

УДК 1(091)  
ББК 87.3 3  
9!

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(проект М ОЗ-03-00388д)*

Зубов В. П.  
3 91 Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917—  
1930 / Сост. М. В. Зубова. - М: Индрик, 2004. - 448 с: ил.  
ISBN 5-85759-291-1

Книга В. П. Зубова (1900-1963) «Избранные труды по истории философии и эстетики» продолжает серию «Русские философы XX века». В книгу вошли ранние работы В. П. Зубова, сохранившиеся в домашнем архиве. Некоторые из них были написаны еще в гимназические и студенческие годы. Основную часть книги составляют труды В. П. Зубова, относящиеся к периоду его работы (с 1923 по 1930 год) в Государственной Академии художеств. Это, главным образом, исследования по истории русской и немецкой философии и эстетика XVIII—XIX веков. Также впервые публикуются статьи, подготовленные для словаря эстетических и художественных терминов.

Книга предназначена для широкого круга читателей, интересующихся вопросами философии, эстетики, филологии, истории, богословия, мировой культуры,

УДК КОЯ)  
ББК 87.3

ISBN 5-85759-291-1

© Текст. Зубов В. П., 2004  
© Составление. М. В. Зубова, 2004  
© Издательство «Индрик», 2004

## ПРЕДИСЛОВИЕ

«Нет граней между наукой и метафизикой, наукой и поэзией, наукой и религией: человек един и его духовное око едино».

В. П. Зубов, неопубликованная статья о Гёте

В предлагаемую вниманию читателя книгу «Избранные труды по философии и эстетике» Василия Павловича Зубова (1900-1963) вошли сочинения, написанные им в 20-е годы и сохранившиеся в его архиве. Большая часть из них публикуется впервые.

В. П. Зубов — выдающийся русский мыслитель, историк науки, ученый-энциклопедист. Его называют гуманистом<sup>1</sup>, историком идей и «русским Леонардо». Подобные сравнения не случайны. В. П. Зубова роднит с итальянскими гуманистами природная одаренность натуры, глубина и разносторонность научных интересов, приверженность к изучению античной науки, архитектуры, философии и их влияния на последующие поколения ученых, обращение к биографическому жанру.

Имя В. П. Зубова хорошо известно как у нас, так и за рубежом историкам науки, архитектуры и искусства по таким его книгам, как «Историография естественных наук в России» (1956), «Леонардо да Винчи» (1961), «Очерки развития основных понятий механики» (1962), «Аристотель» (1963), «Развитие атомистических представлений до начала XIX века» (1965)<sup>2</sup>. Большое количество статей и рецензий было опубликовано на русском, французском, немецком и английском языках. В. П. Зубовым переведены на русский язык и сделаны комментарии к важнейшим научным трактатам средневековых авторов: Николая Орема, Жана Буридана, Томаса Брадвардина, а также переведены и прокомментированы труды Леона Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи и Даниеле Барбаро.

При жизни автора была издана только малая часть его научного наследия. Со многими трудами В. П. Зубова читатели смогли познакомиться только в последние годы. Так, в 2000 году увидели свет «Труды по истории и теории архитектуры». В эту книгу вошли главным образом неизданные работы, написанные В. П. Зубовым в сороковые годы. Основу сборника составили монографии «Византийский архитектор» и «Архитектура Западного Средневековья (по данным литературных источников)». В конце книги помещены очерк о жизни и деятельности В. П. Зубова и библиография его трудов, насчитывающая более двухсот произведений. Неожиданным для многих было появление в 2001 году книги В. П. Зубова «Русские проповедники. Очерки по истории русской проповеди», которая была написана в конце 20-х — начале 30-х годов. Здесь автор впервые раскрыл философию русской проповеди как теорию выражения христианской истины в устном слове. В. П. Зубов, как и многие русские религиозные философы, понимал необходимость сохранения для будущих поколений тех духовных ценностей, которые он воспринял в семье, а также в годы учения в гимназии и университете. Об этом, в частности, свидетельствует и написание работ, публикация которых была невозможна при его жизни.

Надо сказать о фундаментальном исследовании творчества Л. Б. Альберти, завершеном в 1945 и опубликованном полностью только в 2001 году. Сейчас эта книга переводится на французский язык и в ближайшее время будет издана в Париже.

## Предисловие

Три главы из этой книги уже опубликованы в сборнике «Albertiana» (2000 и 2001). В 2002 году во Владимире в сборнике «Зубовские чтения» были опубликованы три главы из рукописи «Семейная хроника. Полежаевы — Зубовы». В издательстве «Алетейя» готовится сборник его статей «Из истории мировой науки».

До последнего времени самые ранние произведения В. П. Зубова не были известны читателям и не было известно имя В. П. Зубова как философа. Издать его труды в серии «Русские философы XX века» предложил А. П. Огурцов, которому приношу свою глубокую благодарность. В настоящий сборник вошли произведения, написанные В. П. Зубовым с 1917 по 1930 год.

В. П. Зубов рано сформировался как ученый. От своего отца, Павла Васильевича Зубова (1862-1921)<sup>3</sup> — термехимика, нумизмата и скрипача, он унаследовал проницательный ум, добросовестность, трудолюбие, любовь к науке и музыке. С детства он изучал немецкий и французский языки, учился игре на фортепиано. Развитию филологических интересов Василия Павловича много способствовал талантливый учитель русского языка и литературы во Флеровской гимназии — Владимир Михайлович Фишер.

Восемнадцать лет, после окончания гимназии с золотой медалью, Василий Зубов поступил в Московский университет, но уже в августе следующего года был мобилизован в Красную армию. По состоянию здоровья (сильная близорукость) его освободили от строевой службы и определили писарем в 1-ю запасную артиллерийскую бригаду, располагавшуюся в Ходынских казармах<sup>4</sup>. Ночевать разрешали дома. Транспорта не было, и поэтому приходилось ходить пешком (путь от дома до казарм занимал два часа). Направляясь со службы в Румянцевскую библиотеку, Василий Павлович неизменно заходил в собор Василия Блаженного, своего небесного покровителя. В дневнике философа читаем: «На обратном пути — фантастический собор Василия Блаженного в мягкой ночи, среди снегов. Он пережил поляков, французов, — переживет и нас...»; «Поистине, и часы имеют удельный вес! Три часа в Румянцевской уравнивают четыре часа хождения и шесть часов Ходынской бессмыслицы...»<sup>5</sup>.

В эти годы Василий Павлович читал «Добротолюбие», Симеона Нового Божьего, о правилах восточного монашества<sup>6</sup>. «Из Добротолюбия решил выписать все тексты, показывающие содействие благодати в приобретении аскетических добродетелей» ; «...читал Добротолюбие и особенно живо ощутил, что все аскетические нормы здесь не налагаются извне на жизнь, а вырастают из жизни. Практика предваряет теорию, интуиция рефлексии (особенно у ранне-египетских и афонских аскетов). Читая эти аскетические главы, понял, что религия — сплошная динамика, развитие, что религиозной души нельзя себе представить в статическом состоянии»; «Как страшно подумать, что неусыпное Око, пронзительное и острое, зрит все сокровенные помыслы каждого человека; что душа человека открыта очам ангельских... сонмов, что скрытое от людей явно для обитателей небесных сфер во всей неприкрашенности! Тогда понятны слова апокалиптики Иоанна, что очи Христовы — как пламень огненный. А самое слово „Всеведающий“ — понятно в его таинственной глубине».

«В Великую Субботу причащался. Чрез Евхаристию достигается единение со всей Церковью, пусть внешне я оторван от других ее членов... По поводу песнопений думал: в комментарии к Данте я читал, что Херувимы — хранители высшего знания и Серафимы — хранители высшей любви. Оттого Херувимы — „многоочитии“ и Серафимы „шестокрылатии“. Это эмблемы горних созерцаний и парения небесной любви...»

## Предисловие

«Дни солнечные. Ночью выпал снег... Помню слепого у дверей Казанского собора! Аллегорично! Это — я сам у дверей богопознания. Был в часовне Иверской Божией Матери... Все судьбы моей жизни незримо и таинственно предопределяются отсюда»; «Возникла мысль написать о толкованиях Песни Песней»; «Сегодня в Румянцевской библиотеке после Ходынки... я углубился в жития, месяцесловы, календари, мартирологи совершенно...».

В эти трудные и голодные годы В. П. Зубов особенно внимательно изучал житие святого Мартина Исповедника. «Все отчетливее вырисовывается облик его: неутомимого, упорного, милостивого, смиренного. Все отчетливее рисуется он, как преемник Петров, — Камень Церкви»<sup>10</sup>. Василий Павлович, так же как и его родители, деды и прадеды, был прихожанином храма святого Мартина Исповедника, расположенного на Большой Алексеевской, недалеко от Таганской площади.

О разнообразии интересов юного ученого можно узнать из тех же дневниковых записей: «От отца, преданного нумизматике, я унаследовал любовь к редкостным и диковинным темам...»; «Люблю все редкое, исключительное, неповторимое, единственное: редкие монеты, редкие скрипки, редкие пальмы, редкие книги, — чудеса, своевольно нарушающие „уставы естества"».

Василий Павлович «...никогда не забывал бросить взор на пройденный путь». 31 декабря 1919 года он записал в дневнике: «Пусть Новый год — условность, пусть астрономия и повседневность к нему безразличны, — всё же в этот день невольно размышляешь о прошлом и думаешь о будущем. Что сделано за год? Изучал без плана разнородные области. Изучал Ж. де Местра, Веневитинова<sup>11</sup>, Агриппу Неттесгеймского, французских символистов, житие св. Мартина Исповедника, вопрос о Митре. Но сколько зачахших, неразвившихся ростков: мистерии, философия истории, проблема „ничто" <sup>12</sup>, догматические споры 1-го Вселенского собора, мистика запахов, и etc. etc.»<sup>13</sup>.

О широте его научных интересов также свидетельствует и перечень книг, которые Зубов читал в те годы и постоянно записывал их названия в дневнике. Приведу только некоторые выдержки из него: «...из-за болезни остался дома... чтение самое разнообразное: Baudissin o *Iáo*, Lenormant — *Lettres assyriologiques*, 6-я сатира Ювенала, Батюшков, Новалис, Флоренский. На ночь — Николас медвежья лапа Р. Зотова»<sup>14</sup>; «На ночь читал Державина. Как странно слились в нем русское просторечье с античным содержанием»<sup>15</sup>; «Читал Пушкина. Дома создалось настроение только для чтения „сыскных" романов»<sup>16</sup>: Монтепена, Понсон-дю-Террайля. (Вчера читал Les *Vampires* Фейада.); «Весь день читал Плиния, Арнобия, Геродиана, Тита Ливия, Павсания, Каллимаха в изд. Эрнести, Геродота Раулинсона, Аммиана Марцеллина и пр. и пр. Рылся в пачках диссертаций, но не был вознагражден за труд: не нашел подходящего. После обеда — читал Мйм[oires] de l'Acad[émie] des Inscriptions (их 50 томов — все в нижней библиотеке). Falconnet о бэтиях. Вечером читал Lenormant'a. Словом, как рыба в воде, я плавал в книгах».

«В холодной Университетской библиотеке читал Lex[icon] Rutschel. Тишина такая, что слышишь, как кровь шумит в ушах и стучит сердце. Потом в Румянцевской»; «В библиотеке все та же тишина, спокойный свет электричества, зеленые лампы. Вернулся как в давно знакомое пристанище».

По дневниковым записям можно также определить излюбленный круг музицирования Василия Павловича — Бах, Бетховен, Дебюсси, Лист, Прокофьев, Глазунов, Стравинский, Вагнер, Метнер, Штейнберг. «Был в малом зале Консерватории... Дебюсси, который меня привлек, был отменен. Но и Juille я слушал с удовольствием. Думалось: в музыке — наиболее оголенное обнаружение Абсолютного. В звуках

## Предисловие

божественная сущность обнаруживается прямо, без посредников (вспомним гармонию сфер). Все больше понимаю, что это время голодал по ритму: мало играл, совсем не читал стихов. А ритм для души это тот же хлеб для тела».

В дневнике нет прямых упоминаний о нужде, голоде и о прочих житейских трудностях. Девятнадцатилетний юноша пишет о музыке, природе, храмах и прочитанных книгах, но между строк читается трагичность происходящих вокруг событий: «За домом пустынные сады, обнаженные деревья, пасмурный октябрь, тьма... сегодня холодные дали, пронзительный ветер, обнажившиеся аллеи. Было сознание какой-то обреченности. Холодный серп судьбы, блистающий на жатве мира... Разваливающийся павильон — он обречен быть сожженным зимой. Многие люди обречены, подобно зданиям»<sup>17</sup>; «Был в Казанском соборе, где служил св. Патриарх. Ощутил всенаполняющий, властно-широкий свет Иеговы: „Исполнь небо и земля славы Твоея". Ощутил незыблемость небесной иерархии. *Здесь* нет и не может быть революции. Сатана — первый и последний революционер. Всю литургию ощутил в виде концентрических кругов. Центр — евхаристия»<sup>18</sup>.

«Бунтующая метель. Мне всегда метель напоминала мятежную первую потенцию Шеллинга. Это — алкание без удовлетворения, движение без достижения (как революция!). Ветер вместе с тем напоминает метели, описанные в русской литературе не раз: от Пушкина до А. Белого. Метель — безумие, бунт темного. Поэтому-то она так тревожит слабую душу. Хаос вовне будит отзвуки в хаосе внутри... В Румянцевской библиотеке спокойно, как в тихой бухте, куда не достигают бури. Вернулся, писал, лег в постель с лампадой. И сейчас шумит ветер. Уже в девять часов заблистали звезды».

Сочинения Зубова, созданные еще в гимназические и студенческие годы<sup>19</sup>, так же как и дневник, поражают глубиной и самостоятельностью мышления, лаконичностью и ясностью изложения. Все статьи, составившие данный сборник, написаны ученым, которому не было и тридцати лет. В книгу включен фрагмент доклада «Цвет в поэзии Лермонтова», написанного семнадцатилетним гимназистом. Юношеский задор и увлеченность чувствуется в работе «De defectu philosophiae», написанной, вероятно, в 1919 году. В той же тетради сохранился текст без названия, в котором остро ощущаются литературные, научные и политические веяния начала XX века.

