ГУСТАВ ШПЕТ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

III

ПЕТЕРБУРГ
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „КОЛОС"
1923

ВН
50

Настоящее издание отпечатано в типографии Первой Петроградской Трудовой Артели Печатников (Моховая, 40), в количестве 1.200 экз. Петрооблит № 3718.

СВОЕВРЕМЕННЫЕ НАПОМИНАНИЯ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МОМЕНТЫ В СТРУКТУРЕ СЛОВА

I

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

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

метных структурах такие моменты, наличность которых не связана с эстетическим переживанием, моменты эстетически безразличные, но устранение или преобразование которых эстетически не безразлично, и квалифицируется отрицательно или положительно.

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

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

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

щие; эстетические формы,—среди «посредствующих»,—не логические и не «формы сочетания».

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

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

ния, трагические случаи, итп., в действительном бытии, и при том безотносительно к их эстетической квалификации. Отсюда понятна и иногда необходима конверсия, в силу которой приходится особо оговаривать эстетически комическое, трагическое итп. Всё это косвенным образом подтверждает и непосредственно очевидную формальную природу эстетической предметности.

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

Не-эстетическое есть не только внеэстетическое (эстетически безразличное) и «неэстетическое» или противоэстетическое («безобразное»), но также лишенное эстетичности, где «лишенное» означает положительное отнятие, разрушение и уничтожение эстетичности и, следовательно, влечет за собою положительную невозможность эстетической квалификации,—как

бы ущерб красоте, убийство ее, насилие над нею (а не простая нейтральность, как во внеэстетическом). Подобно этому, нелепость, бессмыслица всё-таки логические квалификации (имеющие свою специальную логическую ценность, как например, понятие квадратного круга, абракадабры, итп.), но лишение, отнятие смысла, существенное отсутствие его, есть не только внелогичность, как, например, чувственно и эмпирически случайное, но и положительное насилие, убийство логического смысла, например в идиотизме, в идиотическом наборе слов. Таким убийственным для эстетического смысла resp. для эстетического понимания (=вкуса) является прагматизм, прагматическая установка, прагматическое сознание, в частности, стало быть, моральное.

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

Нижеследующее не дает анализа самого эстетического сознания; его задача указать и квалифицировать положительные, отрицательные и

внеэстетические моменты в структуре слова. Следовательно, здесь только тематика и проблематика, а анализ самого сознания еще где-то впереди.

II

1

Первое, с чем мы встречаемся при восприятии слова—акустический комплекс. Нам вовсе не надо знать его значение или смысл, чтобы быть в состоянии эстетически его оценить. А в интересах точности анализа, даже необходимо отвлечься от всех других его качеств, сосредоточиваясь только на качествах акустически-фонетических. Разобщать еще и эти последние, т.-е. фонетические, с собственно акустическими («природными», не «словесными») надобности нет, так как это было бы уже в интересах чисто акустической эстетики, а не эстетики слова. Достаточно представить себе, что мы слышим абсолютно незнакомый язык или искусственный подбор звуков, намеренно лишенных смысла. Большее напряжение, пожалуй, нужно употребить на то, чтобы отвлечься также от эмоционального тона, от экспресивности такого звукоряда. Но и это, конечно, достижимо, в особенности, если не под-

даваться ложному внушению некоторых теоретиков, будто с (музыкальными) звуками существенно связано то или иное «настроение». Никакой существенной связи здесь быть не может, точно так же, как нет ее между звуком и смыслом. Чисто акустические впечатления, (в фонемах имеющие только весьма ограниченное применение), вроде очень высоких визгливых тонов, так называемых биений, царапанья железом по стеклу, итп., если и сопровождаются устойчивым чувственным тоном, то в основе своей никаким иным, а именно «эстетическим».

С другой стороны, нужно принять за правило, рассматривать словесный звукоряд, как ряд немузыкальный. Смешивать эстетику музыкальную и словесную всякий горазд, надо уметь их различить. Для музыки безразлично, на каком языке, хотя бы на голандском, поется ария,—для языка голандского партитура не переписывается с языка итальянского, ее формы остаются строго неизменными. Равным образом для словесной эстетики ирелевантны такие факторы, как тембр голоса, мягкость или чистота его, колоратурные переливы, итп. Всё это может быть приятным добавлением, но слу-

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

Звени, звени хрустальный альт стаканов...

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

Остается некоторый звуковой комплекс, расположенный во временной ряд и носящий свои отличительные характеристики: долгота и краткость гласных, счет их (слогов), метрическое сочетание—подлинное или аналогически условное, тоническое объединение вербальных ударений в целях конструкции, ритм, периодическое повторение звуков, рифма, алитерация, асонас, наконец, акцентуация, паузы, цезуры Некоторыми из этих приемов, паузами, ударениями,

можно воспользоваться и для выделения смысловых отношений или эмоциональной экспрессивности, наряду с модуляциями голоса, особыми эмфазами в произнесении, интенсивностью звукового напряжения, но всё же законно и понятно выделение ряда чистых звуковых впечатлений. Они целиком распределяются в чистые звуковые формы сочетания и «очертания» (Gestaltqualitäten), и именно, как такие, и должны рассматриваться в своей эстетической ценности. В особенности тщательно от них нужно отделять эмоциональный тон звуков, как например, знаков опасности, любовного напряжения итп., и как предмет особого эстетического восприятия и как сам по себе чувственный тон, отличный от эстетической эмоции. Тон произношения, так называемый «акцент», даст еще нечто большее, чем эмоциональное указание, будучи признаком самого индивида, или принадлежности его к слою населения, национальности. Подобная персональная и этническая диагностика может быть присоединена к диагностике,—в отличие от интерпретации,—эмоциональной, и может открыть основу эстетического тона речи, но она выводит, строго говоря,

за границы того, что эстетически дается одним «чистым» звуком. Только применительно к этому последнему следует говорить о «формах сочетания» в строгом смысле.

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

Такое чистое эстетическое наслаждение можно было бы назвать формальным, не только

по причине его объективной фундированности на чистых формах, но также потому, что требования, которыми оно, повидимому, удовлетворяется, суть требования формальные, как расчлененность, разнообразие, грациозность группировки, пропорциональность, единство, итп. Конечно, это — не мотивы эстетического наслаждения, и, быть может, даже отличительная черта этого рода эстетического восприятия, что оно *не мотивировано*. В этом отношении, и при том совершенно формально,—т.-е. не перенося никаких «законов», «критериев» и правил обсуждения из одной области в другую,—можно сопоставить такое формальное наслаждение звукословом с наслаждением от музыкального тона, независимо от тона «экспрессии», «настроения» итп. В обоих случаях сила его определяется формальною силою, тонкостью или развитием вкуса. Оно как бы навязывается с принудительностью физической реальности и по ощущению характеризуется в терминах ирационально-физиологических. Отдать отчет в источнике и мотивах наслаждения «красивостью» почти невозможно, и отрицание их носит характер деланного критиканства. Тем не менее вкус здесь в состоянии про-

изводить свой «выбор», «отбор» или оценку, плохо мотивированную и, повидимому, ничем не руководимую, кроме привлекательности самого переживания. Принудительность эстетического признания вообще стоит здесь рядом с безграничною свободою выбора в каждой частности.

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

$$\sum_{2} u_n.$$

Присоединяющееся к чистому восприятию звука сознание фонетически-морфологического строения, едва ли, как такое, обладает качествами положительного повышения эстетического впечатления. Знакомость языка и знание его эмпирической определенности могут вызывать известное чувство «успокоения», отсутствия «тревожной напряженности», отсутствия «ожидания неожиданностей», но эти и подобные чувства не связаны прямо с эстетическими качествами самих морфем. Пределы выбора, кото-

рые давали бы возможность эстетически предпочесть одно сочетание другому, крайне стеснены, с одной стороны, сознанием связи морфемы с значениями, с другой стороны, ее связанности внутренними логическими формами. Вопрос об эстетическом предпочтении, например, выражения «греческий язык» — «элинской речи», «саженей» — «сажён», «дней» — «дён», пасивной формы глагола активной, итп., часто определяется не эстетическими соображениями, а необходимостью передачи «стиля», «характерности» ипр. А если, при всех прочих равных условиях, может быть поставлен и вопрос эстетический, то эстетическое значение данной формы будет определяться не по ее граматической роли, а исключительно по звуковому впечатлению (u_0, u_1, u_2....).

