдий (331–363), римский император (с 361) – 333
- Юм* Дэвид (1711–1776), английский философ, историк, экономист, публицист – 38, 49, 106, 339, 340
- Яблонский* Пауль Эрнст (1693–1757), кальвинский богослов и ориенталист, автор сочинения «Египетский пантеон» (1750–1752), где говорится об истоках герметизма – 457
- Яворский* Болеслав Леопольдович (1877–1942), музыковед, пианист, композитор, педагог – 402, 403
- Языков* Николай Михайлович (1803–1846/1847), поэт, друг А. С. Пушкина – 197, 198, 202, 207, 208, 216, 217, 219–222, 224, 225, 228, 232–237, 239, 240, 246, 247, 250, 251, 256–266, 270, 273–280, 285, 292, 452–456
- Якимов* Иван Степанович (1847–1885), духовный писатель – 439
- Якововский* Людвиг (1868–1900), немецкий писатель, поэт, автор сочинения «Первоначальная поэзия» – 410
- Ямвлих* (Ямвлих) (сер. III в. – ок. 330), греческий философ, основатель одной из школ неоплатонизма, ученик Порфирия, увлекался восточной магией – 458

Составитель В. М. Персонов

СОДЕРЖАНИЕ

<i>С. И. Пискунова, В. М. Пискунов. Символизм как миропонимание</i> Андрея Белого	5
Предисловие	22
ОТДЕЛ I	
Проблема культуры	26
О научном догматизме	32
Критицизм и символизм	38
О границах психологии	45
Эмблематика смысла	57
ОТДЕЛ II	
Формы искусства	122
Принцип формы в эстетике	140
Смысл искусства	153
Лирика и эксперимент	176
Опыт характеристики русского четырехстопного ямба	215
Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре	246
«Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (Опыт описания) ...	294
Магия слов	316
Будущее искусство	328
Комментарии	332
Список условных сокращений в примечаниях	463
Примечания (<i>Е. И. Волкова</i>)	464
Указатель имен	507

Андрей Белый
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
СИМВОЛИЗМ
КНИГА СТАТЕЙ

Редакторы *А. С. Кочеткова, Т. И. Шагова*
Художественный редактор *Е. А. Андрусенко*
Технический редактор *Т. А. Новикова*

ЛР № 010273 от 10.12.1997.

Подписано в печать 18.08.2009. Формат 60x84^{1/16}. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура «Bodoni». Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,32. Уч.-изд. л. 39,49.
Тираж 1500 экз. Заказ № 5558.

Электронный оригинал-макет подготовлен в ОАО «Издательство «Республика».

ООО «Издательство «Культурная революция»,
ул. Мясницкая 9/4, стр. 1, 101000, Москва.
ОАО «Издательство «Республика»,
ул. Пилота Нестерова 5, Москва, ГСП-3 125167.

При участии ООО «ЭМПРЕЗА»
отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати — ВЯТКА».
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.
Факс: (8332) 25-58-83, 53-53-80
<http://www.gipp.kirov.ru>
e-mail: pto@gipp.kirov.ru

ISBN 978-5-250-06072-1



9 785250 060721 >

СИМВОЛИЗМ. КНИГА СТАТЕЙ АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

СИМВОЛИЗМ
КНИГА СТАТЕЙ