В университете В. П. Зубов работал в семинарах у профессоров Г. И. Челпанова, Г. Г. Шпета, И. А. Ильина, А. Л. Кубицкого, П. Ф. Каптерева, слушал лекции Б. А. Фохта, И. В. Попова, С. Л. Франка и других крупных ученых. Сохранились его конспекты лекций по психологии профессора Г. И. Челпанова.

Особенно сильное влияние на формирование В. П. Зубова как ученого оказал отец Павел Флоренский. Об этом мы узнаем из дневника: «Вечером на заседании памяти Лопатина, в круглом зале Университета... был о. Павел Флоренский, к которому теперь отношусь как к священному авторитету, — с чувством почти таким, как относятся иноки к своему старцу» (16 апреля, четверг, 1920)<sup>20</sup>.

Сокурсники В. П. Зубова в шутку, но не без основания, называли себя «последними русскими философами», поскольку весной 1921 года философское отделение было упразднено<sup>21</sup>. Разрушение системы высшего образования началось раньше. Весной 1920 года, проходя службу в Красной армии писарем, В. П. Зубов посетил Университет и увидел, какие резкие перемены произошли в нем. Университет «показался чуждым, мертвым, в особенности студенты-философы. Что такое как не нуль философия, не выросшая из правильно воспитанного христианского сознания? И разве страна, оплевывая собственную религию, может построить прочную

философию, не восстановив эту религию? Разве философия не яд — вне Церкви?» (16 апреля)<sup>25</sup>.

Вероятно, в начале 20-х годов была написана статья ", вошедшая в книгу под названием «...Об энергиях, ипостасях и сущности...». Она имеет глубокое религиозно-философское содержание. Сохранились черновик и часть текста, переписанного начисто. Причем верхняя часть первой страницы, где, вероятно, было название статьи, оторвана и в черновике, и в чистовике (возможно, для конспирации), при этом пострадал текст, находившийся на обороте.

Работа «Об абсолютном начале всякой метафизики» была написана В. П. Зубовым в 1921 году, во время его занятий на философском отделении в Московском университете и, возможно, предваряла выпускное кандидатское сочинение на тему «Предпосылки философии метафизического» (1922). Статья датирована и подписана: «Москва, 1921. В. Зубов», что свидетельствует о ее завершенности. (Печатается по рукописному тексту.) В этой статье В. П. Зубов, по его словам, «догматически сформулировал» основные свои положения о сущности философского знания. «Всякое истинное философское знание метафизично, подлинное знание знания всегда носит характер онтологический. Всякая онтология по существу рационалистична, но *вся* полнота бытия должна быть включена ею в пределы отвлеченного понятия».

Целостность религиозного мировоззрения лежала в основе всех трудов В. П. Зубова. Темы ранних его сочинений были продиктованы его собственными научными интересами, в отличие от более поздних, когда нередко приходилось так или иначе считаться с идеологическими требованиями времени.

В студенческие годы была написана и другая публикуемая в сборнике статья: «Натурфилософские взгляды Гёте» (январь 1922, рукопись). Работа, написанная молодым ученым, поражает глубиной и свежестью мыслей. Ранние философские труды В. П. Зубова, не подвергшиеся цензуре и официальному редактированию, имеют особую ценность.

Работа «Пути метафорологии» относится к 1922 году. На титульном листе, написанном черными чернилами, карандашом добавлено: «О некоторых предпосылках философии метафорического». Текст статьи написан в общей тетради с толстым черным переплетом (орфография и правописание — дореволюционные). По словам самого автора, он «ставит своей целью оправдание фигурального и тропического мышления, беря предметом рассмотрения метафору». Свое исследование он начинает «с метафорологии, как с учения о взаимодействии». Работа состоит из двух частей. В первой части автор «систематизирует фактический материал, исходя из явлений эстетических». Вторая — «заключает в себе принципиальный анализ метафорического мышления, вскрывая его роль в познании научном». Статья написана довольно сложным языком, в дальнейшем Василий Павлович будет стремиться даже об очень сложных проблемах писать ясно и доходчиво.

Перечень ранних своих сочинений (написанных до 1923 года) В. П. Зубов дал в автобиографии<sup>25</sup>: «1. Понятие типа и протофеномен в натурфилософии Гёте. 2. Отношение знания к бытию в системе тождества Шеллинга и второй системы Фихте Старшего. 3. Проблема имен в философии. 4. Онтологический аргумент в интерпретации Канта и Гегеля. 5. О некоторых течениях русской мысли XIX столетия (Жизнь и мировоззрение И. С. Гагарина)».

Многие исследования, начатые в Университете, были продолжены В. П. Зубовым в стенах Государственной Академии художественных наук (ГАХН), куда он пришел с уже сформировавшимся кругом научных интересов.

Академия была создана в 1921 году как альтернативное научное учреждение, разрабатывающее дисциплины, не представленные в Российской академии наук, а именно: философию и психологию, теорию и историю живописи и архитектуры, всеобщую историю искусств, теорию и историю музыки и взаимодействие искусств. Регулярно издавались информационный бюллетень<sup>26</sup> и журнал «Искусство». Кроме того, сотрудники ГАХН активно участвовали в текущей художественной жизни, в организации и обсуждении художественных выставок в России и за границей. ГАХН соединила в своей структуре многие научно-исследовательские институты и привлекла к работе крупных ученых в области истории искусств, таких как А. В. Бакушинский, Б. Р. Виппер, А. Г. Габричевский, А. А. Сидоров, и многих других.

11 мая 1923 года В. П. Зубов поступил в ГАХН и проработал там до января 1930 года, т. е. до момента ее упразднения<sup>27</sup>. Василий Павлович стал сотрудником Философского отделения ГАХН в возрасте двадцати трех лет. В анкете, заполненной при поступлении, он отнесен к «категории молодых специалистов».

Философское отделение ГАХН было открыто 22 февраля 1922 года. Оно объединило выдающихся русских мыслителей начала XX века — Г. Г. Шпета, Г. И. Челпанова, А. Г. Габричевского, А. Ф. Лосева, М. А. Петровского, А. С. Ахманова и многих других. Здесь разрабатывались проблемы взаимодействия различных видов искусств и науки. Задачи, стоявшие перед сотрудниками отделения, были сформулированы Г. Г. Шпетом. В конце 1922 года утвержден план работы. Предполагалось: создание и издание словаря художественной терминологии; изучение проблемы пространства и времени в искусстве и литературе; издание классиков теории и истории искусства. Позднее большое внимание стали уделять проблеме стиля. Важнейшей частью работы отделения было участие всех сотрудников в пленарных заседаниях — в чтениях и обсуждениях докладов. И в этом можно видеть стремление сохранить атмосферу духовно-интеллектуальной жизни начала XX века.

Летом 1923 года при Философском отделении была создана комиссия по подготовке материалов для словаря эстетических и художественных терминов, вскоре преобразованная в комиссию по изучению художественной формы. Председателем комиссии был Г. Г. Шпет, его заместителями — Н. Н. Волков и А. Г. Цирес, ученым секретарем — Б. В. Горнунг. В. П. Зубов стал членом этой комиссии, куда вошли: А. С. Ахманов, А. А. Буслаев, Г. О. Винокур, А. Г. Габричевский, А. А. Губер, Н. И. Жинкин, М. М. Кенигсберг, С. Я. Шор, С. Н. Экземплярский и др. К 1925 году был подготовлен первый том Трудов комиссии по изучению художественной формы (в сильно сокращенном виде вышел в 1927 году в виде сборника «Художественная форма»).

В 1924 году была организована комиссия по изучению истории эстетических учений. Председателем этой комиссии первоначально был Г. Г. Шпет, а затем — А. Ф. Лосев, заместителем председателя — П. С. Попов, ученым секретарем — В. П. Зубов. Кроме того В. П. Зубов активно участвовал и в работе комиссии по составлению словаря художественной терминологии, которую возглавил А. Г. Габричевский (ученым секретарем был А. А. Губер).

В задачи комиссии по изучению истории эстетических учений было включено исследование истории основных эстетических терминов и понятий оптики и акустики в их отношении к проблемам искусства. «В первую очередь к разработке были намечены: 1) немецкая эстетика второй половины XVIII и первой половины XIX века, 2) античная эстетика, 3) историко-философское исследование отдельных понятий оптики и акустики XVI и XVII веков»<sup>28</sup>.

Осенью 1925 года была организована новая комиссия — по изучению философии искусства. Работа этой комиссии сосредоточилась вокруг двух тем: философии стиля и философии образа. Центральным вопросом было отличие стилистических форм от чисто художественных и от экспрессивных<sup>29</sup>.

«Осенью 1927 года в ГАХН началась компания по усилению влияния „социологического разряда на все ячейки академии“, в результате чего работа Философского отделения была постепенно свернута (комиссии слиты в одну — комиссию по изучению общей теории искусства и эстетики), а сотрудники отделения были вынуждены отойти от философской постановки проблемы, обращаясь к вопросам частным и специальным»<sup>30</sup>. Вульгарный стиль протоколов и отчетов этого времени позволяет понять, какому искажению стал подвергаться русский язык.

В Бюллетене 1928 года читаем: связь философского разряда с «социологическим разрядом выразилась, с одной стороны, в совместной работе по созданию словаря художественной терминологии, с другой — через доклад В. П. Зубова на тему: „Стиль в русской социологической эстетике XIX века“»<sup>31</sup>.

С 1927 года комиссия по изучению общей теории искусства и эстетики занималась изучением истории русской эстетики. С этим направлением связаны первая опубликованная работа В. П. Зубова «Толстой и русская эстетика 90-х годов» (1929) и труд «Из истории русской эстетики» (1929—1930).

За семь лет работы в ГАХН В. П. Зубов на заседаниях философского и социологического отделения сделал доклады по истории оптики, теории перспективы и учений о цвете, о русской и немецкой эстетике. В. П. Зубов продолжил начатое еще в студенческие годы изучение творчества Гёте. Так, в 1924 году им было сделано два доклада: «Основные идеи хроматики Гёте» и «Метод и путь изучения хроматики Гёте». По словам самого Василия Павловича, его интересовала хроматика Гёте, «поскольку она вскрывает положения хроматики вообще». Потому он считал законным, находясь в пределах хроматики, оставить в стороне существующую у Гёте метафизику света. В обсуждении доклада В. П. Зубова приняли участие А. Г. Габричевский, А. Ф. Лосев и Т. И. Райнов<sup>32</sup>. Доклад «Метод и путь изучения хроматики Гёте» публикуется по машинописи (26 страниц большого формата) с рукописными вставками иностранных текстов.

13 декабря 1924 г. В. П. Зубов сделал доклад в комиссии музыкальной эстетики Государственного института музыкальной науки (ГИМН) о числовых соотношениях в цветах и звуках (сохранился конспект). Как явствует из справочника «Наука и научные работники СССР», В. П. Зубов был сверхштатным сотрудником ГИМН<sup>33</sup> и прекрасным музыкантом. Несколькими годами раньше, когда Василию Павловичу было 19 лет, он получил удостоверение № 475 в том, что «гражданин Зубов Василий Павлович есть действительный член Художественного Профессионального Союза Музыкантов Педагогов, состоящего при Музыкальном Отделе Народного Комиссариата по Просвещению». Примерно в эти же годы, когда материальное положение было очень трудным, он попытался наняться тапером в кинотеатр — озвучивать немые фильмы. Но его не взяли, так как он не умел импровизировать, играл только по нотам. Позднее Генрих Густавович Нейгауз высоко оценит его исполнительское дарование<sup>34</sup>.

По словам В. П. Зубова, в ГАХН он «вел работу по истории эстетики и по параллельному изучению развития точных наук и художественной техники». Им была составлена «библиография по истории оптики до XVIII века включительно, охватывавшая все технические приложения оптики, включая так называемые пространственные искусства»<sup>35</sup>. 1 февраля 1924 года Зубов прочел доклад «Оптика Бэкона»,

а 23 мая того же года — доклад «Катоптрика XVI и XVII веков и история перспективы»<sup>36</sup>. Он написан в трех ученических тетрадах. Текст был завершён за три дня до прочтения на заседании. Об этом свидетельствует дата, поставленная в конце рукописи.

Несколько позднее, но не ранее 1926 года (этот год напечатан на обложке школьной тетради с рукописью текста) была написана статья «Геометрическая оптика и физические теории света в их эволюции». В этих работах были сформулированы те основные проблемы, которые получают развитие в последующих трудах В. П. Зубова по истории науки и архитектуры.

Истории науки посвящена работа «Теория пустоты в физике XVII столетия», написанная в 1924 и впервые опубликованная в 2002 году. По словам В. П. Троицкого, эта статья В. П. Зубова для неосуществленного коллективного сборника «представляет не только самостоятельную ценность, но и определенно свидетельствует о наличии интересной и пока еще мало исследованной школы историко-научной мысли в России первой трети XX в.»<sup>37</sup>. Он подчеркивает идейное родство А. Ф. Лосева, В. П. Зубова и других лиц, «близко стоящих» по мировоззрению к П. А. Флоренскому<sup>38</sup>. Как следует из письма А. Ф. Лосева к о. Павлу Флоренскому, речь шла о «серии сборников», в которой самое активное участие должен был принимать В. П. Зубов<sup>39</sup>. В архиве В. П. Зубова сохранилось два экземпляра этой статьи<sup>40</sup>.

Статья «Теория пустоты в физике XVII столетия» публикуется по машинописному тексту с рукописными вставками библиографии, иностранных слов и выражений. (Вся обратная сторона 6-й страницы заполнена иностранным текстом, написанным не фиолетовыми, как вставки в машинописном тексте, а черными чернилами). Чертежи сделаны фиолетовыми чернилами. Бумага вытянутого формата (34 х 20) в верхнем левом углу имеет водяной знак с изображением серпа и молота. Листы согнуты пополам и на обратной стороне последней, 28-й страницы красным карандашом написано: «Vacuum» (судя по почерку, эта надпись сделана позднее). Эта статья вместе с выписками разных лет хранится в папке, озаглавленной: «Vacuum». В 7-м параграфе «Vacuum и nihil» В. П. Зубов показывает, что «толкование пустоты как полного ничто (древняя физика) сменяется толкованием его как геометрического пространства, имеющего реальное бытие в физическом мире (абсолютное, неподвижное, однородное — т. е. „пространство Ньютона“)».