Не имея положительных эстетических качеств, морфемы могут, однако, играть роль в складывающемся эстетическом впечатлении о т р и ц а т е л ь н у ю. Так, резкое нарушение п р и в ы ч н ы х форм может служить препятствием к непосредственному положительному эстетическому восприятию. «Стекло», усеченные причастия в стихе — не только неблагозвучны, но

также нарушают привычный для нашего времени склад формы, как и, например, «ненастроенный рояль» для того, кто привык говорить «ненастроенная», итп. Этим эстетически неприятно нарушается не только стиль или синтаксис, но и непосредственное слуховое впечатление привычных «форм сочетания». Именно потому, что здесь имеет место нарушение привычки и знакомости, незначительные, нерезкие уклонения от «нормы» могут отраженным путем играть роль, наоборот, приятного возбудителя, подобно тому, как ее играют некоторые отступления от привычного произношения.

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

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

Условимся обозначать роль морфем в эстетическом восприятии символом: $\frac{1}{m}$

III
1

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

Наипростейшее проявление внутренней формы

есть логическая форма или схема, как отображение предметных (онтических) отношений или даже как их преображение, но существенно находящее себе онтический коррелат. Совершенно наглядно наличность этих форм обнаруживается при сравнении строгой, щепетильной и даже педантической научной речи с житейскою «презренной прозой». Не столько предопределенность логических форм онтическими, — что́, в конце концов, для самого определения всё-таки остается задачею,—сколько условное соглашение простой номинации или номенклатуры отличает логическую речь, как речь терминированную. Напротив, формы изложения, «рассуждения», «доказательства», ипр., которые принято называть *методологическими*, суть своего рода логические алгоритмы, отображающие, скорее, смысловые идейные отношения, чем собственно и элементарно онтологические. Отсюда — их противопоставление по их материальности или трансцендентальности *чистым* онтологическим формам. Все они существенно идеальны и «преодолевают» вещную и чувственно-феноменальную данность. Их «образование» сознается и формулируется, как «закон».

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

Случаи супозиции, игра омонимов и синонимов, некоторые силогистические приемы (например, рогатые силогизмы) итп., при введении их в рассуждение, привлекают внимание и потому, может казаться, вызывают и чувствования положительного качества. Но любопытно, что в логике именно эти случаи связаны как раз с учением о «логических ошибках», и главный их источник—в «игре словами», в «калам-

буре», каковые формы правильнее уже относить к поэтическим внутренним формам. И действительно, в научном изложении это—уроды, «софизмы», в поэзии это необходимая принадлежность некоторых литературных форм,—комизм, остроумие, итп., — и прием для некоторых авторов излюбленный (например, у Ф. Сологуба, ср. «ножи давилки» итп.). Здесь всегда—«переплетение», «игра» м е ж д у формами чувственного восприятия звукослова и идеальными логическими формами. Логика этого не любит Всё учение о супозиции, положительно разрешающее «планы» предметности, «отнесенность», интенции (primae, secundae), имеет предупреждающее и запретительное значение: не смешивать понятия (слова) о предмете (о «вещи») с понятием о понятии (словом о слове), как предмете («идее»)

Но если логическое спокойствие не есть положительный, действующий фактор (causa efficiens) эстетического возбуждения, а только пасивное у с л о в и е, то,—как и в морфологической планомерности, — нарушение равновесия может вызвать эстетически отрицательную реакцию. Логически-синтаксическая неясность, на-

пример, выражения «тьмы низких истин мне дороже...» — как бы ожидаем «чего?» или «чем что?» — «нас возвышающий обман», вызывает потерю равновесия и переворот в установке сознания,—затрата, эстетически не вознаграждаемая, а скорее как-то осаживающая общее течение эстетического переживания Стоит восстановить логическое равновесие, понять фразу, и она и эстетически проходит глаже. Но, как сказано, следует отличать интелектуальное чувство, и его удовлетворение или неудовлетворение, от собственно эстетического. Например, «субъект определяет объект» — логически двусмысленно, эстетически — может быть вне оценки. Можно было бы ввести какой-нибудь синтаксический знак, например порядок слов, который устранил бы двусмысленность, или просто сказать: «объект определяется субъектом», resp. «субъект определяется объектом». Но и в таком виде эта апоффегма [1]) может довести логически дисциплинированный ум до состояния глубокой меланхолии: «субъект» — эмпирический, или чистый? «определяется» — логически, причинно,

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

функционально? «объект» — материальный, осуществленный, как цель, как причина? итд. Сколько сочетаний, столько недоразумений,—но именно недоразумений, т.-е. интелектуальных преткновений, а не эстетических.

Поскольку логическое несовершенно формальное выражение является, однако, и эстетическим преткновением, и, следовательно, соответственно понижающим фактором эстетического наслаждения, обозначим условно его участие в эстетическом восприятии, как $\frac{1}{1}$.

2

В вульгарном понимании, речи рассуждающей, логической, терминированной, «только сообщающей», противопоставляется речь поэтическая, риторическая, образная и фигуральная, вызывающая всякаго рода, в том числе и эстетические, эмоции. В действительности, и той и другой форме речи противостоит речь «бесформенная», житейская, утилитарная, составляющая в общем запасный склад, материал для чеканки и логических и поэтических элементов речи. Располагая логическими и поэтическими критериями, мы легко извлекаем из «пошлой» (т.-е.

чисто утилитарной) речи и термины и «образы». Что касается взаимного отношения речи логической и поэтической, то оно определяется внутренним положением самих этих форм между чистыми идеальными формами предмета и чистыми сенсуальными формами звукослова, причем логические формы остаются фундирующими внутренними формами, а поэтические формы— фундированные внутренние формы. Строгое и чистое выполнение этого канона обозначается термином историческим, но приобревшим уже и теоретическое значение: к л а с и ц и з м. С точки зрения отношения форм логических и поэтических едва ли не самый прозрачный образец—Б о ж е с т в е н н а я К о м е д и я,—произведение по форме всецело класически-реалистическое, — (невзирая на «фантастичность»—реалистическое поэтически, не метафизически, не с точки зрения «восприятия реального мира»),— чуждое «небрежности» романтического идеализма. Хотя, конечно, творчески-генетически идет впереди и руководит раскрытием сюжета форма поэтическая, а логический фундамент как бы вдвигается под нее. Если бы генезис был обратный, мы говорили бы о философском

произведении, изложенном в поэтической форме, а не о поэтическом творении с философским сюжетом. Обратный пример: поэтическая неудача, а вместе и философская, второй части Фауста Гёте — рассыпанной груды поэтической штукатурки и философских камней, где нет поэтически одушевленной логики и нет логически крепко сшитой поэзии.

В каком бы противопоставлении мы ни пользовались характеристикою поэтической речи, как образной и фигуральной, термин «образ» требует своего безотносительного истолкования, как sui generis форма. Как словесная форма вообще, отличающая один ряд слов от другого, «образ» (точно так же, как и «термин») должен обладать тою же принципиально структурою, что и слово вообще. Лишь отдельные члены структуры, подлежащие специальному определению, будут отличаться какими-то своими специфическими особенностями, например, интенсифицирующими какие-то отношения форм, ослабляющими, растягивающими, сокращающими итп. Внешне образ запечетлевается в особых стилистических формах, со стороны внешней, сводимых в конце концов к формам

синтаксическим, и корелятивных формам логическим. Таковы формы композиции целого и частей, распределения и построения частей: глав, сцен, строф, ипр., отдельных фраз: периодов, отрывистых суждений (изумительное, например, «Путешествие в Арзрум»), и наконец, отдельных элементов предложения. Должно быть нечто, отличающее их от простого и голого логического построения, что́ и дает право характеризовать их, как о б р а з н ы е или о б р а з ы. Это находит себе чисто внешнее выражение: повторения, параллелизмы прямые, обращенные, анафоры, рефрены, итп.