Проблема «nihil-ничто» интересовала Василия Павловича всегда. В 1929 году была написана работа «К истории слова „нигилизм“», в которой суммировались понятия физические, философские и литературные. К этой теме В. П. Зубов обращался и позднее неоднократно<sup>41</sup>.

Комиссия по изучению истории эстетических учений сосредоточилась на исследовании немецкой эстетики конца XVIII — начала XIX века. В 1925 году В. П. Зубов прочел доклад «Жан-Поль Рихтер и его „Эстетика“ (Материалы к характеристическому анализу)». «Различая характеристический анализ от чисто эстетического, докладчик ставил своей целью рассмотреть художественные произведения Жан-Поля с психоаналитической точки зрения и применить полученные результаты к объяснению его эстетики. Возникшие прения вращались главным образом вокруг самого психоанализа, ставился вопрос о принципиальной возможности приложения этого метода к художественным и философским произведениям». Доклад публикуется впервые.

Несколько докладов В. П. Зубова были посвящены проблемам русской эстетики. 22 апреля 1926 года им был прочитан доклад на тему «Эстетика Веневитинова».

«Доклад ставил целью осветить эстетические воззрения Веневитинова в историко-культурном разрезе, пытаясь проследить своеобразные модификации основных положений немецкой эстетики на русской почве»<sup>43</sup>. Текст доклада публикуется впервые по рукописи, датированной мартом 1926 года.

17 декабря 1926 года Василий Павлович прочел доклад «Психология творчества Языкова», текст которого публикуется впервые. В семейном архиве сохранился машинописный текст доклада (38 машинописных страниц вытянутого формата, не считая двух приложений). Для более глубокого постижения личности Языкова В. П. Zubov внимательно изучал не только его поэтическое творчество, но также эпистолярное наследие и отзывы современников. В приложении № 2 В. П. Zubov поместил со своими комментариями письма Языкова к сестре Екатерине Михайловне (1838-1839), хранившиеся в Музее 40-х годов в Москве. Эти письма относятся к тому периоду жизни Языкова, когда, раздавленный болезнью, он совершенно не писал стихов. Zubov подчеркивал, что для исследователей творчества Языкова они особенно интересны. Здесь «тематические зародыши, намеки будущих элегий. Весь прежний Языков здесь, с его устремлением в будущее, несбыточными надеждами, тягой на симбирскую „родину“, ненавистью к „чужому“, к „горам“».

Эпиграф работы Zubova — четверостишие Гёте, взятое самим Языковым в качестве эпиграфа к собранию его стихотворений: «*Wer das Dichten will verstehen / muss ins Land der Dichtung gehen, / Wer den Dichter will verstehen / muss ins Dichters Lande gehen*». Буквально это можно перевести так: «Кто хочет понять поэзию (художественное творчество), должен отправиться в страну поэзии, кто хочет понять поэта, должен отправиться в страну поэта». По словам Василия Павловича, «Гёте намечает уже в главных чертах программу и путь настоящего исследования»<sup>44</sup>. Предмет этого исследования — художественное творчество (*das Dichten*). Нельзя поэтому не идти в страну поэзии — *Land der Dichtung* — в сторону, граничащую с формально-аналитическими, литературными изысканиями. Но не „просто“ творчество или творчество „вообще“ составляет предмет изучения, а творчество Языкова; не только поэтическое творчество поэта, но и сам поэт (*der Dichter*) подлежит уразумению. Следовательно, и в страну поэта — *das Dichters Land* — нужно будет идти исследователю, т. е. в Дерпт, в село Языково, в Москву, Симбирск».

Оговаривая цель исследования, В. П. Zubov писал: «Не просто формальные и литературные анализы должны найти здесь место, как бы мало их ни было произведено в отношении стихов Языкова и как бы их отсутствием ни тормозилось психологическое истолкование языковских произведений в их художественном своеобразии. Формально-поэтические элементы, помимо самодовлеющего изучения, могут изучаться и со стороны психологической, — психологической выразительности и психологического воздействия. Только под этим углом зрения мы и будем их рассматривать: формальные особенности для нас приметы художественной личности Языкова, той личности, которая наложила печать на его стихотворения. И только осветив эту художественную личность, можно уже затем говорить о связи ее с биографически данной личностью». В этой работе чувствуется влияние Г. И. Челпанова — учителя и коллеги Василия Павловича.

В ноябре того же года В. П. Zubov в докладе на тему «Бутервек и русские геттингенцы» «прослеживал пути, по которым совершилось в начале XIX века влияние западноевропейской эстетики на эстетику русскую. В докладе были освещены эстетические и философские интересы братьев Тургеневых в геттингенский период, как на основании опубликованных документов, так и студенческих записей и лекций, хранящихся в библиотеке Московского Университета»<sup>45</sup>.

16 февраля 1928 г. в Историко-терминологическом кабинете «слушался доклад В. П. Zubova на тему „Природа романтизма“. Докладчик характеризовал некоторые черты романтизма: книжность и опосредованность представлений, господство фантазии над реальностью искусства (поэзии), над природой. В прениях были расширены суждения докладчика о романтизме и уточнены существенными моментами»<sup>46</sup>. Сохранились тезисы к докладу на тему «К вопросу о природе романтизма (Книга и реальный мир в русских эстетических теориях первой половины XIX столетия)». Приведем их текст полностью:

«1. Одной из черт романтического сознания является преобладание в нем переживаний „книжных“ или „опосредствованных“ над переживаниями непосредственными.

2. Отсюда — господство фантазии над реальностью, искусства (поэзии) над природой.

3. Указанные особенности отличают как немецкий романтизм, так и русский.

4. Природа в романтизме толкуется по аналогии с книгой: природа — система знаков или письмен. Космос в романтизме филологизируется! Филология — по преимуществу романтическая наука.

5. Указанные воззрения находят свое отражение как в отдельных высказываниях, так и в систематических теориях.

6. Окружавшая германский романтизм культурная атмосфера благоприятствовала подобным воззрениям. Из числа общекультурных факторов, содействовавших развитию последних, следует поставить на первое место: 1) „атавистические“ тенденции романтизма, 2) некоторые идеологические течения, питавшие романтизм (пиэтизм и т. д.), 3) развитие писательства как профессии.

7. В русской эстетике в указанном пункте заметно влияние германских идей. В отношении общекультурного фона особое место следует отнести библиофильско-археографическим тенденциям и книгописательскому профессионализму.

8. Общекультурные факторы создают особый тип сознания — литературного или „олитературенного“.

9. Борьба с „панфилогизмом“ романтиков есть явление аналогичное „разрушительству машин“.

Сохранились также отдельные выписки и заметки по некоторым пунктам доклада.

10 мая 1928 года в Историко-терминологическом кабинете (Исторический раздел) слушали доклад В. П. Zubova на тему «Стиль в русской социологической эстетике XIX века». «На основе обширного материала докладчик сгруппировал те общие суждения о стиле, которые можно найти в русских теоретических и практических работах первой половины XIX века»<sup>47</sup>. Текст доклада написан в четырех школьных тетрадках (48 страниц). Публикуется впервые.

Составление словаря эстетических и художественных терминов «считалось основной работой Философского отделения, но были привлечены и другие разделы Академии, которыми был просмотрен и пополнен предварительный список терминов»<sup>48</sup>. Программа работы комиссии по художественной терминологии была разработана еще в 1923 году Г. Г. Шпетом. На заседаниях комиссии обсуждались как статьи для словаря, так и теоретические проблемы научной и философской терминологии.

К началу 1925 года был подготовлен первый том «Энциклопедии художественных наук. Общетеоретические термины» (25 печ. л.). Этот труд, как и многие другие, созданные в ГАХН, издан не был<sup>49</sup>.

В 1926 году Кабинет художественной терминологии приступил к составлению терминологической картотеки. В отчетах ГАХН было написано: «Работу по составлению первого философского тома художественной терминологии (от А до З) можно считать законченной».

«...Заслушивались кроме словарных статей общие теоретические доклады. К числу последних принадлежит доклад В. П. Зубова (5.X.26) на тему „Генезис научной терминологии“, где защищалась мысль о возможности эмпирического и социально-исторического изучения логической терминологии. По мнению докладчика, научность и ненаучность не есть понятия абсолютные, а всегда связаны с условиями данной исторической эпохи и социологической формы общества; ненаучность и архаичность логики есть результат неконгруентности логики и онтологии своего времени. В прениях указывалось на релятивность как неизбежный вывод доклада»<sup>51</sup>. Полное название доклада «Генезис научной терминологии (к истории научного языка)». Первая часть «Язык логики и философии» впервые была опубликована в 2003 г.<sup>52</sup> Была ли написана вторая часть работы — неизвестно. Эта работа, публикуемая в данной книге, яркое свидетельство сохранения жизни истинного научного духа в те годы, когда в России философия была изгнана из университетов и стала личным делом «последних русских философов».

Для словаря русской художественной и философской терминологии В. П. Зубов написал ряд статей<sup>53</sup>, в том числе и столь неожиданную, как «Прекрасная душа». В данной книге публикуются и другие предназначенные для словаря статьи, сохранившиеся в семейном архиве. Степень их завершенности различна. Некоторые из них — «Автономия», «Идеал», «Синтез искусств» — были напечатаны на машинке (они опубликованы на английском языке в Лос-Анджелесе)<sup>54</sup>; другие написаны от руки чернилами или карандашом. Здесь обращают на себя внимание статьи, тематика которых будет разрабатываться В. П. Зубовым в последующих его исследованиях, касающихся изучения истории оптики (статьи «Глаз», «Зрение», «Последовательное изображение», «Цвет», «Чудесное»), акустики и, в особенности, вопросов, связанных с «континуумом», который станет главной темой трудов последнего десятилетия его жизни.

Изучение термина «инстинкт» привело к написанию целого исследования, впервые публикуемого в данной книге. Текст, написанный чернилами, занимает три школьных тетради (36 страниц). Рукопись не датирована. Вероятно, она была написана между 1927 и 1929 годами. Современная орфография позволяет предположить, что работа написана после 1926 г. Сохранившиеся карандашные заметки, сделанные на отдельном листке бумаги, вложенном в одну из тетрадей, свидетельствуют, что работа обсуждалась в ГАХН. С замечаниями выступали: П. С. Попов, Б. А. Фохт и А. Г. Цирес, предложивший дать «определение инстинкта у нас и везде». Эти заметки сделаны карандашом на отдельном листке, на другом листе бумаги чернилами написано определение инстинкта, которое помещено нами в начало статьи. Статья «К истории слова „нигилизм“» (1929)<sup>55</sup> неразрывно связана не только с работой В. П. Зубова над терминологическим словарем, но и с его исследованиями по русской эстетике, подытожившими многолетние труды по изучению русской периодики XIX века, начатые им еще в гимназические годы: «Стиль в русской социологической эстетике XIX века», «Толстой и русская эстетика девяностых годов» и «Из истории русской эстетики (шестидесятые и семидесятые годы XIX в.)». Сохранилось сочинение, написанное В. П. Зубовым в 6-м классе гимназии, то есть в возрасте 16 лет: «Русский нигилизм шестидесятых годов XIX столетия в изображении Тургенева». Оно начинается следующими словами: «Базаров является

олицетворением новой эпохи, эпохи, когда на смену старых идеалов были выдвинуты новые, когда с грубым цинизмом и дерзостью было отвергнуто все то, в чем люди предшествующей эпохи видели цель и смысл жизни, когда была сделана попытка создать новые ценности, базируясь уже не на чувствах, а на точном исследовании, когда всякая метафизика была отвергнута и наука была признана единственным средством познания природы и истины. Колоссальные успехи естественных наук, давших очень многое для материальной жизни и очень мало для интеллектуальной, оказали большое влияние на взгляды многих, благодаря чему значение естественных наук как средства познания стало преувеличиваться, наука стала претендовать на то, чтобы заменить религию и философию, и метод естественных наук был признан единственным правильным методом. При таких условиях естественные науки не могли не оказать влияния на учение нигилизма».

А. А. Реформатский, известный русский лингвист, одноклассник В. П. Зубова, вспоминал: «Мы ожесточенно разбирали все „за“ и „против“ Базарова и Писарева, а В. П. Зубов вызывал у нас трепет: он ниспроверг нигилизм точными цитатами из Канта и Гегеля... Он уже тогда знал многое такое, что нам и не снилось... был мудрым созерцателем, философом, историком».

В двадцатые годы В. П. Зубовым были написаны очерки по истории русской проповеди. Это исследование посвящено изучению наследия выдающихся русских проповедников — св. Димитрия Ростовского, митрополита Платона (Левшина), митрополита Филарета (Дроздова), архиепископа Иннокентия (Борисова). В этом исследовании ярко проявились философские, филологические и богословские знания автора. Сохранилась рукопись этих очерков, написанная ясным убористым почерком на 305 страницах общей тетради с жестким переплетом. Фактически это рукописная богословская книга, написанная в период страшных гонений на церковь и на православие. По сути очерки продолжают апостольскую традицию духовных посланий. «Выделяя ряд филологических особенностей в проповедях XVII–XIX веков, В. П. Зубов проанализировал содержание художественной формы и на его основании провел тонкое и точное различие разных типов религиозного сознания. Это мистическое сознание, основанное на святоотеческой традиции (святитель Димитрий Ростовский), и так называемое имманентное»<sup>56</sup>.

В 1927–1930 годы, когда говорить и вспоминать о древнем происхождении своего рода было опасно, В. П. Зубов написал «Семейную хронику» рода Зубовых и Полежаевых (три тетради общим объемом 752 страницы). Он использовал письма и документы, хранящиеся в его архиве, а также устные семейные предания. Хроника состоит из 25 глав, повествующих о жизни, труде и молитве русских людей разных сословий. «Помнится, я размышлял тогда, — писал Василий Павлович. — Прадед пожертвовал деньги на просвещение язычников<sup>57</sup>, хлеботорговец Волги знал верным чутьем истину, истинный путь России — то, что венец культуры русской: слава христианства и церкви православной»<sup>58</sup>.