Образность речи присуща не только «поэзии», как художественной литературе. Это есть общее свойство языка, присущее также и научному изложению. Речь идет не о том, что в науке можно излагать «изящно», «художественно» итп., а о научном изложении, как таком, которое не может обойтись без помощи творческого воображения в построении «наглядных» (?) гипотез, моделей, с п о с о б о в представления. Например: «Атомы меди расположены настолько близко одни к другим, что метал кажется нам несжимаемым; с другой стороны понятно, что чем ближе между собою атомы, тем легче каж-

дый из них может передать отделимый электрон соседнему атому. — На цинке накапливаются электроны, и мы строим мост, по которому излишек их мог бы перейти на медь», итп. Поэзии здесь никакой, фантазии и «образности» много. Теории вроде органичной теории в социологии, физиологического объяснения в психологии, механистическое миропонимание, органическое, развитие производительных сил, определяющее историю, также любая метафизическая теория, — всё это построения фантазии, образы, но образы не «поэтические» в узком смысле художественных и эстетических факторов. Как мы уже и видели, «поэтические» формы — не есть прямой предмет эстетики. Вопрос об их эстетичности — особый вопрос.

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

мое, поэтическое переживание.—Это—слово свободное; главным образом, орудие творчества языка самого.

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

Очень существенно расширить понятие «образа» настолько, чтобы понимать под ним не только «отдельное слово» (семасиологически часто несамостоятельную часть предложения), но и любое синтаксически законченное сочетание их. «Памятник», «Пророк», «Медный Всадник», «Евгений Онегин» — образы; строфы, главы, предложения, «отдельные слова»—также образы.

Композиция в целом есть как бы образ развитой explicite. И обратно, образ, например, метафоричность «отдельного слова», есть композиция implicite. Развитие простого названия, имени, в легенду, миф, сказку, есть, как известно, вещь обычная. Поэтому, забегая вперед, надо сразу же отметить, как необыкновенно узкое и упрощающее действительное положение вещей, то убеждение, что, например, метафора возникает из сравнения,—если, конечно, не расширить само понятие сравнения до значения любого сопоставления. Формально должно быть столько-же видов метафорического построения, сколько существует видов предметных отношений, полагаемых в основу суждений.

Со стороны внутренней противопоставление терминированной и образной речи точно так же относительно. Оно не означает вытеснения одного ряда форм другим,—из предыдущего мы уже знаем, что внутренние поэтические формы надстраиваются на внутренних логических,—а лишь относительное развитие одного и относительное обеднение другого ряда. Взаимное отношение их, как необходимых членов словесной структуры, принципиально не меняется.

Следовательно, неправильно мнение, будто в поэтической речи концепт заменяется образом, и концепирование—фантазией. Это опровергается и отношением образа к другим членам структуры слова: образ предицируется, что не есть функция фантазии, и образ понимается, что также не есть функция фантазии.

Отличительные признаки «образа», как sui generis внутренней поэтической формы, приблизительно и предварительно намечаются в следующих чертах. В структуре слова он ложится между звукословом и логической формою, но также и в отвлеченном анализе, как самостоятельный предмет изучения, он помещается между «вещью» и «идеей». Он одновременно носит на себе черты одной и другой, не будучи ни тою, ни другою. Образ — не «вещь», потому он не претендует на действительное бытие в действительном мире, и образ—не «идея», потому что он не претендует на эйдетическое бытие в мире идеальном. Но образ носит на себе черты индивидуальной, случайной вещи и носит на себе черты идеи, поскольку он претендует на осуществление, хотя и не «естественное», а творческое, в искусстве (культуре вообще). Он есть

овеществляемая идея и идеализованная вещь, ens fictum. Его отношение к бытию ни утвердительное, ни отрицательное, оно — нейтрально. Образ—конкретен, но его конкретность не есть конкретность воспринимаемой вещи и не есть конкретность умозрительной идеи; его конкретность—типична. Образ ни строго индивидуален, ни строго общ в логическом смысле. Законы логического образования понятий к нему неприложимы. Будучи общным, образ не лишается признаков необщих всем лицам, на которые он указывает. Можно иногда образ фиксировать, «остановить» его и довести до возможности наглядного представления и репродукции, но если мы его этим индивидуализируем, он уничтожится, как образ. Если это кому-нибудь что-нибудь говорит, то общую тенденцию поэтического образа, в отличие от логической формы, можно выразить, как тенденцию индивидуализировать общее через подчеркивание типичного и характерного против специфического и существенного [1]).

[1]) Ср., разумеется, mutatis mutandis примеры и их разъяснение у Карьера, — M. Carriere, Die Poesie, 2. Aufl. Lpz. 1884. S. 100 ff.

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

Понятие передает вещь через о т о б р а ж е н и е в признаках ее конститутивных онтических существенных свойств предмета; образ может признак, логически для вещи несущественный, принять за характеристику вещи. Через образ вещь в нашем сознании преобразуется, и в процессе преобразования как бы теряет логическую устойчивость, будучи безразлична в себе и для себя к собственному существенному основанию, и нуждаясь в нем не столько для себя, сколько для оформливаемого образом сюжета (содержания). Смысл в образе не довлеет себе, как в понятии. Понимание, переливы смысла, делающие динами-

ческим понятие, заменяются в образе парением, реянием, и соответственно требуют чутья, вкуса итп. на место понимания, или вернее в добавление к пониманию фундирующего его основания. В некоторых эстетиках говорят о «внутреннем подражании»—применительно к образу, это и есть как-бы его понимание, потому что понимание как-бы гонится за потоком смысла, а «внутреннее подражание» пробегает по фигуре, очертаниям, схеме, композиции итп., овнешнивающих образ. Образ, как и понятие, не воспроизведение, не репродукция, и соответственно «воображение» — не «восприятие» и не «представление». Оно *между* представлением и понятием. Оно должно быть сопоставляемо с «допущением» (по терминологии Мейнонга). В особенности важно, что образ — *не представление* (к этому мы еще вернемся),—и потому психологизм из поэтики, как учения о внутренней поэтической форме, об образе, должен быть искореняем с такою же твердостью, с какою он искореняется из логики. Психологическая поэтика, поэтика, как «психология художественного творчества», есть научный пережиток. Наше антипотебнианство — здоровое движение. Потебня, вслед за гербартианцами во-

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

Задача логического понятия—ясность и отчетливость. Наука, принимая условно какое-нибудь *название* вещи за знак понятия, присоединяет к нему другие названия, как новые терминирующие знаки, и вводит логические требования адекватности, как условие самого соединения. Логика следит за тем, чтобы всё это совершалось сообразно задаче-предмету; что́ и называется истинностью понятия. Образ не довольствуется раз выбранным названием. Прикрепленное к вещи, оно для него обесцвечивается и умирает. Его нужно тормошить, расцвечивать. Образ набрасывает на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей. Но и здесь есть своя «сообразность», и свой страж—поэтика. Метафора, сравнение, олицетворение, сопоставление привычного с непривычным, и обратно, итп., — всё это имеет свои основания, и также онтологические, только предмет этой онтологии — само слово. Как для наук, в их специальных методологиях, мало одной формальной онтологии, и вокруг каждой науки рас-

полагается своя онтология материальная — запас и апарат научных (логических) моделей, фикций, рабочих гипотез итп., применительно к материалу данной науки, так и поэтику не может удовлетворить один синтаксис. Вокруг поэтического произведения, к его услугам, располагаются не только синтаксис, но со всем материальным богатством стилистика данного языка. Почерпая отсюда поэтические модели и фикции, поэтика по ним строит, шьет словесный наряд для своей мысли, заменяя им обесцветившиеся и истрепавшиеся от повседневного употребления названия вещей. Поэтика—наука об фасонах словесных одеяний мысли. Она так же мало, как и логика, предписывает правила и моды, она их учитывает. Логика — история логического, поэтика — поэтического костюма мысли. Отношение между внешними чувственными формами сочетания и логическими-онтическими формами бытия, жизни мысли — формы поэтики или образа.

Из сказанного видно, что образы, как формы творимые поэтом,—через воспроизведение моделей отношения имен и осмысленных форм,— суть формы «искусственные». Поэтика, как уче-

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

Из самого положения образа, как внутренней поэтической формы, таким образом, вытекает требование, чтобы образ был «согласован». Это есть прежде всего согласование, по общему онтологическому принципу тожества, с самим собою. А затем также по общему онтологическому принципу достаточного основания, — почему именно такой, а не иной? — образ, как отноше-

ние, должен быть согласован со своими терминами. Но для этого оба термина отношения,— логический смысл и фонетически-морфологический знак,—каждый в себе должны быть к а н о н и ч н ы. Их корелативные колебания есть динамика самого образа, который теперь также приобретает свою каноничность,— «гармонию»,— как в своем построении, так и в движении. Он должен быть готов к вопросу: как следует выразить данный смысл, чтобы восприятие его было э с т е т и ч е с к и м? и своим бытием он дает ответ на этот вопрос: вот как нужно видеть вещь, если хотите видеть ее эстетически!