Заканчивается Хроника обращением к читателю: «„Оживут ли кости сия?“ — эти слова из книги [пророка] Иезекииля преследовали меня всякий раз, когда приходилось пересматривать бумаги предков. Не смейся, читатель, над скромным и убогим трудом моим и не презирай его. Помни, что человека от животных отличает дар памяти. В нем — искра бессмертия, победа над змеем тления. Пусть же будут эти страницы келейным поминовением усопших, а не материалом для холодной статистики<sup>59</sup> и бездушной социологии»<sup>60</sup>.

Работа «Из истории русской эстетики (шестидесятые и семидесятые годы XIX в.)» представляет собой завершенный труд, написанный на 139 страницах

ясным убористым почерком, с примечаниями, оглавлением и именованным указателем. Эта рукописная книга XX века датирована 1929-1930 годами — трагическим временем упразднения ГАХН после проведенной «чистки» кадров. В. П. Зубов чудом остался на свободе, будучи отнесен к «категории молодых специалистов», тогда как старшие его коллеги либо поплатились жизнью, либо были репрессированы. Чудом сохранился архив ученого. Его труды дождались того времени, когда публикация их стала возможна.

В статьях В. П. Зубова 1920-х годов обращают на себя внимание идеи, никогда и нигде больше им публично не высказывавшиеся. Они свидетельствуют о тяготении к тому своеобразному философскому взгляду, который был распространен среди философов московской школы, особенно среди наиболее ярких ее представителей 1920-х годов — о. Павла Флоренского и А. Ф. Loseva.

После ликвидации ГАХН (1929 г.) научная деятельность В. П. Зубова продолжалась в различных учреждениях. С 1931 по 1935 год он был старшим научным сотрудником библиотеки Комакадемии. В эти годы занятия архитектурной теорией шли параллельно с изучением естественнонаучного наследия. При этом во всех своих исследованиях ученый неизменно основывался на методе, сложившемся в ГАХН: систематическая работа с первоисточниками в архиве и изучение всего корпуса библиографии по интересующему периоду. Большое значение В. П. Зубов придавал скрупулезному изучению письменных источников, научной и архитектурной терминологии<sup>61</sup>, полагая, что «создание исторического словаря архитектурной терминологии <...> одна из необходимых основ при разработке вопросов теории архитектуры, одно из средств проникнуть в ее философию»<sup>62</sup>.

Со временем будет трудно проводить границу между трудами по истории науки и истории архитектуры, поскольку в последних В. П. Зубов всегда учитывал физико-математические и химико-технологические знания архитекторов, работавших в Средние века и в эпоху Возрождения, а также технические и механические приспособления, используемые ими при строительстве.

Универсальность интересов В. П. Зубова, присущая ему энциклопедичность знаний нашли отражение в его глубоких исследованиях, посвященных архитектурному творчеству мастеров прошлого.

В библиографии мы видим, что до середины 40-х годов появляются публикации трудов, посвященных истории и теории архитектуры. Но многое из написанного в те годы еще не опубликовано.

В 1945 году В. П. Зубов был приглашен на работу в только что основанный при участии С. И. Вавилова и Л. В. Комарова Институт истории естествознания Академии наук СССР<sup>63</sup>. Здесь В. П. Зубов работал до конца своей жизни. Именно в эти годы В. П. Зубовым написаны основные труды по истории физико-математической мысли древности, Средневековья, Возрождения и XVII века.

С середины 50-х годов начинается новый период в научном творчестве В. П. Зубова. После приоткрытая «железного занавеса» стали возможны научные контакты с зарубежными коллегами на международных конгрессах и симпозиумах по истории науки. В 1960 году В. П. Зубова избрали действительным членом Международной Академии истории науки. В эти годы открылся доступ в крупнейшие библиотеки и архивы. Это дало возможность В. П. Зубову обратиться к изучению древних средневековых рукописей, — он всегда любил работать с первоисточниками. В. П. Зубов обладал редким даром находить и расшифровывать редчайшие древние рукописи, хранящиеся в русских и зарубежных архивах и библиотеках.

Именно к 1950-м годам относится большая часть опубликованных трудов, как в России, так и за границей. Надо отметить, что рецензии на эти труды были написаны в основном зарубежными коллегами, со многими из которых В. П. Зубов находился в постоянной переписке. Он был знаком с крупнейшими историками науки: А. Койре, Р. Татоном, П. Юаром, Г. Божуаном. Их письма хранятся в семейном архиве.

На Международный симпозиум, состоявшийся в Брюсселе и посвященный истории культуры Возрождения, он уже не смог приехать из-за тяжелой болезни. Его доклад «Le Soleil dans l'oeuvre scientifique de Leonardo de Vinci» («Солнце в трудах Леонардо да Винчи») прочитал 8 апреля 1963 года Анри Мишель. В этот же день Василий Павлович Зубов скончался. В декабре 1963 года Общество историков науки США посмертно наградило В. П. Зубова медалью имени Джорджа Сартона, а в журнале «Isis» был помещен некролог. В России В. П. Зубов был первым, кто удостоился этой почетной награды, присуждаемой за выдающиеся исследования в области истории науки. О том, насколько высоко оценивается вклад В. П. Зубова в историю мировой науки, говорит и такой факт, что сорок лет спустя после смерти ученого во Флоренции был прочитан доклад «Флорентийское наследие в трудах В. П. Зубова».

Еще в 1930 году в биобиблиографическом справочнике научных работников были определены научные интересы тридцатилетнего ученого — «история философии, история эстетики и искусствознания в России, история новой европейской философии в связи с историей точных наук»<sup>64</sup>. В дальнейшем о В. П. Зубове не было статей ни в одной из вышедших энциклопедий.

Данная книга знакомит читателя с неизданными ранними произведениями В. П. Зубова, не утратившими своей научной ценности. Уже в них проявилась необычайная широта и многообразие его научных интересов. Он неизменно сохранял присущую ему глубину обобщающей мысли, коренящуюся в целостности его религиозного мировоззрения. Он обладал даром видеть единое во многом и во многом — единое (in pluribus unum, ex pluribus unum).

Книга проиллюстрирована фотографиями, фрагментами рукописей и другими документами из моего семейного архива. Тексты публикуются без сокращения и без изменения. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с действующими в настоящее время нормами.

Благодарю за постоянную поддержку сотрудников Московского архитектурного института и лично заведующего кафедрой истории архитектуры и градостроительства Д. О. Швидковского, а также о. Александра (Куликова), А. П. Огурцова, Ю. Н. Попова, М. Б. Горнунга, М. А. Солопову, Ю. Л. Адамия, Е. В. Алексееву, М. А. Зубову, О. В. Севостьянову и Е. А. Эшлиман за бескорыстную помощь при подготовке к печати этой книги.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> См., например, статью В. Н. Гращенкова «В. П. Зубов — ученый-гуманист» (Советское искусствознание 19. М., 1985. С. 295-298).

<sup>2</sup> Библиография трудов В. П. Зубова дана в конце книги на страницах 360-370.

<sup>3</sup> См. подробнее: Сухотин П. Павел Васильевич Зубов. Некролог // Среди коллекционеров. М., 1922. № 1. С. 38-39; Соловьев Ю. И. История химии в России. М., 1985. С. 294.; Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 165-168.; Зубова М. В. Павел Васильевич Зубов // Московский журнал. 2002. № 4. С. 38-43.

Так по месту расположения называли в народе Николаевские казармы, построенные в 1898-1899 годах для 1-й гренадерской артиллерийской бригады.

Дневниковые записи. 1919-1920.

Там же. 27 октября, воскресенье. 1919.

Там же. 7 апреля 1920.

Там же. 27 октября, воскресенье. 1919. Этот замысел, вероятно, не был осуществлен. В начале 20-х годов Василий Павлович написал большое исследование: «Происхождение Новозаветного апокалипсиса» (106 машинописных страниц вытянутого формата).

Там же.

Там же. 6 ноября 1919.

В 1926 году В. П. Зубов написал работу «Эстетика Д. В. Венивитинова», которая впервые публикуется в данной книге.

Проблема «ничто» интересовала В. П. Зубова и в 20-е годы. См. его статьи «Теория пустоты в физике XVII столетия» и «К истории слова „нигилизм“» в данной книге. Дневник. 31 декабря 1919. 27 ноября, среда. 1919. 25 ноября, понедельник. 1919.

Здесь можно отметить дар Василия Павловича извлекать пользу из книг **различного** содержания. Так, вероятно, детективы и «сыскные» романы способствовали развитию **его способности** проникать в события далекого прошлого. 18 октября, пятница. 1919. 22 октября, вторник. 1919.

Вероятно, в студенческие годы, году в 1918-м, был сделан доклад «Кризис индивидуализма», текст которого сохранился в семейном архиве.

В. П. Зубов. Дневниковые записи с октября 1919 г. по апрель 1920 г. — Семейный архив. *Чичерин А. В.* О «последних русских философах» и трудах одного из них // Московский журнал. 1992. № 2.

В. П. Зубов. Дневниковые записи....

Статья написана по старой орфографии.

От слова «троп» — греч. *trōpos* — оборот, употребление слова в переносном его значении.

2/VII 1923. - РГАЛИ. ГАХН 941. Оп. 10. Ед. хр. 247. С. 8. Последний одиннадцатый номер бюллетеня вышел в 1928 году.

После «чистки кадров» весной 1929 г. штаты Академии были сокращены на две трети, а в январе 1930 г. она преобразована в Государственную Академию искусствознания (ГАИС). ГАХН. Отчет. 1921-1925. М., 1926. С. 19.

См.: Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 142.

Там же.

Бюллетень ГАХН. № И. М., 1928. С. 22.

Из протокола заседания Комиссии по истории эстетических учений при Философском отделении РАХН от 21.10.1924 г., хранящегося в семейном архиве В. П. Зубова. Опубликовано в сб.: Вопросы искусствознания. Вып. XI (2/97). М., 1997. С. 622. Приводим текст протокола полностью:

«Протокол заседания комиссии по истории эстетических учений при философском отделении Р.А.Х.Н. от 21.10.1924 года.

Присутствуют: А. С. Ахманов, А. Г. Габричевский, А. А. Губер, Н. И. Жинкин, В. П. Зубов, М. И. Каган, А. Ф. Лосев, П. С. Попов, Т. И. Райнов, Б. В. Шапошников.

Председатель: А. Ф. Лосев. Секретарь: В. П. Зубов.

Заседание открывается в восемь часов вечера.

В. П. Зубов отвечает на возражения по докладу „Метод и путь изучения хроматики Гёте" и читает доклад на тему „Основные идеи хроматики Гёте" (основные положения доклада прилагаются).

В прениях участвуют: А. Г. Габричевский, Т. И. Райнов, А. Ф. Лосев.

А. Г. Габричевский возражает против возможности анализа хроматики Гёте вне связи со всем остальным творчеством Гёте и останавливается на изображении природы света в поэтических произведениях Гёте.

По вопросу о символизме хроматики, отделяя хроматику от аллегории цвета, указывает на символичность, заключающуюся в самом понятии протофеномена. Отделение хроматики от метафизики, сделанное в докладе, неправомерно: в хроматике Гёте налицо метафизика света.

Т. И. Райнов развивает возражения, сделанные по предыдущему докладу. А. Ф. Лосев отмечает в докладе недостаточную ясность по вопросу об исторической преемственности в области хроматики и предшественниках Гёте. В. П. Зубов, отвечая на возражения, указывает, что его интересовала хроматика Гёте не поскольку она является продуктом индивидуального творчества, а поскольку она вскрывает положения хроматики вообще; потому он считал законным, находясь в пределах хроматики, оставить в стороне существовавшую у Гёте метафизику света: исследования в самой хроматике ведется Гёте помимо нея. Наличие в хроматике символического элемента в смысле символичности протофеномена должно быть принято, но в докладе полемика была направлена не против этого пункта, а против существующих символично-теософских толкований хроматики.

Председатель: А. Ф. Лосев. Секретарь: В. П. Зубов».

Наука и научные работники СССР. Л., 1930. С. 109.

См. письмо Г. Г. Нейгауза, опубликованное в кн.: *Зубов В. П.* Развитие атомистических представлений до начала XIX века. М., 1965. С. 7-8.

«Значительная часть этой картотеки была приобретена в свое время (1927 г.) Коммунистической Академией (секцией точных наук)» (из автобиографии, написанной в феврале 1941 г.). Текст доклада будет опубликован издательством «Алетейя».

*Троицкий В. П.* О неизвестной рукописи В. П. Зубова в архиве А. Ф. Лосева. Предисловие к статье В. П. Зубова «Теория пустоты в физике XVII столетия» (публикация А. А. Тахо-Годи; примечания и дополнения Д. А. Баюка) // Вопросы истории естествознания и техники. № 4. С. 630. Приношу свою благодарность за публикацию этой статьи. Там же.

Там же. С. 629-630.

В статье В. П. Троицкого, к сожалению, были допущены неточности. В частности, неверно, что «ни копий, ни каких-либо упоминаний о ней (т. е. о статье) в архивах Зубова не осталось» (С. 629). Кроме того, отнюдь не «сильное впечатление» от ареста друзей, как пишет В. П. Троицкий (С. 628), и не закрытие ГАХН помешали В. П. Зубову публиковать свои труды (которые он продолжал писать несмотря ни на что, даже не надеясь их напечатать), а общая обстановка в стране заставляла заниматься переводами. В то время это была единственная возможность ученого зарабатывать на жизнь.

См., например, статью В. П. Зубова «Флорентийские опыты Торричелли-Вивани (К 350-летию со дня рождения Торричелли)» (Вестник истории мировой культуры. 1958. № 5. С. 54-66).

Бюллетень ГАХН № 2-3. М., 1926 (на титуле МСМХХV). С. 28-29. Бюллетень ГАХН № 4-5. М., 1926. С. 33-34.