Как мы уже говорили, эстетическое требование к обоим терминам образа, как отношения, — к морфеме и логической форме, — было только отрицательным: не мешать. Ибо нарушение своего канона любым из этих терминов влекло за собою разрушение всего отношения. Для них допускалась только некоторая ограниченная вольность, и то при условии, что всякое отступление от канона должно быть чем-нибудь компенсировано эстетически. Нарушение логичности должно компенсироваться удовлетворением цели, например, особого «подчеркивания», привлече-

ния внимания, произведения «впечатления». Равным образом, «неясность», «новизна», «неточность» морфологически-синтаксических «знаков» должны искупаться способностью самих «дефектов речи» привлекать к себе эстетическое внимание. Лишь бы при всех этих отступлениях не нарушался канон внутреннего образа, в общем весьма широкий и свободный в силу существенно присущей ему динамичности.

По отношению к образу, напротив, требование наших эстетических запросов положительно. Образ должен разрешать положительную задачу: уложить сюжет (тему, материал), логически оформленный, (например, если A есть B, то C есть D), в синтаксические схемы (например, когда a есть b, то c есть d, когда e есть f и g, когда h и f суть k, тогда mn есть pq), обозначаемые свободно подобранными фономорфологическими знаками, связанными внешними формами сочетаний (например, свободно выбранными ритмическими расчленениями). Выбор здесь настолько широкий, что вопрос о том, разрешена эта задача или нет, может быть удовлетворен только непосредственно чувством или анализом каждого отдельного слу-

чая. Если мы ощущаем образ, внутреннюю поэтическую форму, как достигнутое осуществление задачи, мы констатируем наличность эстетического впечатления. И только, может быть, одно есть *общее* правило: восприятие должно быть как бы обратно творчеству, композиция в целом должна ощущаться, как соответствующая и подчиняемая разливу сюжетного материала, его собственному внутреннему движению, а не обратно. Иначе искусство для нашего сознания переходит в искусственность. Хотя само творчество потому должно итти путем обратным,—от «втиснения» материала в форму,—что материал дается сперва поэту, как мысль общая, лишь в своей «естественной» форме *идеи*. *Образование* идеи в поэму, пьесу, есть чувственное расцвечение ее.

Мы имеем здесь дело в целом, следовательно, с особого типа сознанием: с *умственно-эстетическим переживанием*, сопровождающим восприятие образа, как некоторой идеализации вещи и реализации идеи. Как умственное (в «воображении») переживание, оно в целом противополагается переживанию чувственному, аноэтическому, безотчетному, ирацио-

нальному, от внешней музыки (ритма напр.) звукослова. В привычных терминах эстетики, это есть эстетическое сознание красоты— союза волшебных звуков и дум.

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум

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

3

Образ — не представление. Правильнее было бы говорить об образе, как предмете представления, а отожествлять их значит играть омонимами (image — и «образ» и «представление»). Можно иметь представления об образе, но они так же отличаются от самого образа, как отличаются представления о Кремле от Кремля, как представления о той, отвращенной от нас, стороне луны от нее самой, как представления о

гиперболоиде от самого гиперболоида. Евгений Онегин, Дон Жуан, Прометей, Фауст — образы, но не представления. Как образы, они отличаются и от сюжетов «Фауст», «Дон Жуан» итд., получивших у разных поэтов разное поэтическое оформление. Некоторым это не столь очевидно, когда речь идет об образах, обнимаемых простою синтагмою или даже автосемантическими или синсемантическими членами ее. Воображают, что есть особая способность воображения, которая рисует какие-то «картины», воспроизводящие воспринимаемое или комбинирующие «элементы» воспроизводимого,—воображают, значит, и в этом акте воображения о деятельности воображения должна рисоваться какая-то картина? Нет, «воображают» значит и здесь: построяют какой-то образ-фикцию, отрешенный от действительности, и имеющий свои, не чувственные и не логические, законы форм.

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

одеждою свинцовой», «взбесилась ведьма злая И, снегу захватя, Пустила, убегая, В прекрасное дитя», итд. без конца. Стоит постараться о сказанном, чтобы раз и навсегда убедить себя в том, что если какие-нибудь «картины» перед нами и возникают, то они играют такую же роль в эстетическом восприятии поэтического слова, какую они играют в понимании научной или обыденной речи. Как «представление» понятия задерживает понимание и мешает ему, так оно задерживает эстетическое восприятие слова и мешает. Если «представления» вообще тут появляются и сопровождают поэтическое восприятие, то как нечто побочное, ek paregrou, не существенное.

Образ, как внутреннюю форму поэтической речи, и как предмет «воображения», т.-е надчувственной деятельности сознания, ни в коем случае не допустимо смешивать с «образами» чувственного восприятия и представления, «образами» зрительными, слуховыми, осязательными, моторными итп. Другое, еще более существенное различие образа-формы и образа-картины—в том, что форма, раз она создана, она существует одна для всякого ее воспринимаю-

щего, для самого поэта та же, что для слушателя или читателя, будь он Потебня или иной профессор или учитель словесности, или просто недоучка. Представления же «картины», вызываемые у них этою формою, у всех разные, и даже у каждого из них о них разные в разные случаи их обращений к этой форме, как разны у них и эстетические наслаждения этою формою. Слово *значит*, обозначает значение, смысл, в данных внутренних формах, логических и поэтических, — *значит*, и это значение *объективно есть*. «Представление» же слова не значит, представление словом только вызывается, *пробуждается*. Значение так-то оформленное—одно, представлений—множество, хотя бы и они были об одном предмете. Конечно, одно и то же содержание, мысль, может быть выражено в разных формах, но каждое выражение—предметно, и как такое постигается не через представление, как и некий единый предмет самого представления постигается не через представление, а лишь *по поводу* его.

Образность речи не есть, скажем, зрительная красочность или контурность или что-либо подобное, не есть вообще зрительная или иная

чувственная форма, а есть некоторая *схема*, предметно корелативная воображению, как акту не чувственному, а умственному. Со стороны распространенного понимания «ума» и «умственного» освещается еще раз источник ошибок отожествления «образа» и «картины». Никак не могут освободиться от сенсуализма, заставляющего всё, что не есть «рассудок», сваливать в одну кучу с «чувством». Вместе с тем и само мышление суживают, ограничивая его функции *познанием*. Сужение—произвольное. Воображение, медитация, «размышление»—не познавательные умственные акты, точно так же, как «мышление эмоциональное», эстетическое, религиозное—не познание, но и не чувствование. В основе поэтического образа лежат акты, которые могут иметь и познавательное значение, но, вот, оказывается, имеют и поэтическое, и эстетическое значение. Таковы, например, акты сравнения, сопоставления, групировки, контрастирования, паралелизации, ипр.

В целом ряде умственных актов мы приходим к построениям, которые являются в некоторых отношениях аналогами познания, но не составляют его в строгом и собственном смысле.

Если последние, в своем закономерном течении, вызывают, фундируют своего рода интелектуальные эмоции, интелектуальное наслаждение, то эстетическое наслаждение, фундированное игрою поэтических образов, можно рассматривать как аналогон интелектуального наслажденія. Красота не есть истина, и истина не есть красота, но одно есть аналогон другого. Есть своя эстетическая прелесть и привлекательность в новизне, яркости и смелости сопоставлений, в неожиданном выходе из привычной «сферы разговора», в приведении к совпадению двух разных кругов темы, итп. Я не ставлю себе здесь задачи входить в анализ самого эстетического сознания красоты в поэзии, ограничиваясь формальными расчленениями предметной основы эстетического поэтического восприятия. И с этой точки зрения придаю указанному аналогону не маловажное значение.

Подобно логически оформленному термину, перенесение образа из одного контекста в другой вызывает перемену в его эстетическом толковании и понимании. Образ требует своей точности. Контекст его модифицирует, и он влияет на образование контекста. Есть не мало

случаев «цитирования» поэтом поэта, при чем это не есть простая вставка в свое стихотворение строки или образа из стихотворения другого поэта, а есть нередко новое quasi-логическое,—«поэтическое»,—развитие самого образа.

Поверили глупцы, другим передают;
Старухи в миг тревогу бьют—
И *вот общественное мненье*,
И вот та родина!..

(Грибоедов)

Конечно, быть должно презренье
Ценой его забавных слов,
Но шопот, хохотня глупцов...
И *вот общественное мненье*!

(Пушкин)

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

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

и поправляет: «чахлой и скупой» и «стоит». Первая поправка придает образу силу; едва ли здесь поправка вызвана мотивами чисто звуко-

вого преимущества одних эпитетов перед другими. «Тощая и глухая» «пустыня» так обычно, что идет как бы за одно слово, внутренняя конструкция как бы исчезла, стерлась, fundamentum comparationis не ощущается. «Чахлая» — уже ярче и свежее, а «скупая» — уже поразительно ярко, неожиданно, fundamentum comparationis прямо-таки осязается. И кстати к предыдущему: чем, например, в зрительном образе-представлении отличается пустыня вообще от пустыни глухой, а обе они—от пустыни скупой?..

Но «стоит» вместо «растет» прямо вызвано логикою самого смысла образа. «Анчар» растет, но «часовой» стоит. Сравнение заставляет изменить выражение самого предмета; оно как бы вносит с собою требование нового контекста и нового «положения» вещей, а контекст образа поправляет контекст логики, в которой была «подана», «пришла» мысль. Что здесь дело не в «зрительности», ясно из создавшегося «зрительного противоречия»: часовой — «один во всей вселенной», но схема, внутренняя поэтическая форма от этого не страдает. Не страдает также она и оттого, что дальнейшее описание в пьесе также «противоречит» вводящему об-

разу «часового» («Яд каплет сквозь его кору... К нему и птица не летит, И тигр нейдет...»— т.-е. к тому, что «растет», а не к тому, кто «стоит»). Дело не в зрительности, а в sui generis о б щ н о с т и, т.-е. в мысли и в умственном созерцании, а не чувственном. Эту общность я уже имел случай обозначить как «типичность», подбор характерного признака на место (логически) существенного. Типическое положение, достигаемое через сравнение, например, выступает, как характеристика не только данного, изображаемого положения, но и с х о д н ы х. Сходство не есть предмет чувственного восприятия или представления. Какое-нибудь «солнце—око»—типическое положение, а не зрительный «образ» (ибо «чье» око—судака или рака? да и око судака, рака или совы — понятие и образ, а не «картина»: nature morte, портрет, пейзаж, илюстрация к Брему). Понятно в этом аспекте и то, как само слово из «знака» вообще, произвольно применяемого, становится символом, т.-е. канонизированным образом. Понятно и само становление в свете у м с т в е н н о г о поэтического творчества.

Невзирая на ясность в общем отношений,

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

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

Условимся обозначать эту личную поправку, прирост и ущерб, к объективному эстетическому восприятию символом: $\overline{}$ s.

IV
1

Может ли смысловое содержание, как такое, т.-е. независимо от его логических и поэтических форм, быть предметом эстетического восприятия и, следовательно, источником эстетического наслаждения? Если противопоставление формы содержанию понимать абсолютно, то ответ в пользу одних форм получается несомненный и категорический. В действительности такой ответ—мнимый. Абсолютная материя есть—чистое небытие, несознаваемость, меон. И лишь, как методологическое построение, понятие абсолютной материи может пригодиться в научном анализе. Применительно к слову «чистое», его

содержание, чистый смысл означали бы, вопреки задаче, именно бессмыслицу, внутреннее противоречие. «Чистая», без логических (словесных) форм, мысль есть nonsens, немыслимость. Как было указано, не при абсолютном противопоставлении формы и содержания, путем отбора форм, мы приходим к идее некоторого «остатка». Это как бы предел восприятия и мышления. Как такой, он существенно эмпиричен, т.-е. свидетельствует об ограниченности познания данного момента. Принципиально материальный «остаток» подлежит дальнейшему разрешению в ф о р м ы. Проблема «смысла» и «понимания» слишком мало еще исследована, и об иманентных их формах, о характере и типе их немного можно сказать, но априори видно, в каком направлении искать эти формы, раз смысл не только этимологически есть со-мысль.

Те формы, которые могут быть присущи самому смыслу, как такому, т.-е. тому сырому материалу, который подлежит сознательному и планомерному логическому и поэтическому оформлению, выше были условно названы «естественными». Смысл предыдущего вопроса именно в том состоит, чтобы узнать, имеется ли в

смысле, как таком, предметное основание для эстетического осознания его. Вопрос приобретает фундаментальное философское значение, если обратить внимание на то, что постижение смысла, понимание, как функция разума, поставляется нами в аналогон чувственному восприятию, как sui generis восприятие или интуиция интелектуальная и интелигибельная. Может ли понимание, как чистая деятельность разума, быть основанием своего рода эстетического наслаждения? Может ли, например, сама философия быть источником эстетической радости и, следовательно, своего рода искусством? Платоновский эрос и красота мысли — значит, не илюзия?

Констатирование в «смысле» иманентных, «естественных» форм eo ipso прекращает мудрствования по поводу противоположности формы и содержания, и предуказывает положительный ответ на заданный вопрос Проблема эстетического наслеждения, как и в других случаях, здесь—только частная, и может быть показана, как спецификация более общей проблемы об «энтузиазме», «мании», «страсти» и «страстности» мысли вообще. Эстетическое наслаждение—

только специальный случай. Не предрешая вопроса, насколько это—общее свойство, отмечу интересную особенность имманентной формы содержания, связанной с эстетическим восприятием. Несомненно, что она не только носит онтологический характер, но прямо предопределяется идеальными свойствами предмета. Но так как собственные формы содержания суть некоторые отношения между возможным идеальным предметом и его действительными вещными выполнениями, то такое отношение, хотя бы ограничением идеальных возможностей, вносит в чистые онтологические формы модификации, лишающие их, прежде всего, их чистоты. Собственные смысловые формы конструируются в виде опять-таки аналогона форм поэтических,—(формы сочетания звукослова) : (внутренние логические формы) = (формы сочетания вещного содержания) : (идеальные онтические формы). Этим констатируется факт, давно лежащий в основе сопоставления творчества «создателя» мира, Демиурга, с творчеством художника

Итак, хотя руководящими в конструировании содержания, «сюжета», остаются идеальные онто-

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

Существенная особенность индивидуального в том, что мы его рассматриваем прежде всего в интенсивности его признаков, и в идее даже вовсе исключаем признаки экстенсивные, или, вернее, их игнорируем. Это необходимо влечет за собою то, что сюжет развертывается в нашем сознании, как ряд временной. Поскольку речь идет об идеальном развертывании сюжета,

применение термина «временной» не точно, так как речь не идет об эмпирическом «астрономическом» времени, а именно о той идеальной необходимой последовательности, в которой мыслится интенсивность индивида, и которую можно было бы называть разве только а б с о л ю т н о й временной, и которой прообраз мы видим в законе развертывания, например, математического числового ряда.

Насколько-бы, поэтому, безразличную к задачам поэтики форму передачи самого по себе сюжета мы ни взяли, в самой элементарной передаче сюжет уже в самом себе обнаруживает «игру» форм, действительно, аналогичную формам поэтическим. Мы здесь уже встретим параллелизм, контраст, превращение, цепь звеньев, итп Действительно, «с о д е р ж а н и е» принимает вид ф о р м ы, роль материи по отношению к которой берет на себя то, что принято называть «мотивом» в поэтике сюжета, и что можно бы назвать обще, по отношению ко всякому содержанию, э л е м е н т о м Способ конструирования содержания из элементов,—так сказать схемы сложения атомов материи в молекулы,—в его динамике и есть то, на предмет-

ном сознании чего фундируются эмоциональные переживания, настроения, волнения итд. Дальнейший анализ, конечно, и в «атоме» обнаружит форму, и потому прав, например, Веселовский, когда говорит о «формулах» и «схемах» не только сюжетов, но и мотивов

Сравним с этой точки зрения, например, сюжеты: Эдип, Дон-Жуан, Прометей, Елизавета Венгерская. Независимо от известных нам поэтических форм изображения этих сюжетов, можно говорить об разных эмоциональных тонах, в которые окрашиваются в сознании эти сюжеты. Царь Эдип может вызвать ужас, отвращение, подавленность, и другие чувства, но, кажется мне, едва ли все согласятся признать этот сюжет сам по себе эстетическим [1]). Равным образом, такие, например,

[1]) Спорным, мне кажется и то, преследовала ли античная трагедия изображением этого сюжета цели эстетические или исключительно эстетические. Косвенно, между прочим, это лишнее свидетельство в пользу того, что поэтика не есть «часть» эстетики. Родоначальница всех поэтик, поэтика Аристотеля — не эстетический или не только эстетический трактат в нашем смысле; и его «катарсис» далеко не имеет только эстетического значения. В некоторых отноше-

сюжеты, как Дон-Жуан, Прометей, Фауст, не вызывают, по крайней мере, на первом плане интереса эстетического. Напротив, сколько бы легенда ни морализировала,—но, как известно, есть и прямо иморальные разработки этого сюжета,—чудо с цветами Елизаветы прежде всего вызывает эфект эстетический.