Попутно отметим сходное построение исследования Зубова «Метод и путь изучения хроматики Гёте», написанное в 1924 г. Бюллетень ГАХН. № 6-7. М., 1927. С. 35. Бюллетень ГАХН. № У.М., 1928. С. 25. Там же. С. 25-26.

ГАХН. Отчет. 1921-1925. М., 1926. С. 19.

Там же читаем: «Сводка всего материала по словарю закончена, но осуществление издания словаря затормозилось из-за отсутствия кредитов и собственного издательства Академии». Бюллетень ГАХН. № 6-7. М., 1927. С. 36. Там же.

Историко-философский ежегодник 2002. М., 2003. С. 413-439. При публикации старая орфография заменена на современную.

В дальнейшем В. П. Зубов написал ряд статей для БСЭ и Философской энциклопедии.

Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture/ Ed. John E. Bowl. Los Angeles, 1997. Vol. III. P. 277-282.

Статья напечатана в 1996 году в журнале «Декоративное искусство». 1996. № 2-4. С. 47-53.

*Радомская Т. И.* Литературные тексты как психологический источник: К выходу книги В. П. Зубова «Русские проповедники» // Источниковедение истории отечественной психологии. Материалы научно-практической конференции. Челпановские чтения. Тутаев, 2004. С. 27.

Алексей Михайлович Полежаев — купец и хлеботорговец — много жертвовал японской православной миссии и был в переписке со святителем Николаем Японским.

В. П. Зубов. «Семейная хроника», рукопись. Одна из глав этой хроники под названием «Церковные дела» была опубликована в «Московском журнале». № 7. 2000. С. 36-39.

В одном из отчетов В. П. Зубова о проделанной работе, хранящихся в РГАЛИ (941 / С. 20), читаем, что им «в качестве классификатора составлен по поручению Комитета по стандартизации при СТО проект международной классификации стандартов» (5.5.1929).

Рукопись готовится к печати.

См., например, статью «Из истории химической терминологии (Термин „миксис“ и его судьба в античной и средневековой науке)» в книге В. П. Зубова «Из истории мировой науки. Избранные труды», которая готовится к печати в издательстве «Алетейя».

Зубов В. П. Архитектурно-теоретическое наследие и задачи его изучения // Архитектура: Сборник статей по творческим вопросам / Под ред. А. Г. Мордвинова. М., 1945. С. 124.

В 1953 году реорганизован в Институт естествознания и техники АН СССР, в настоящее время им. С. И. Вавилова.

Наука и научные работники СССР. Л., 1930. С. 109.

*М. В. Зубова*

## ЦВЕТ В ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА \*

<...> Многообразны и способы воплощения мироощущения. Они загадочны, как сфинксы. Не нам быть Эдипом, разрешившим их загадку. Не беремся мы здесь даже ответить на вопрос, почему в осознании своего мироощущения у одной индивидуальности преобладают ассоциации цветочные, у другой — пространственные, у третьей, быть может, даже вкусовые. Загадочно, почему Яков Беме, говоря о своих мистических видениях, охотнее всего пользовался аналогиями с ощущениями вкусовыми, почему его теософические прозрения вещают нам о терпком, сладком, кислом, горьком качестве как ступенях космического развития. Не менее загадочно, почему так часто Лермонтов оттеняет в вещи цвет ее, почему цвет прежде всего другого ударяется о грани его сознания. Повторяю, не нам решать вопрос этот. Быть может, создается это всецело индивидуальными особенностями данного лица, а быть может, несмотря на полную обусловленность субъективными чертами его характера, открывает оно окна в какие-то глубокие, для других незримые, пространства. Мы хотим только выяснить ту сложную символику красок, которой живет Лермонтов, рассмотреть, как краски делаются для него своего рода телескопом, в который рассматривает он другим недоступные звезды.

Я беру предметом рассмотрения цветочные ощущения, как наиболее характерные для поэзии Лермонтова. Можно было взять ощущение иного рода и, разобрав их, дать иную характеристику его поэзии. Намечая пути, скажу: можно было детально рассмотреть, как эпитет «хладный», причудливо извиваясь, разбрасывается по стихам Лермонтова, входя в сочетание с разнородными понятиями. Можно было разобрать звуковые ассоциации поэта и с этой точки зрения дать истолкование его творчества. Намечу несколько разветвлений этого пути: мистику открывается полный простор сваливать в одну кучу звуковые ассоциации Лермонтова, гармонию сфер, симфонии Скрябина, пение сирен и оккультные учения о звуке; символисту — безбрежные дали для орудования сочинений о таинственном значении звуков с приправою Бодлера учения о соответствиях. Я беру цветочные ощущения, так как думаю, что с этой стороны можно дать наиболее полное истолкование творчества Лермонтова. Если предшествующие намеченные толкования давали как бы яркость освещения его творчества в 25 свечей, то настоящее может дать освещение, скажем условно, — в 75. Мало того, анализ цветочности Лермонтова — ключ, отпирающий все двери его творчества, открывающий доступ ко всем темным подземным коридорам его сознания.

\* Фрагмент доклада, подготовленного семнадцатилетним гимназистом В. П. Зубовым — участником литературного кружка, которым руководил В. М. Фишер.

\* \* \*

Всякое переживание у Лермонтова неразрывно ассоциировалось с цветом, имело свою «ауру», как говорят оккультисты. Вот что сказано в философски-дилетантски написанной книге йога Рамачараки: «Всякая мысль или чувство проявляются в известных цветах или в комбинациях цветов, соответствующих этой мысли или чувству...» Интересно разобрать, как эта оккультная символика воплощается у Лермонтова. В нашей критике вопрос этот до последних лет, когда явились многие значительные исследования формы произведений наших классиков, никого не интересовал, формы стихотворений, эпитеты у Лермонтова оставались неизученными. У Сергея Дурылина (Русск. Мысль, октябрь 1914) есть статья, имеющая непосредственное отношение к нашей теме. Но вопрос затронут им не во всей полноте. Вопрос этот — неведомый материк, который ждет своих Колумбов. Быть может, выводы мои покажутся несколько необоснованными и поспешными. Мое оправдание, однако, в том, что материал довольно значительный подобран мною, выводы же, вся диалектическая архитектоника доклада — только звенья цепи, протянутой между недвижно в землю врытыми каменными устоями некоей ограды, которая тянется вокруг могильного памятника творческой мысли прошлого. Пусть другие протягивают вместо меня более мощные цепи. Однако до этого должно врыть в землю каменные устои фактов.

\* \* \*

Развивая свою мысль, Лермонтов всегда переходил от цветового ощущения к иному. Развить мысль значило заменить цвет выражением, более соответствующим предмету. Это в высшей степени ценно. Сравнивая более ранний набросок стихотворения с более поздним, находим, что в первом всегда заметно преобладание красок. В более поздних набросках поэт цвет заменяет выражением иным. То, чем он заменяет эпитет цвета, будет, очевидно, равнозначим цвет. Иными словами, определится через это смысл цвета. В других случаях отбросит он цвет как неподходящий эпитет.

Вот примеры:

Зеленый листок оторвался от ветки родимой      Дубовый листок оторвался от ветки родимой

Здесь поэт отбрасывает эпитет «зеленый», ибо, как мы увидим далее, смысл «зеленого» совершенно иной для него, он не соответствует смыслу строки.

Или более четко, выкристаллизовавшееся настроение «Узника» (1837) по сравнению с «Желанием» (1836) обусловило меньшее преобладание цветов.

Выписываю цвета того и другого стихотворения:

Желание (1836)	Узник (1837)
черный	черный
синий	
серый	
зеленый	
	зеленый

Не приводя примеров, скажу, что «Боярин Орша» характеризуется большим количеством красок, чем «Мцыри». Если рассматривать первое произведение как эскиз ко второму, то это подтверждает высказанное ранее предположение.

Трудно судить подобным же образом о различных редакциях «Демона». Для этого должно знать число строк в каждой из них, ибо без этого невозможно вычислить в процентах число эпитетов цвета.

Абсолютные же данные таковы:

1829 (Небольшой отр.)	1830	1831	1833	Окончат, ряд
3	23	4	27	24

Оговариваюсь, что эти данные, как вычисленные *не в процентах*, не могут иметь решающего значения.

Приведу любопытный пример, показывающий, что цвет для Лермонтова — существеннейший момент художественного образа. Для него безразлично сказать:

Как белый снег от взоров дня (1830)

или

Как белый воск от взрывов дня.

Видно, что самым важным для Лермонтова было сохранить эпитет «белый». В то время как одно существительное он легко заменяет другим, упорно держится он избранного эпитета.

После всех этих примеров считаю свое первое положение доказанным.

Тезисы § 1. Развитие мысли Лермонтова есть раскрытие оккультно-мистического смысла связанного с ней цвета.

Переходим теперь к детальному вскрытию смысла каждого цвета в отдельности. Задача наша — начертать мысленно зрительную гамму красок, взаимно связать цвета в одно стройное целое.

Нельзя более сжато определить направление этого восходящего пути красок, чем то сделал сам поэт в «Измаил-Бее»:

Вдали на синий небосклон Нагих,  
бесплодных гор ступени Ведут  
желание и взгляд.

Мы увидим, что синий завершает гамму красок, он — центр мысленной сферы поэта. Прежде чем следовать по «ступеням нагих бесплодных гор» к синеющим вершинам, я разберу смысл самого цвета синий.

Для оккультиста-мистика нет никаких сомнений в том, что синий и голубой символизируют состояния высшей духовности. Недаром голубые дали неба ассоциировались с царством духов, солнце, движущееся по голубому его своду, пифагорийцы называли шатром, в котором покоится творческая мысль Бога. Согласно индийскому оккультному учению йогов «синий, темного оттенка, выражает религиозные верования, эмоции и чувства» («Основы миросозерцания йогов», с. 59). «Голубой цвет особенно яркого и светлого оттенка выражает духовность» (там же). Высшая духовность выражается голубым цветом с рассыпанными на нем светящимися,

блестящими точками, искрящимися и сверкающими, как звезды в ясную зимнюю ночь» (там же). Скрябин называл синий — цветом разума. В «Прометее» при появлении темы разума — зала должна погружаться в лучи яркого синего цвета (Сабанеев. «Скрябин», с. 242). Скрябин же писал: «Баюкает, ласкает, манит лучей дрожащих тайна голубая». Излюбленная тональность его была Fis-dur, ассоциируемая им с ярко-синим цветом. Сологуб писал, имея в виду высшие радости: «Радость счастья голубого». Здесь я прекращаю приведение примеров.

У Лермонтова синий и голубой символизируют горный, духовный мир. «Аура» его идеальной тоски по небу всегда голубая:

Задумчив он смотрел в окно  
На голубые небеса:  
Его манила их краса. («Боярин Орша»)

В пробитом окне темницы мира он видит синее небо:

Молча сажу под окошком темницы.  
Синее небо отсюда мне видно. («Пленный рыцарь»)

Для чего я не родился  
Этой синей волной? —

спрашивает он.

В стихотворении «Пан» он признается:

Люблю, друзья, когда за речкой гаснет день,  
Укрывшись лесов в таинственную сень, Или  
под ветвями пустынных рябины Смотреть на  
синие, туманные равнины.

В другом стихотворении говорит он:

Люблю я цепи синих гор.

«Синие горы Кавказа, приветствую вас! — восклицает он в религиозном экстазе. — ...вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе... Кто раз лишь на ваших вершинах Творцу помолился, тот жизнь презирает...» и т. д.

Повторяю, тоска по идеальному миру окружена у Лермонтова голубым сиянием. Синеющий, голубой мир — мир безмолвного совершенства. Все звуки смолкают в его зияющих разверстых глубинах. Молчание это — молчание религиозное:

Молча сажу под окошком темницы («Пленный рыцарь»)  
Молчанье синей степи («Памяти Одоевского»)  
Немая степь синее (там же)  
Спит земля в сиянье голубом («Выхожу один я на дорогу»)

В это молчанье свободно летят птицы творческих мыслей, оставляя поэта прикованным к земле:

В небе играют все вольные птицы. Облако

мчится, «по лазури весело играя» («Утес»);

Блистая пробегает облака  
По голубому небу («7-го августа»).

«Вечно холодные, вечно свободные» мчатся тучи «лазурною степью» («Тучи»). Об «облаках с лазурью волн» говорит поэт и в стихотворении «1831 г., 11 июня».

Синий — дальний предел существования. Синий — край бытия, полнота совершенства. Все теряется в нем.

Когда садится алый день За  
синий край земли, Когда туман  
встает, и *тень Скрывает все*  
*вдали* («Вечер»), —

говорит Лермонтов.

«Голубая аура» религиозного сознания рождает мысли о вечности:

И мысль о вечности, как великан,  
Ум человека поражает вдруг,  
Когда степей безбрежный океан  
Синеет пред глазами... («1831 г., 11 июня»)

В синеющих полях рисуется с зубчатой стеной старый терем, их «бессменный царь» («Литвинка»). <...>

1917

## DE DEFECTU PHILOSOPHIAE

Богослов античного декаданса Плутарх в одном из своих замечательнейших сочинений, *Περὶ τὸν ἐκτὸς λόγον τῶν χρηστικῶν*, СТЭВИТ ВОПРОС об ОСКудении Оракулов. В Беотии, например, его родине, которая в древние времена славилась несколькими оракулами, они «иссыкали теперь как ручьи и великая скудость прорицаний, подобная засухе, господствует в этой стране» (De def. Or. 5). Нам уместно поставить этот вопрос о философии. Философия, которая всегда претендовала на роль самодержца по отношению к наукам, оказывается теперь в наибольшем небрежении и упадке.

Виноваты в этом сами философы. Философы всегда оказывались антиквариатами, археологами и некромантами. Иногда им удавалось подводить итоги прошлого, но никогда не удавалось создать программы будущего. Программы всегда оказывались утопиями: попытка Платона осуществить идеалы своей социальной философии в Сицилии кончилась продажей философа в рабство тираном Дионисием, антикварная попытка Плотина построить Платонopolis в Италии заранее была обречена на неудачу, и, конечно, не речи к германской нации Фихте, а германские стратеги решили исход борьбы с Наполеоном.