Сюжет Елизаветы Венгерской красив—значит, что в «естественной» данности мотивов он предуказывает форму изложения, овнешнения, при которых неизбежен эстетический эфект. В нем есть так сказать *прирожденная* внутренняя поэтическая форма; без нее нет и самого сюжета. В самом деле, чтобы ввести в содержание его, *непременно* надо затратить время на изображение моментов: ха-

---

ниях это *третья* часть его Этики, соответственно этика, панэтика и нойэтика. Впрочем, и этика Аристотеля не «этика» в современном смысле. Это не противоречит энергично защищаемому Бучером утверждению, что Аристотель сознательно устраняет цдактику из поэтики (p 221s); ср. у самого Бучера pp. 233, 238 (The aesthetic representation of character he views under ethical lights, and the different types of character he reduces to moral categories), ср. также p. 337ss Butcher, Aristotle's Theory of Poetry etc. 4 ed. Ldn. 1911

рактер ее супруга; ее отношение к возлюбленному (по более «христианской» версии—к бедным); внезапное появление грозного супруга, застающего ее за преступным деянием. Затем, вдруг,—непременно, вдруг,—цветы! Вот—это-то «вдруг», неожиданная развязка и вызывает эфект. Но в то же время именно эта необходимость закончить «речь» и показывает, что без обращения к «знаку», без «внешности», не было бы эстетического переживания. Тем не менее,—хотя бы потому, что есть повод к такому «обращению», здесь можно говорить об особом эстетическом моменте, который если и не составляет принципиально особой прибавки, в качестве самостоятельного фактора, так как он поглощается собственно поэтическою формою, к общему впечатлению, но всё же он является каким-то добавочным коэфициентом, предувеличивая действенную силу самой этой формы. Он в общем как бы повышает эстетические потенции предмета, делает их «легче» выразимыми в формах канонических.

Итак, и на чистом мыслительном, разумном, интелигибельном, акте понимания может располагаться своя эстетическая атмосфера. Если от

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

До сих пор еще говорят о «нескольких» смыслах слова. Это — не точно. Смысл — один, но передача его может быть более или менее сложной. Средневековая библейская экзегетика возвела почти в канон различение четырех смыслов, — в особенности со времени Бонавен-

туры и Фомы Аквинского. Такое четырехчленное различение встречается уже у Бѣды Достопочтенного; иные различали семь и больше «смыслов», иные меньше. Всё это в основном восходит к иудейской экзегетике и эллинистической филологии [1]).

Поэтическое применение различия четырех смыслов (буквального, алегорического, морального, анагогического) встречаем у Данте (Il Convito и сомнительное письмо к Конгранде). Единственный смысл и есть собственно «алегорический», который сам Данте характеризует, как «истинный». К нему мы приходим от образов и тропов «буквального». Получается как бы два «языка»—данный и подразумеваемый, но смысл-то—один. «Моральный» смысл—вовсе не смысл, а «применение» и «поучение». «Анагогический» смысл или сверхсмысл (sovra senso),—понимание изложенного в аспекте вечной или божественной истины, — в действительности опять-таки есть лишь возможность перевода изложенного на новый еще «язык». Explicite это имеет место, например, во всяком метафи-

[1]) См. мою книгу: «Герменевтика и ее проблемы».

зическом изложении, гипостазирующем явления и мысли и придающем гипостазируемым фикциям, — несуществующим «действительностям», — квази-предметный смысл «второго», «истинного», «реального» итп. «мира». Строго говоря, введение анагогической интерпретации в поэзию уничтожало бы ее, поскольку оно требовало бы признания за поэтической фиктивной действительностью значения действительности сущей. Поэзия—не метафизика. Но поскольку сознание фикции поэтической сферы бытия не теряется, анагогический «перевод» изложения может приятно эстетически усложнить общее впечатление. «Божественная Комедия» — тому лучший пример.

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

Над всем этим, как на фундаменте, возвышается эмоционально-эстетическая надстройка. Оформленность, которую она чувствует под

собою, есть оформленность самого сюжета, как такого, и ее связь с интелектуальным фактором восприятия сюжета есть связь с чистым актом разумения, хотя и заключенным, имплицированным в необходимый при установлении «слова» тетический, resp. синтетический акт предицирования. Пока тетический акт не совершен, пока содержание не «утверждено», колебания эстетического «настроения» не прекращаются. Его завершение не есть, однако, полное прекращение улавливающих смысл качаний разума или интелигибельных интуиций. Это-то и говорит в пользу восприятия смысла, как нового самостоятельного фактора эстетической организации сознания в интелектуально-материальном членении структуры слова. Последний завершающий колебания и устанавливающий самый характер эстетического наслаждения момент есть подведение сюжета под чисто эстетическую категорию: величественного, героического, грациозного, комического, безобразного, ипр.

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

иманентных форм, «идейность» содержания, выделенную, как смысловое ядро, из всего мыслимого содержания, напишем: M_f.

2

Чистый предмет, как форма без содержания, т.-е., как такая форма, в которую может быть внесено любое указанное определением содержание, легко мыслим и поддается анализу. Само собою разумеется, что с точки зрения того совершенно общего определения «слова», из которого исходит настоящее рассуждение, «предмет» мыслится везде не только как корелация «представлению» или «понятию», но также как «положение вещей», «обстоятельство», как «объектив» (термин Мейнонга), корелативный «положению» (Satz) или «предложению». Данность предмета в этом смысле аналитически первее данности смысла, как «подразумевание», «имение в виду» предмета первее понимания его содержания. Предмет дается, прежде всего, как некоторая задача, а, следовательно, то, что заключает в себе конститутивные формы содержания, еще должно быть найдено. Эти формы раскрываются, однако, в процесе нашего озна-

комления с предметом. Первый же момент встречи с ним есть привлечение к нему нашего внимания, интереса. Только в этот момент он, строго говоря, чист. Он еще не связан, — для нашего сознания, — логическими цепями, и представляется нам «сам по себе». Обратно, чтобы получить его чистую заданность, надо в абстракции снять с него формы и одежки словесные.

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

Всё это для поэтики, как такой, может иметь

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

При бесловесном рассмотрении предмета,

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

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

имеющее «значение» (роль, функция) только эмоционально-экспресивное или указующее, вообще значение «знака без значения». Эстетически его расценивали бы, например, по его музыкальности: tra-la-la...—forte (crescendo) или na-na-na...—piano (diminuendo). Это относится к форме Σ. Затем беспредметность может указывать также на бессмыслицу, нелепость, внутреннее противоречие. Такое словосочетание не оторвано от смысла и есть не только дейктический знак, но настоящее *слово*. Но, строго говоря, оно *имеет* смысл, этот смысл есть бессмыслица,—например, абракадабра, белая ворона, круглый квадрат,— и «беспредметность» есть род предмета, sui generis предмет. Каково бы ни было его логическое значение, «беспредметное слово» может иметь положительное эстетическое значение, поскольку в нем всё же раскрываются свои внутренние поэтические формы. Последние налегают и на беспредметные слова, подчиняя их своим законам или приемам конструкции. Мы строим и бессмыслицу по тропам параллелизма, контраста, итд., равно как и по правилам синтаксиса («идет улица по курице»). Эстетическое значение соответствующих «поэм»

относится к II Натурально, от этих случаев следует отличать метафорическую игру, где бессмыслица—только «видимость» и чувствуется лишь при крайней остроте, новизне метафоры или при специальном к ней внимании,—«тот ошарашил его псевдосферою», «Пифагоровых штанов Павлуша уже не мог вместить в свою голову».

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

Обозначим эстетическую роль чистого предмета через: $\frac{1}{g}$

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

$$\frac{V}{1}$$

Объективная структура слова, как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится в исключительном положении, и строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему так же не должно быть места, как и при реше-

шении вопросов логики. Но еще больше, чем при рассмотрении движения научной мысли, до сих пор не могут отрешиться при толковании поэтических произведений от заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики «литературы» шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда утензилий они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его «души», широкой, глубокой, и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более «терминированном» языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом «исторического» или «психологического метода»,—что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро.

Если не оправданием, то объяснением такой обывательщины в науке может служить, что не только,—возвышенный или рабий,—человеческий интерес к человеческой душе влечет в область биографии поэта, но и действительно

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

Что касается первого пункта, то инстинктивные попытки выделить его в особый предмет изучения существуют, пожалуй, с тех пор, как различают поэтику и риторику [1]). В основе

[1]) Наиболее обстоятельное (известное мне) исследование по вопросу об различии собственно Dichtkunst от Sprachkunst есть богатая историческими справками и примерами книга G. Gerber, Die Sprache als Kunst. B. I—II. 2 Aufl Brl 1885, в частности см. B I, S 50 ff. и B II, S. 501 ff Основная по интересующему нас по-

своей «впечатление» от слова не зависит от специфических особенностей самого слова, как такого, а должно быть сопоставляемо с «впечатлением» от других способов и средств экспресивного «выражения ощущений и чувств». Ге-

---

воду мысль автора—углубление старинного разделения die Sprachkunst сперва преодолевает трудности воплощения души в звуке, затем отвердевший, абстрактный, ставший только знаком язык старается одушевить до выражения индивидуального, поэзия же требует, чтобы язык удовлетворял сознанию рода, и чувственная живость, с которой часто говорят по поводу поэзии, подчеркивает, что касается языка, только частности, а живость целого, следовательно, самого художественного произведения, покоится в поэзии на глубине и величии мысли (S. 53). Выпишу одну интересную цитату: Es fallt also bei der Dichtkunst das ganze Gewicht auf die Dichtung, Erdichtung, Verwandlung, Umschaffung der Erscheinungswelt, die Gedankenverschlingung, den Gedankenkampf, bei der Sprachkunst auf die Vollkommenheit der Darstellung eines Seelenmoments durch die Sprache; der Dichter erfindet Verwicklungen, Lösungen, Umstande, Lagen, giebt eine Weltanschauung; der Sprachkünstler erfindet Wörter, Satzformationen, Figurationen, Sprüche, giebt das Abbild eines Lebensmoments der Seele (S. 52). Далеко не всё у Гербера распутанно, приемлемо и современно, но, увы, многое заживопогребенное нужно вернуть с кладбища.

нетические теории, выводившие осмысленное слово из экспресии, много здесь напутали. Самого простого наблюдения достаточно, чтобы заметить, что развитие осмысленного словоупотребления и эмоционального окрашивания его идут независимо друг от друга и сравнительно поздно достигают согласования. Известно особое, нередко прелестное, своеобразие детской речи, проистекающее из употребления ребенком сильных эмоциональных речений и оценок без тени соответствующих переживаний и без согласования со смыслом. Эмоциональная экспресивность ребенка первее всякого словоупотребления, но post hoc не значит propter hoc, и визг, писк, ор, плач не превращаются в мысль, как не превращается на ночь солнце в луну. Ребенок извивается в импульсивных движениях и жестах, но независимо от того, какого искусства он в них достигает, он начинает узнавать и называть вещи, а затем понимать и сообщать. Значительно позже с этим связываются «осмысленные» жестикуляция и эмоциональная экспресия. Есть индивиды, вполне овладевающие импульсивными движениями и тем не менее до конца дней своих не умеющие согласовать сообщаемого с экспресией.

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

Несомненно, симпатическое понимание вообще есть тот путь, которым мы проникаем в «душу», исходящую в экспресии. Но через симпатическое понимание мы со-переживаем не только эстетическое переживание другого, сообщающего слово. Кроме того, если ограничиться только так сказать эстетическим симпатическим переживанием, мы еще ничего не разъясним, так как тогда пришлось бы признать что мы эстетически воспринимаем только то, что эстетически переживается самим сообщающим. В действительности, мы можем проходить без эстетического волнения мимо эстетических эмоций сообщающего, и, обратно, испытываем эстетиче-

ское впечатление там, где он его не испытывает. На этом факте и основаны соответствующие «обманы», притворства, сценическая игра, итп. В общем эти факты только подтверждают наличность «бессознательного» (собственно аноэтического) симпатического понимания, так как они прямо на него расчитаны. В сценической игре актера мы наперед *знаем* о «притворстве» и игре, и тем не менее наша симпатическая реакция от этого не уничтожается. Но ясно, что разная сила и разное качество их зависят не от самого факта симпатического восприятия экспресии, а от особенностей этой экспресии. Игра бывает «хорошая» или «плохая».

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

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

Особенно интересны случаи сложного наслоения эстетических переживаний. Интонации, тон, тембр, ритм итд. мы воспринимаем, как ощущения, формы сочетания которых эстетически нас волнуют. Но эти же интонации, этот же ритм напр., поскольку они служат цели экспресии и выдают душевное волнение говорящего, они вызывают свои эстетические переживания. Одно наседает на другое. Но, далее, эти душевные волнения могут быть волнениями радости, печали, гнева, любви, зависти, но также эстетического наслаждения Последнее само опредмечивается и фундирует на себе следующей степени эстетическое переживание. Сверх всего этого, слушая, например, на сцене Гамлета, мы различаем

слова Гамлета самого, может быть, также Шекспира, и непременно еще актера, изображающего Гамлета. И всё это вызывает наслоение одной персональной экспресивности на другую, всех их на осмысленное слово, не говоря уж о зрительных источниках эстетического наслаждения. Достаточно, однако, двум любым слоям «разойтись», и начинаются перебои, «эстетические противоречия», разрушающие всё сооружение. Не меньшей угрозой такого разрушения является и то, что нередко симпатическое понимание вызывает в нас реакцию, на которую не рассчитывает экспресия. Так угрозы изображаемого героя могут вызвать у нас впечатление скуки, его страх и трепет—чувство презрения, итп., в такой мере, что они заглушают требуемое изображаемой экспресией эстетическое чувство. Неудачный автор может погубить талантливого актера, «несимпатичный» актер (к которому зритель чувствует личное нерасположение, или у которого «противный» голос, итп.) может «провалить» хорошую роль.

Для эстетического восприятия эмоции, в ней должны быть свои эмоциональные формы, определяющиеся законами своей эмоциональной «гар-

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

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

2

Второй из вышеозначенных пунктов составляет всецело предмет психологического интереса к персоне автора слова. Интерпретация слова с этой точки зрения есть истолкование поведения автора в смысле его правдивости или лживости, его доброжелательного или злостного отношения к сообщаемому, его веры в него или сомнения в нем, его благоговейного или цинического к нему отношения, его убежденности в нем, его страха перед ним, его восторга ипр., ипр. Сколько бы мы ни перечисляли качеств его отношения к сообщаемому, всё это качества, во-первых, психологические, во-вторых, его, автора, субъекта, для которого сообщаемое—такой же предмет, как и для нас, хотя, быть может, душевные переживания оно вызовет в нас совершенно иные, чем у него. Если выше, только что, мы говорили всё же об экспресивных свойствах слова, которые могли стать

предметом нашего внимания и независимо от их автора, то теперь только на автора и переносится интерес. Слушая актера, мы слушаем не актера, а героя или автора пьесы; читая Гамлета, мы переносим установку внимания на Шекспира; итп.