Так в области политики. То же в области религии: ни одна философская религия не оказывалась стойкой: философская религия деистов была мертворожденным существом, а философский солярный монотеизм императора Юлиана не мог спасти угасавшее язычество. «Религия в пределах разума» — это пространство, доведенное до абсурда бесцветности, — могла бы показаться привлекательной только людям, в которых иссыкала всякая религия и которым до религии нет дела. Религиозный синкретизм на философском фундаменте всегда оказывался некритическим и произвольным прилаживанием конкретного богатства положительных религий к схемам той или иной замкнутой и односторонней философской секты.

Виноваты, повторяем, сами философы, а философы современные в особенности. Философия всегда опаздывала, сова Минервы начинала полет в сумерки, — философия не находила современных форм воплощения. И не естественно ли, что ей всегда трудно было удержаться от соблазна раствориться в науке или религии. Поздний неоплатонизм «покидает высоты философского умозрения, уходя в храмы и толпу». «Только что кончив философское образование, они покидают школу с тем, чтобы больше в нее не возвращаться. Максим и Приск живут при дворе; Саллюстий — управляет провинцией; Хрисанф живет в святынях. Все эти адепты неоплатонизма кажутся не менее философами, чем жрецами и государственными людьми; вопросы администрации и забота о культе занимают их гораздо более, чем метафизические спекуляции». То же по отношению к науке: философия Декарта, Лейбница, Канта понятна лишь на фоне их физико-математических изысканий, стимулировавших построение философской системы. Вряд ли стал создавать свою «Критику чистого разума» Кант, если бы скепсис Юма не угрожал столпу

и утверждению его научной истины — естествознанию Галилея и Ньютона. Практически-жизненные потребности определяли направление философии в эпоху ее расцвета, и лозунг «философия для философии» всегда оказывался бездейственным и мертвым. Поучителен в этом отношении пример патристики: отцы церкви никогда не задавались целью создать систему церковной философии, т. е. всеобъемлющее построение, охватывающее все области мысли и творчества. Синтетическим ядром духовной цельности они обладали, но считали, что эта цельность может быть лишь жизненным τόπος'ом умозрительных изысканий, лежащих за пределами самой философии и науки, синтетичность была дана не в дневной рассудочной плоскости, т. е. в системе, а в внутреннем ритме мысли, в глубинных корнях творческой личности, лежащих за пределами сознания. (Непостижимость единства для рассудка — аксиома всякой подлинной философии; напомним теорию Единого у неоплатоников.) Только то выявлялось из этого синтетического единства, что требовала необходимость дня: произведения отцов по преимуществу полемические. Мы должны особенно хорошо запомнить этот поучительный факт: в наши дни особенно не время писать большие системы. Их время прошло. Они имели свои *raison d'être*, быть может тогда, когда гениальный артистический дилетантизм оправдывался своей стильной выдержанностью: во времена энциклопедистов или во времена Гегеля. Людям XVIII века было к лицу быть разносторонними дилетантами, аристократическими созерцателями, занимавшимися и механикой, и оптикой, и историей Греции.

"  
'  
Ты, не участвуя в волнениях мирских,  
Порой насмешливо в окно глядишь на них  
И видишь оборот во всем кругообразный.  
Так, вихрь дел забыв для муз и неги праздной  
В тени порфирных бань и мраморных палат,  
Вельможи римские встречали свой закат. (Пушкин. «К вельможе»)

В наши дни писать систему а la Гегель, охватывающую последовательно математику, физику, биологию, эстетику и т. д., было бы по меньшей мере странно. Если не только допустимо, но и необходимо фильтровать одну область в другую, этику в физику, например, или богословие в химию (как это делал Баадер), то, наоборот, подводить синтетические и энциклопедические итоги отдельным наукам в духе гегельянства — современным философам не к лицу. Стиль эпохи не тот. *Quod licet Jovi non licet bovi*. Во всех таких случаях мы получаем синкретическую безвкусицу теософии или дешевого оккультизма.

Синтез не на поверхности системы, а в глубине. Говоря анатомически, *punctum saliens* жизни не в центральной нервной системе, а в солнечном сплетении системы симпатической, в глубине темных подсознательных, физиологических процессов.

Если современность не может удовлетвориться системой, то еще менее подходит к ней энциклопедическое накопление различных мнений различных эпох, происходящее не по принципу внутреннему, как у Гегеля, а по принципу внешнему, — нечто вроде *De placitis philosophorum* Псевдо-Плутарха, своеобразного каталога разноречивых философских суждений. Философия превращается здесь в филодоксию. Только при полном угасании философской мысли появляются в философии вместо жизненных построений *variae historiae* и начинается гробокопательство историков философии. Но еще в Евангелии сказано: оставьте мертвым погребать своих мертвецов. Бесцельно задаваться мыслью воспроизвести во всех деталях систему Декарта или Лейбница, — воспроизвести так, как она представлялась тогда, независимо от нас:

Was ihr den Geist der Zeiten heisst,  
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,  
In dem die Zeiten sich bespiegeln.

Бесцельно также писать трактаты вроде *De ente et essentia*, *De causis et principiis* и т. д. Предельное выражение их — средневековые *summ'bi* и изложение *more geometrico*. Бесцельно писать так, во-первых, потому, что эта форма есть самообман и обман других мнимой строгостью и мнимонаучной непогрешимостью. Во-вторых, потому что движение мысли в таком трактате всегда однолинейно: все сомнения, возражения и ответы на них приберегаются к концу — такая форма не вводит нас в динамику творчества, в самый процесс рождения мысли, — не вводит в лабораторию философии. Но последнее в философии быть может самое важное. Поэтому форма *more geometrico* может быть приемлема только там, где игнорируется творчество, где фигурируют косные *res*, *ἵρρα*, а не живые *uvipytiiai*. Уже у Шеллинга в *Darstellung meines Systems* эта форма определенно мешает, а в наше время заслуженно непопулярна.

Казалось бы, диалог, драматически развертывающий процесс рождения мысли, должен быть приемлем. Но современен ли он? Последний классический диалог — «Три разговора» Соловьева. Но и он скорее завершение, чем начало. Диалоги могли вести перипатетики в садах ликея, аристократы эпохи Просвещения в уединении своих библиотек и музеев, но в наше время никто не ведет таких диалогов. Спор возможен на страницах научного журнала, на столбцах газет, в заседании, — но он невозможен более как самобытное искусство. Мастерство диалога, которым владели древние, нами потеряно — (не таковы условия) — у нас лица философского диалога были бы не живыми личностями, а безжизненными олицетворениями философских направлений: потому форма диалога в наши дни всегда будет искусственной. И стоит ли нам воскрешать ее? Нельзя ли найти других, более современных, форм? Современность не терпит многоречивости. Каждое слово должно быть кратким и насыщенным, — бить в цель. Реклама, лозунг или яркое пятно — архетипы современной мысли. И потому форма современной фразы — максимально экономна или должна быть такой — фраза близка к формуле. Все расплывчато-многоречивое, не выдерживает борьбы за существование, его вытесняет из поля зрения конденсированно-многозначительное, сжато-афористическое: один сильный образ или одна сильная форма. Многоречивость — черта деревни, иногда деревни грубой, — деревенщины, — а иногда хорошей деревни, того деревенского покоя, в котором выросли старые классические описания длительных чувств и настроений: там все просто, все — об одном, но всякое изменение лишь вариации, — все углубления одной мысли.

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом  
Огонь опять горит, то яркий свет лиет,  
То тлеет медленно; а я над ним читаю,  
Иль думы долгие в душе моей питаю. (Пушкин. «Осень»)

Не таков темп города, где нет долгих дум, идущих вглубь: здесь один образ в сжатом и кратком запечатлении, а не в многочисленных вариациях. Поэтому форма современной мысли, мысли города, ближе всего к афоризму. Афоризм и потому современен, что собрание афоризмов не есть система: попробуйте перестроить в систему афоризмы Ницше. Современная жизнь беспокойно-фрагментарна, многоформенна и многозначна, фрагменты современной жизни нельзя сладить в одно целое по принципам логики Милля или Аристотеля. Мы уже говорили —

синтетическая связь не на периферии дня. Два отдельных афоризма могут бороться друг с другом, ибо они совсем непримиримы в философской мысли, а может быть примиримы вообще не в мысли, а лишь в действии. Афоризм ближе всего подводит нас к антиномиям бытия. В афоризме же теснее всего связь формы и содержания. Нельзя пересказать своими словами «Опавшие листья» Розанова. Нельзя пересказать своими словами К. Леонтьева — этого мастера афоризма, писавшего по недоразумению статьи. Здесь выражение сращено со смыслом. Вводя афоризм, мы уничтожаем деспотию силлогизма. Афоризм чересчур сжат для силлогизма. Основа силлогизма — аналогия и метафора. Это третье подтверждение того, что афоризм — современная форма как *εἰς ὅλην*: только метафорическая мысль сродни движению, только цепь аналогий схватывает движение. Но *credo* современности — панкинематизм.

Афоризм современен, потому что жизнен, жизнен, потому что уместен всюду: в фойе театра, в вагоне трамвая, в заседании. Афоризм динамичен, потому что не окончателен: восточные монахи фиксировали практическую мудрость духовного делания в афоризме — афоризм всегда «по поводу», «к чему-нибудь», «для действия». Афоризм концентрирует, он может стать ориентирующей точкой, лейт-образом; патриарх Геннадий Константинопольский говорит: «червь низок и худ, ты же славен и горд. Но если ты разумен, то уничижи сам гордость свою, помышляя, что крепость твоя и сила будет пищей червей»; такой афоризм этический двигатель, способный проявить свое действие в разных обстоятельствах. Трактат в таких случаях был бы тяжеловесен. Но такие афоризмы возможны не только в этике — вспомним натурфилософские афоризмы Гёте. Как же должна рисоваться в связи со сказанным философская книга? Во всяком случае не в виде простого сборника благоразумно расположенных афоризмов. Конечно сборник афоризмов, как и сборник стихотворений, не есть набор афоризмов или стихов. Афоризмы в философской книге должны дать цельное построение. В этом построении существенен порядок и порядок этот не ограничивается простой последовательностью. Космологические антиномии у Канта в «Критике чистого разума» почему-нибудь да расположены на правой и левой странице книги. Кант понимал, что симметричность движения мысли рельефнее выделяется симметричностью расположения текста. Пойдем далее: несимметричность тезисов должна быть запечатлена несимметричностью расположения. Могут быть афоризмы, написанные под углом в 90° или 180° к остальному тексту. Пространственное расположение должно стать моментом изложения, наполниться смыслом. Принципы расположения должны диктоваться законами психологии и изобразительных искусств: если один афоризм находится в центре внимания, — в точке *a*, — то надо знать точно, какое место в поле внимания занимают афоризмы, находящиеся в точках *b* или *c*. Афоризмы могут двигаться параллельно, пересекаться друг с другом, расходиться. В центре пересечения может находиться суммирующий афоризм или достаточно ясный и значительный графический символ, например, Θ, Δ, V, -&. В таком синтетическом узле один символ или одно предложение может отливать разными цветами радуги. Подобно фигуре 13, то выпуклой, то вогнутой, один афоризм может обращаться к читателю разными сторонами, быть дву-, тре- или четырехсмысленным. Надо учесть шрифт, окраску букв и бумаги. Можно допустить в виде контрапунктирующих сопровождений столбцы сухих ссылок, глухих параллельных мест: Tim. 37a, Plin. H. N. 27, Arist. Met. I, 1 и т. д. Словом, философская книга должна писаться для того, чтобы ее читали, а не слушали. Время устной проповеди на площадях прошло, пришло время проповедовать книге и через книгу.

Если спросят, почему эта форма — форма только философии, а не всякой науки, то ответ на это, — что в философии сама книга есть орудие, тогда как в других науках книга — одно из средств. В химии, биологии, астрономии не книга есть орудие эксперимента и наблюдения, она подводит лишь итог тому, что дает эксперимент и наблюдение при помощи микроскопа, телескопа, термометра. В философии самый трактат — машина: он средство наблюдения, открывающее предмет, и средство действия. Философ должен быть конструктором.

Переходя от формы к содержанию, опять замечаем архаизм современной философии: древние философы в этом отношении были впереди нас. У Платона мы читаем о «веретене необходимости», на котором утверждены мировые сферы; для того, чтобы понять этот образ, нужно углубиться в археологию и знать, какие веретена были у греков. А мы, забывая о паровой машине, элеваторе и танке, все говорим о колесницах и парусных кораблях. Плутарх в «Moralia» заимствует зачастую исторические иллюстрации из непосредственно близкой эпохи и из современности. Мы же любим говорить о доблести эллинов, забывая о мировой войне и гражданской войне в России.

[1919]

## ...ОБ ЭНЕРГИЯХ, ИПОСТАСЯХ И СУЩНОСТИ...<sup>1</sup>

Идеи, подобно людям, имеют свою судьбу. Есть идеи, которые поистине преследует Немезида, заставляя их вести подспудное, потаенное существование, вдали от общего русла истории и культуры. Они не проникают в дневную жизнь человечества, и если и движут мысль, то только в глубине еще не осознанной интуиции, в глубине жизни, еще чуждой рефлексии. Такова в числе других идея различия энергии и сущности, в частности идея различия энергии и сущности в Боге. В истинной Церкви не может не жить эта идея, она жила в Церкви, и Церковь ею жила во все времена, даже тогда, когда богословие и философия не дали еще ее всестороннего оправдания, — подобно тому, как светом единосущия Отца и Сына Церковь жила и до того, как святые отцы Никейского собора для всех и навсегда возвестили его истинность. Но тогда как другие стороны христианского вероучения выявлялись и внедрялись в сознание прочнее и глубже, вопрос об энергиях никогда не находил своего окончательного разрешения в плоскости умозрения.

Первоначальная нерасчлененность идей Софии и Логоса, особенно заметная у александрийских богословов, приводившая к слиянию Логоса Филона и Ума Плотина с Логосом христианским, тогда как на самом деле Логос Филона и неоплатонический *Nous* могут быть рассматриваемы лишь как божественные энергии, т. е. как София — эта нерасчлененность неизбежно вела к субординационизму, поскольку Логос Филона — *θεός*, но не *ὁ Θεός* и *Νους* Плотина — второй, ниже Единого стоящий, бог. Вопрос об энергиях, ипостасях и сущности не мог, следовательно, в доникейский период быть поставлен с надлежащей ясностью. Впервые каппадокийцы в спорах с Евномием выявили его суть. Частично углубили его монофелитские споры. Но в позднейшие века он опять стал отступать на второй план, пока споры о Фаворском свете опять не поставили его во всей его остроте и существенности. Однако и эти споры не до конца выявили всю значительность вопроса, вопрос оставался изолированным, он не вплеся в ткань целостной системы церковного мировоззрения и не сделался основной нитью богословской мысли. Возникшие в наше время на Афоне споры о предвечности Имени Божия воскресили спор об энергиях, и — странное дело — мы видим людей, ссылающихся на формулы преп. Григория Паламы и постановления соборов, изрекших анафему варлаамитам, которые вместе с тем разделяют гносеологические и метафизические взгляды, никоим образом не поддающиеся примирению с установленным на этих соборах учением о свете Фаворском. Такие ссылки на св. Григория Паламу рядом с грубым номинализмом и психологизмом достаточно ясно показывают, что построение богословия и церковного Мировоззрения шло *помимо* и *вне* учения о божественных энергиях, что в XIV веке вопрос был решен и забыт, что он не сделался живой частью богословской *системы*; опять подчеркиваю *системы*, потому что в *жизни* Церкви он всегда был жив и всегда был решен, решен практически, *опытно*, будучи

не осознан теоретически. Но если нужно теоретическое познание в религии, если религиозная жизнь углубляется чрез умозрение, хотя и не основывается на нем, как на краеугольном камне, и не превращается в него всецело, — то вопрос об энергиях существен и централен. Но теоретическое познание *нужно*. Об этом вся Церковь свидетельствует устами святых отцов. «Когда дело требует защитить христианство, все опускают голову, все коснят и удаляются прочь. Мы веруем во Отца, Сына и Духа Святого, в воскресение тела, в жизнь вечную. Но что, если какой Еллин спросит: „Кто это у вас Отец? Кто Сын? Кто Дух Святой? Как сами вы, имея трех богов, обвиняете нас за то, что мы допускаем многобожие?“ Что вы скажете, что ответите на сие? Как отстраните сие возражение? Я хотел принести сюда какую-нибудь книгу, написанную против нас каким-нибудь нечестивым Еллинским философом, и другую древнейшую оной, чтобы чрез то более подвинуть вас и пробудить вас от такой лени. Если они бодрствовали, чтобы изобрести против нас такие вещи: то чем мы извиним себя в том, что не знаем, как отразить пущенную в нас стрелу». Так говорит столп Церкви — св. Иоанн Златоуст (Opp. t. 8. p. 102 ed. Bened). Излишне приводить другие примеры. Умозрительное оправдание живых религиозных истин нужно, ибо оно — «стена, ограждающая виноградник», по сравнению Климента Александрийского, «прочный оплот, ограждающий христианина, союзник, совместно с которым он обосновывает свою веру» (Стром. I, 2, 23). Иначе говоря, необходима философия, вырастающая из Церкви: не философия, философствующая по указке внешнего авторитета, и не философия, философствующая непременно на богословские темы, а философия свободная, независимая от внешних норм, творимая цельной личностью, живущей жизнью Церкви. Она тогда — не ancilla деспотической госпожи, а дочь Матери-Церкви, ветвь ее материнской лозы, свет, рожденный из жизни в Абсолютном<sup>3</sup>.

Итак, философского выяснения понятия энергии и сущности требует сама Церковь. Что вопрос этот существен, мы уже отмечали. Но *почему* существен? София, Фаворский свет, Предвечное Имя — вот аспекты этой проблемы энергий, т. е. в конце концов — тварь и Творец в их взаимном отношении, Бог и Мир, человек и Абсолютное, или еще иначе: богочеловечество, Провидение, освящение реальности, Церковь. Так, в сфере мирозерцания Церкви этот вопрос в сущности есть вопрос о ней самой, вопрос о существе Церкви.

Внешнее и внецерковное благочестие всегда смело, всегда усердствует не в меру, всегда лишено истинного чутя. Оно, дабы прославить Сына наравне с Отцом, прибавило к символу вселенской Церкви Filioque, оно провозгласило догмат непорочного зачатия из столь же слепо внешнего благоговения к Пречистой Деве Марии, и в наши дни оно столь же фальшиво и нечутко вырывает пропасть между Творцом и тварью, забывая об истине вездесущия Божия, называя эту истину пантеизмом, и на Западе, придерживаясь непоследовательного психологизма и полусубъективизма, осуждает онтологизм, а на Востоке, исходя из предвзятых предпосылок обыденной некритической гносеологии, возрождает варлаамитскую ересь, осудив защитников веры в Предвечное Имя.

Где же тот материал, из которого должна быть построена система христианской философии? Мы не говорим здесь о сокровищнице святоотеческих писаний и живого религиозного опыта, принадлежащих этой системе неотъемлемо. Еще Киреевский писал, что «следы православно-христианской философии сохраняются в Писаниях Святых Отцов Православной Церкви, как живые искры, готовые вспыхнуть при первом прикосновении верующей мысли и опять засветить путеводительный фонарь для разума, ищущего истины» (О новых началах философии. Поли. собр. соч.

χ. I. С. 253. М., 1911). Мы говорим о материале чисто философском. Как ни странно, но меньше всего — и в особенности в занимающем нас вопросе об энергиях — мы найдем его в философии католической, по замыслу близко стоящей к философии Церкви. Во всяком случае не на главном ее пути, проникнутом аристотелизмом, будем мы искать нам ценное. Аристотелевское учение о потенции и акте, материи и форме, идее и вещи господствует над схоластикой и в лице варлаамитов сталкивается с христианским платонизмом исихастов. Оно господствует и в новой философии<sup>4</sup>, и для того, чтобы найти философское различие энергии и сущности, мы должны от средневекового и нового перипатетизма подняться к истокам неоплатонизма, к Плотину, а через него к Платону — христианину до Христа, которого древние именovali божественным, а Климент Александрийский, повторяя пифагорейца Нумения, называл Моисеем, говорящим по-аттически — *Μωϋσῆς ἀττικίζων* (Strom, lib. I. p. 342 c. ed. Morelli). У платоников и в частности у Плотина, мы найдем теорию акта и актуально-сущего, созданную в противовес Аристотелю. Именно она вдохновляла Отцов Церкви и только она может соответствовать живой интуиции и живому опыту Церкви.

Но давно пора перейти к самому существу вопроса.

В новейшей философии мы находим ряд попыток реконструировать подлинную систему Плотина. Мы не будем вдаваться в детали, достаточно отметить, что лишь теперь рассеиваются легенды и фантазии, скрывавшие его подлинный лик<sup>5</sup>. Философия Плотина не эманатизм и не пантеизм, как ее определяли раньше, понимая под пантеизмом учение об имманентности вещей Богу, спинозическое *Deus sive natura*. Плотин — не теист, но и не пантеист, он лучше всего может быть определен как панэнтеист, гениально синтезировавший трансцендентность и имманентность Божества. Этот-то синтез и есть наша исходная точка. Действительно, разве не та же ли, что и перед Плотинем, цель стояла перед Отцами Церкви: постигнуть связь горнего и дольного, несотворенного и тварного, божеского и человеческого, — постигнуть, как Неизреченное становится изрекаемым, как То, что превыше имени, познается чрез Имя? И если религия есть действительно *religio*, действительно *связь*, то не здесь ли сокровенное средоточие всех ее проблем и всех ее вопросов? Ноуменальное, становящееся феноменальным, феноменальное, восходящее к ноуменальному, <δὸ? *αὐτὸ* и ὁδὸ? *κατὰ* в их вечном чередовании или, вернее, в их неразрывном единстве, — понять это — значит понять тайну богочеловечества, понять живой Центр, внутреннее совпадение исконных антиномий. Евхаристия, как вечная, во веки веков, вне времени приносимая небесная жертва, и евхаристия, *здесь* и сейчас, в *этом* храме и на *этом* престоле совершаемая, их тождество, не отдаленное подобие и сходство, а подлинное *тождество*, святость как погружение в трансцендентное, Уход от Мира, и святость, как форма бытия, имманентная Мíру, как освящение реальности; Имя Божие как энергия неизреченного Бога. Имя как Сам Бог, превысивший Имени, — вот наудачу взятые аспекты этой проблемы проблем, корня всех прочих.

Единое Плотина и Бог Филона — это Бог апофатического богословия, тот Бог Непознаваемый и Неизреченный, о котором особенно отчетливо говорят св. Отцы: Григорий Нисский, Василий Великий, Иоанн Дамаскин, Максим Исповедник, Дионисий Ареопагит. Сущность Божия неизреченна, неименуема, это — божественный мрак, к которому непрilожимо никакое определение. И даже когда мы Называем сущность Божию мраком, то можем делать это только потому, что хотим сказать, что она не есть свет; и потому, если нельзя называть ее мраком в собственном смысле, то с одинаковым правом можно сказать, что она — свет; словом — она совпадение противоположностей, *oppositorum coincidentia*. Она превыше мышления

и даже превыше сущего. Она познается чрез незнание — *nesciendo scitur*, и мы знаем лишь то, что Бог *не* есть, а не то, *что* Он есть. Путь к Нему — *ἡσυχία*, путь, завещанный издревле пифагорейцами и священными мистериями Элевсиса. *Ἄφ' ἧς πάντα*, повторяет Плотин слова, взятые из ритуала элевсинских мистерий, — в ответ на вопрос как можно узреть Бога (Епп. V, 3, 17; ср. I, 6, 7 и VI, 9, 10—11). И когда в Церкви мы слышим слова глубоко-таинственной Херувимской песни «всякое житейское отложим попечение», то конечно эти слова о житейском нельзя понимать житейски: они говорят не о перенесении нашего обычного внимания с одних вещей на другие, о перенесении, подобном перенесению взгляда с одного предмета на другой, — они говорят все о том же: о возвышении в существенно иную сферу, об установлении существенно новой точки зрения, о совсем новом пути постижения — о переходе в область божественного молчания, которая есть тот мрак, где Бог. Не в этом ли незнании — идеальное завершение всякого знания, абсолютное средоточие, к которому сводится все, ибо «к Первоединому спокон веков и донныне все люди устремляют свои заветные желания и чаяния. Да и не люди только, а все существующее, в силу некоей естественной необходимости, направляется к Нему же в своих движениях и стремлениях, как бы угадывая, что без Него существовать не может» (Епп. V, 5, 12). Не в этом ли верховном незнании, самоупразднении знания — высшее знание, *docta ignorantia* мистиков и «нищета духом»<sup>6</sup> Евангелия? Не в этом ли «снятии» знания — конечный его смысл? Как прежде мы скажем, что знание в религии необходимо. И вместе с тем признаем, что «снятие» знания есть конечный смысл знания. Ибо отрицание знания, о котором мы говорим, не есть апофеоз невежества, отрицание фактическое; оно — именно «снятие», *диалектическое* отрицание, упразднение знания *чрез знание*, и потому слова «Я знаю, что ничего не знаю» в устах Сократа не то же значат, что в устах простого невежды. По тому же самому это отрицание не есть и агностицизм. Позитивистическое *Ignorabimus* — тоже нищета, но это не та нищета духом, о которой говорил Христос. И филистерское довольство малым, *aurea mediocritas* в сфере познания еще не есть высшая мудрость, она — лишь худший вид лже-смирения.

Если бы кто-нибудь упрекнул сформулированный взгляд в утонченном гностицизме, поскольку здесь, хотя теоретическое знание и не ставится превыше всего, однако оказывается все же неотъемлемым моментом богопознания, — он был бы не прав. Мы берем вещи не в их генезисе, не в их процессе, и более всего далеки от того, чтобы конечное упразднение знания превращать в заключительный этап своего рода феноменологии духа. Мы не говорим, что последний этап может явиться лишь как преодоление актуального, реально осуществившегося знания во всей полноте. Это было бы равносильно тому, как если бы мы стали превозносить святого, отрекшегося от своих богатств, над святым, всегда бывшим бедняком и потому не знавшим подвига такого отречения. «По плодам познаете их», сказано в Евангелии; *sub specie aeternitatis*, ценен не путь, не процесс, не генезис, а результат и плод. Мы же именно и берем здесь вещи *sub specie aeternitatis*, берем упразднение знания как вечный умопостигаемый акт, т. е. берем его в его вечном смысле — как *принципиальное* отрицание, к которому одинаково приходит и может прийти фактически богатый теоретическим знанием и бедный им, ученейший защитник веры и Христа ради юродивый. Вот почему в Царстве Божиим святы и Василий Великий, причастный всем высшим достижениям отвлеченного умозрения, и блаженный Василий чудотворец Московский.

Нельзя также сказать, что при изложенном понимании вся система знания, все то, что мы называем культурой, играет роль, аналогичную роли Не-я в системе

Фихте, роль чего-то, что существует только как долженствующее быть преодоленным, что существует как грань, отталкиваясь от которой Я возвращается к самому себе. Если, с одной стороны, это так, если Абсолютное есть область молчания и мрака, в которой исчезает все не-абсолютное и тварное, если «в Иисусе сладчайшем весь МОр становится горьким», говоря словами одного из наших мыслителей, то с другой стороны, древо Креста Церковь сравнивает с деревом, которое сделало воды Мерры из горьких сладкими, причем эти воды обычно понимаются как воды язычества, т. е. как символ *всего* условного и тварного бытия, *всякой* вещи и *всякого* дыхания (см. Канон на Воздвижение Креста, песнь 4 и соответствующее толкование Никодима Святогорца). Если смотреть *сверху*, с высочайшей точки Абсолютного, тогда и культура и даже Мир утрачивают смысл, умолкает все. Но ведь мы говорим об осмысливании твари, об освящении реальности не тогда. Мы говорим об осмысливании твари тогда, когда идем *снизу*, от твари к Богу, ибо весь прогресс, вся мировая история — *восхождение*, не восхождение человекобожеское или пелагианское, не восхождение Прометея и Фаятона, а *восхищение* к небу, подобное восхищению Ганимеда или Илии, вхождение в Абсолютное, которое есть, если угодно, и процесс в самом Абсолютном, хотя и не есть процесс самого Абсолютного. *Сущность* Абсолюта есть абсолютная Ночь, абсолютное отрицание твари. Она не нуждается в твари для своей полноты. Но тварь и культура для своей полноты нуждаются в этой сущности. И если таков смысл культуры, если в конце концов он сводится к идее обожения твари, если вопрос о культуре есть вопрос о твари, то нельзя говорить о культуре как точке, от которой мы только отталкиваемся, как о чем-то долженствующем быть только преодоленным, и потому же нельзя говорить о знании лишь как условном моменте, ступени, этапе. Эта смерть знания есть условие его жизни. Постоянное отрицание себя, постоянный *transcensus*, постоянное восхождение к трансцендентным корням, и постоянное утверждение себя именно чрез этот *transcensus*, самополагание через самоотрицание, подлинное осуществление завета Христова «кто хочет душу свою сохранить, тот погубит ее, а кто погубит, тот сохранит»<sup>8</sup> — вот смысл умозрения, культуры и всего бытия твари.