Обращение к автору также происходит на основе симпатического понимания и по поводу экспресии. Но экспресия здесь — только повод, а симпатическое понимание — только исходный пункт. От внешней экспресии требуется переход в глубь, в п о с т о я н н ы й ее источник, к руководящему его началу. От симпатического понимания необходимо перейти к систематическому ознакомлению с автором и его личностью. Здесь важно не «впечатление» от содержания слова, а повод, который дает его экспресивность для проникновения в «душу» автора. Мы сперва только указываем его в его выражениях, понимаем то, что он говорит, но хотим угадать также, что он х о ч е т сказать, как он относится и к тому, что он говорит, и к тому, что говорит, и к сообщаемому и к собственному поведению сообщающего. Нам важен теперь не объективный смысл его речей, а его собственное

«переживание» их, как своего личного действия и как некоторого объективируемого социально-индивидуального факта. Угадываем мы на основании показаний симпатического понимания, улавливающего соответствующие интонации его голоса, учитывающего, например, спокойствие или прерывистость,—натуральные и деланные,—его речи, намеренную или «случайную», из глубины души и свойств характера, а также из его культурности или невежества, творческих напряжений или пасивного повторения, вытекающую «фигуральность» его речи, пониженный или повышенный голос, свидетельствующий о его раздражении, зависти, ревности, подозрительности, ипр., ипр.

На почве этих первых догадок и «чутья» мы дальше начинаем «сознательно» воспроизводить, строить, рисовать себе общий облик его личности, характера. Тут нужно ознакомление с другими, из других источников почерпаемыми, фактами его поведения в аналогичных и противоположных случаях, с фактами, почерпаемыми из его биографии. Симпатическое подражание играет все меньшую роль, на место его выступает конгениальное воспроизведение. Экспресив-

ные частности интересны не сами по себе, а как фрагменты целого, по которым и нужно восстановить целое. Симпатически данное рационализируется и возводится в эфект, симптом некоторого постоянства, которое терпеливо, систематически и методически подбирается, составляется и восстанавливается, как цельный лик.

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

шить, согласуется создаваемое им впечатление от его личности с другим или не согласуется.

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

В целом личность автора выступает, как аналогон слова. Личность есть слово, и требует своего понимания. Она имеет свои чувственные, онтические, логические и поэтические формы. Последние конструируются, как отношение между экспресивными формами случайных фактов ее поведения и внутренними формами закономер-

ности ее характера. Эстетическое восприятие имеет здесь свои категории. Эстетическое наслаждение вызывается «строением» характера, как «цельного» («единство в многообразии»), «гармоничного», «последовательного в поведении», «возвышенного по чувствам», «героического», «грациозного в манерах», «грандиозного в замыслах», итд.

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

было бы сказать, что эстетическое отношение к личности вырастает, в конце концов, именно на преодолении симпатического понимания ее. Оно, это «преодоление», только и способно создать нужную «уравновешенность».

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

VI

Общая пародийно-математическая формула эстетического восприятия слова складывается следующим образом

$$S\left[\frac{\sum u_n \prod (1+u_n) M_l}{mlg}\right]^e \pm s \pm 1$$

Москва, 1922, февр. 19.

ОГЛАВЛЕНИЕ

		стр.
I.		7
II	1	13
	2	20
III	1	23
	2	28
	3	45
IV	1	55
	2	68
V	1	74
	2	84
VI		90

В Вып. II «Оглавление» было составлено *то, но* нужно было бы указания стр. 55, 73, 81, 107 заменить, соответственно: 52, 70, 79, 105

КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО

„КОЛОС“

ПЕТРОГРАД

ПРАВЛЕНИЕ: пр. Володарского (б. Литейный), 21, кв. 14.
Тел. 5-66-23.

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН: пр. Володарского (б Литейный), 23

МОСКВА

ПРАВЛЕНИЕ Крестовоздвиженский, 9.
Тел. 23-25.

КНИЖНЫЕ МАГАЗИНЫ:
1) Улица Герцена (бывш. Б Никитская), 22,
2) Моховая, 20
Тел. 54-89

ВЫШЛИ В СВЕТ

Иванов-Разумник —А И Герцен, 188 стр.

„**Вперед**“ Сборник статей, посвященных памяти П. Л. Лаврова (к двадцатипятилетию со дня смерти), под редакцией **Ф. Витязева**, 64 стр.

В **М. Бехтерев** — Коллективная рефлексология, 432 стр.

Г. Г. Шпет.—Философское мировоззрение А И. Герцена, 101 стр

П. Л. Лавров.—Социальная революция и задачи нравственности, 149 стр.

Жюль **Валлес** — Инсургент, с вступительной статьей **А. Г. Горнфельда**, 256 стр

Материалы для биографии П. Л Лаврова, под редакцией Ф **Витязева**, вып. I, 91 стр.

Иванов-Разумник.—Творчество и критика, 259 стр. (распрод)

А. Г. Горнфельд —Пути творчества, 233 стр

Н. К. Михайловский. — Что такое прогресс? Под редакцией **Иванова-Разумника**, 223 стр.

А. Г. Горнфельд. - Новые словечки и старые слова, 64 стр.

П. Н. Столпянский. — Революционный Петербург, 208+XVI стр.

П. Л. Лавров.—Сборник статей, посвященных его памяти, под редакц. **Ф. Витязева.** 523+VI стр.

„**Искусство и Народ**".—Сборник статей. Художественное издание, 232 стр.

Г. Г. Шпет. – Эстетические фрагменты, вып. I, 84 стр.

Г. Г. Шпет.—Очерк развития русской философии, часть 1. 349+XVI стр.

Серия «БИОГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА»:

П. Л. Лавров.—Этюды о западной литературе, под редакцией **Ф. Витязева** и **А. А. Гизетти**, XXXII+218 стр.

Иванов-Разумник. — Перед грозой (1916 — 1917), 136 стр.

Г. Г. Шпет.—Эстетические фрагменты, вып. II, 120 стр.

Ч. Ветринский.—Н. Г. Чернышевский, 216 стр.

Т. А. Сухотина.– Друзья и гости Ясной Поляны, 198 стр.

Л. Дейч.—За полвека, ч. II, 88 стр.

Г. Г. Шпет.–Эстетические фрагменты, вып. III, 96 стр.

Н. Н. Игнатов.—И. С. Тургенев, 80 стр.

Н. Н. Игнатов.—П. С. Мочалов, 64 стр.

Н. Е. Эфрос.– А. Н. Островский, 112 стр.

В. В. Виноградов.—А. А. Шахматов, 80 стр.
В. Н. Княжнин.—А. А. Блок, 136 стр.
А. Е. Пресняков. — А. С. Лаппо-Данилевский, 94 стр. (распродано).
А. И. Огнев.—Л. М. Лопатин, 64 стр.
Н. Д. Кондратьев. — М. И. Туган-Барановский, 128 стр.
Л. М. Клейнборт.—Н. И. Зибер, 96 стр.

ПЕЧАТАЮТСЯ:

Г. Г. Шпет.—Эстетические фрагменты, вып. IV.
Г. Г. Шпет.—Этническая психология.
Иванов-Разумник.—Россия и Европа.
Б. М. Энгельгард.—Введение в эстетику слова.
Г. Г. Шпет.—Очерк развития русской философии, ч. II.
А. В. Мезьер.—Словарный указатель по книговедению.
Б. М. Энгельгард.—А. Н. Веселовский.
Н. К. Лебедев.—П. А. Кропоткин.
Г. И. Чулков.—Ф. И. Тютчев.
Л. М. Клейнборт.—Г. З. Елисеев.
В. В. Виноградов.—Поэзия Анны Ахматовой.
Э. Л. Радлов.—Эстетические теории в России.
К. Д. Бальмонт.—Любовь и смерть в мировой поэзии.
Ч. Ветринский.—И. С. Тургенев.
Т. И. Райнов.—Жизнь и творчество Д. Н. Овсянико-Куликовского.
В. В. Виноградов.—Ф. М. Достоевский и натуральная школа.
А. В. Прибылев.—От Петербурга до Кары.

О. Аптекман.—Общество „Земля и Воля" 70-х год.
В. И. Семевский.—М. В. Буташевич-Петрашевский и петрашевцы, часть II.
И. Н. Розанов.—Вяземский (Пушкинская плеяда, ч II)
Письма Тургенева и Боткина, под ред. Н. Л. Бродского и Н. В. Измайлова.
Т. И. Райнов.—Духовный путь Тютчева.
Н. И. Кареев.—Историки французской революции, т. I.—Французские историки.
Иванов-Разумник.—Вершины (А. Белый и А. Блок).
И. Н. Розанов.—Н. А. Некрасов.
Г. Г. Шпет и Т. И. Райнов.—В. Г. Белинский.
А. Г. Горнфельд.—Критические заметки.