Говоря о культуре и твари, мы уже подходим к проблеме именования Божия, к переходу от абсолютно-трансцендентного к имманентному, путь горе становится путем долу. История немецкого идеализма после Канта, преимущественно в своем первом фазисе, может дать нам многое для выяснения этого вопроса. В сущности и современная философия свое преимущественное внимание обращает именно на него. Если мы вспомним историю раннего после-кантовского идеализма, то ясно увидим, что все попытки развить и улучшить систему Канта исходят так или иначе из критики идеи вещи в себе, т. е. идеи реальности, абсолютно-разобщенной со сферой познающего субъекта. Энезидем, Шульц, Шваб, Флатт, Соломон Маймон, Сигизмунд Бек — все отмечают противоречивость этого понятия: вещь, лежащая вне сферы мыслимого и все же мыслимая, объект вне субъекта, находящийся все же в субъекте, — вот суть этого противоречия. Наукоучение Фихте с его теорией абсолютного Я уничтожает это противоречие. Абсолютной разобщенности субъекта и объекта нет и быть не может. И если это вполне ясно в сфере первого, субъективно-идеалистического фазиса учения Фихте, где объект растворяется в абсолютном субъекте, то не менее справедливо оно и там, где Фихте менее, а Шеллинг более ясно говорит об Абсолютном как безразличном *тождестве* субъекта и объекта, И остается справедливым там, где Фихте, преодолев субъективный идеализм первого фазиса, вводит опять трансцендентное как абсолютное бытие, являющееся упразднением абсолютного знания. Мы имеем в виду Наукоучение 1801 и в особенности

1804 года. Не без глубокого основания современные исследователи выявляют момент трансцендентный и в системах современного имманентизма. Но *их* трансцендентное, трансцендентное этих систем, как и трансцендентное позднего Фихте, не есть догматическая вещь в себе, абсолютно отрешенная и изолированная от познающего и познания; оно втягивается в диалектический ход познания, оно и трансцендентно, и имманентно, и присутствует, и не присутствует, и везде, и нигде. Точно в таких выражениях говорил о трансцендентном Едином в своих Эннеадах Плотин, ибо и Единое Плотина «является созерцанию, ниоткуда не придя» (Епт. V, 5, 8) и «присуще всему, не смешиваясь ни с чем» (V, 4, 1), «присутствует в вещах и не присутствует» (V, 5, 9) подобно тому, как первоначальная единица и присутствует в каждой из двух единиц двойцы, и не присутствует (V, 4,4). В таких же выражениях св. Отцы говорили о Боге, вездесущем и премірном. Нет нужды приводить их бесчисленных свидетельств<sup>9</sup>.

Такова та верховная антиномия, которая является корнем всякой жизни: потустороннее и здешнее; трансцендентное и имманентное, как взаимно связанные моменты, моменты с диалектически текучими границами, различные, но не разделенные, неслиянные и неразлучные. В своем пути сознание доходит до своего предела, до того, что лежит *до* него, как его условие: оно упраздняет себя в этом своем трансцендентном корне или условии. Этот трансцендентный мрак — выше различия субъекта и объекта, выше даже их тождества, понимаемого как совмещение того и другого; он — абсолютное безразличие, абсолютное «ни-ни», Ничто. Но попробуем удержаться на этой точке, и мы увидим, что это невозможно. Мысль о всецело чуждом сознанию все же есть мысль, т. е. все же принадлежит сознанию; называя Неизреченное Неизреченным, мы как-то делаем его изреченным. Но вместе с тем Оно *должно* оставаться Неизреченным, и потому никакое имя не может выразить Его трансцендентной премірной сущности, значит Его нельзя называть и Неизреченным. Но мы не можем не именовать Его, ибо отрицание имени все же есть имя. Иными словами, мы диалектически движемся от знания к бытию и от бытия к знанию, или по терминологии Плотина от Ума к Единому и от Единого к Уму, или, наконец, по церковной терминологии — от энергии к сущности и от сущности к энергии. Постоянное обогащение через отречение, постоянное самоутверждение через самоупразднение — вот жизнь в Абсолютном. «Ты еже сееши, не оживет, аще не умрет», говорит Апостол (I Кор. 15:36), и все есть Все только чрез *Ничто*. Высшее знание есть незнание, и чем глубже погружаемся мы в трансцендентное, тем оно для нас непонятнее. Но вместе с этим незнанием прогрессирует знание. Св. Иоанн Златоуст говорит, что бесплотные духи — серафимы и херувимы, предстоящие Престолу Божию, еще более, чем мы, сознают непостижимость сущности Божией, подобно тому, как зрячие более, чем слепые, чувствуют нестерпимость солнечного света. Так, и *только так*, понимает идею тайны христианство, ибо в христианстве нет тайн, которые можно было бы разгласить, как какие-нибудь *monita sygta*, нет и тайн в смысле оккультизма и спиритизма, т. е. в смысле предметов, скрытых в каком-то особом Мíре, изолированном от нашего. Тайна христианства всегда *здесь*, всегда имманентна, и вместе с тем всегда *не от Мíра сего*, всегда за пределами. Хлеб и вино евхаристии, ничем не отличные от простого вина и простого хлеба, неразличимые в химическом анализе и для глаза, — *существенно* различны, несмотря на акцидентальное сходство. Так Христос, незаметный и незримый, сопровождал ученикам на пути в Эммаус; так Церковь, всегда видимая и всегда невидимая, всегда будучи Царством небесным, всегда и здесь, *на земле*, преодоливая адом. Когда забывают об этой антиномии, когда стремятся рассечь трансцендентное

и имманентное, иногда из трусости перед славой Абсолютного в Мíре, а иногда из ложного усердия *ad maiorem Dei gloriam*, тогда является та ложная боязнь нечистого, которая так сильна в Талмуде, которая уводит Бога от Мíра и, следовательно, обесмысливает и опошляет Мíр. Не отсюда ли, из этого дуализма Бога и Мíра, рождается потребность в внешних знаках, заменяющих Христа, в «наместниках» Христа — все равно каких: авторитет ли Папы или буква Библии? Не это ли удаление смысла из Мíра заставляет потом создавать в Мíре подобие божественного смысла, подобие, стремящееся стать подобием полным *κατά πάντα*, но никогда не становящееся нумерическим тождеством? И не это ли превознесение горнего над дольным становится источником крайнего имманентизма, поскольку к трансцендентному прекращается доступ и субъект замыкается в себе? Славянофилы, особенно Хомяков, Тютчев и Ив. Киреевский, весьма глубоко проникли в эту связь, поняв протестантизм как «законное, хотя и непокорное чадо романизма», — поняв, вопреки внешнему налету протестантского имманентизма в их собственной богословской системе (особенно Хомякова), налету, помешавшему им до конца, с исчерпывающей полнотой формулировать свою мысль.

Ясно из всего сказанного, чем верховное незнание отличается от незнания просто, евангельская нищета духом — от нищеты в смысле обычном. Там — действительно нищета есть стяжание богатства, изнеможение и истощение — источник новой силы и крепости, здесь — нищета есть бессилие и грех, зло, нирвана. Там — тварь чрез самоупразднение обретает жизнь, здесь — тонет в туманной пустоте небытия. Эта пустота, материя древних, *μη τι*, познается каким-то противоестественным, искусственным способом, — *vóthō tiví logizómē*, как говорил в «Тимее» Платон (52в). Познание ее бессильно, бесплодно и мертвенно. Верховное же Ничто, Неизреченное и премірное — есть богатство, подобно тому, как Плутон, царь невидимого Гадеса, — символ небытия, — есть обладатель богатств, всеобъемлющий и всепоглощающий. Еле заметная грань снаружи и несоизмеримость внутри — вот что характеризует взаимоотношение верхнего предела и нижнего, бездны верхней и бездны нижней. Смиранный святой, на котором сбываются слова Спасителя: «Если не будете как дети, не войдете в Царство небесное»<sup>10</sup>, и детски-беспомощный идиот, который ведь тоже дитя; абсолютная сила и абсолютное бессилие, Единое и материя, мрак божественной сущности и крошечная тьма геенны — вот что расчленило всегда и всецело и к чему вместе с тем одинаково человек приходит через какой-то род выхождения из себя, чрез своего рода *íkostasıs*, *transensus*, там — обогащающий, здесь — обессиливающий.

Итак, Бог трансцендентен и имманентен, познаваем и непознаваем, везде и нигде. Мало того: он имманентен чрез трансцендентность, познаваем чрез непознаваемость, везде — именно потому, что нигде, и наоборот: он непознаваем, как преодолевающий всякое познание, трансцендентен чрез имманентность. Иными словами, энергия (Бог, как имманентный твари) и сущность (Бог, как премірный) связаны неразрывно так, что в сознании твари о Боге всегда оба момента диалектически переходят друг в друга и по четкой формуле преп. Григория Паламы Бог нераздельно разделяется и ДЕЛИМЫЙ соединяется — *ἀδιαρέτως Βίαφεῖται καὶ συνάπτεται ὡς ἵρεῖν*. Энергия не оторвана от Бога, как второй бог или ипостась, но и не неотлична от сущности. Она — Сам Бог, хотя и не сущность Божия. Она — несотворенный Свет и предвечное Имя. Это — Логос Филона и *Nous* неоплатоников.

Мы сказали, что в Боге два нераздельных и неслиянных момента — энергия и сущность. Значит ли это, что Бог не прост? Конечно нет — и как в человеке множественность состояний сознания не нарушает единства самосознания, так и в Боге

множество энергий не нарушает простоты сущности. Значит ли это, что в Боге есть процесс, что, становясь имманентным твари, он выходит из Себя, что энергия Божия есть эманация? Нет. — Для того, чтобы выяснить, *почему* нет, обратимся опять к Плотину. Давно оставлено воззрение, будто система Плотина есть эманатизм. Единое, рождая Ум, никуда не выходит, а пребывает в себе; возникновение Ума и Души из Единого не есть процесс, который претерпевает Единое; у Плотина нет становящегося Бога, и нет не только потому, что космос вечен, т. е. Бог вечно осуществляет себя через вечный космос, а и потому, что вообще космос есть акт, а не актуализация Бога, т. е. *Novus* ничего не прибавляет к полноте Единого, Единое само по себе есть вечная, всегда себе довлеющая блаженная полнота, оно «пребывает в самом себе неизменно, даже тогда, когда производит другое бытие» (Епп. V, 4, 2). Отсюда видно, как далек от систем древнего и нового гностицизма Плотин. Ни зоны гностиков, ни фазы развития шеллинговского и гартманновского Абсолюта не могут быть совмещены с системой Плотина. *Novus* Плотина не эманация, а образ Единого, образ нераздельный с самим Единым, — или, скажем другими словами, *Имя* Божие, неотделимое от самого Бога. Эта концепция «образа» играет у Плотина большую роль во всей системе. Как Ум — образ Единого, так Душа — образ Ума. Уяснить сказанное вполне мы можем лишь обратившись к предмету первостепенной важности как для Плотина, так и для занимающего нас вопроса. Этот предмет — *суть* понятия об энергии или акте в системе неоплатонизма. Здесь — корень расхождения неоплатонизма и перипатетизма; здесь Византия и Церковь сталкиваются с Западом и ересями латинян. *Акт сущности не есть актуализация сущности* — вот великая мысль Плотина. Если Бог Аристотеля есть *actus purus*, *vóησις νοήσεως*, т. е. Первопричина, существующая *чрез* свой акт и являющаяся не чем иным как этим актом, то для Плотина над *Νοῦς'ομ* стоит Единое, т. е. выше акта стоит *οὐσία*, которая не актуализируется в акте, а которая производит акт, как свой образ. Точно так же и материя Аристотеля есть возможность, переходящая из потенции в акт; материя Плотина никогда не актуализируется. В споре об универсалиях, собственно говоря, сохраняется та же противоположность Аристотеля и Плотина, или, что то же в данном случае, — Аристотеля и Платона. Универсалии *in se* — не значит ли, что идея только *чрез* свои действия в вещах получает свое осуществление? Универсалии *ante rem* — не значит ли, что акт ничего не прибавляет к реальности универсалий, что эйдос *ante rem* существует всегда неизменно? Не без основания Штейнхарт книгу 5-ю 2-й Эннеады, трактующую об акте и потенции, назвал «*Liber exigui voluminis, sed gravissimi argumenti*» (Meletem. Plot. p. 31. Цит. по книге Блонского о Плотине). То, что актуализируется, не есть акт и *ivkpytiw*. не есть *everueia* цв. «Иное бытие представляют собою энергии, и совсем иное — верховное начало, которое дает всем им бытие, само при этом не переходя ни в какую энергию», говорит Плотин (Епп. V, 3, 12). Бог есть больше, чем *actus purus* Аристотеля. Он — Единый, стоящий превыше своих энергий, Свет превыше света Фаворского и Неизреченный превыше всякого имени. Но вместе с тем энергии Его неотделимы от Него, как свет от солнца, они с Ним и неслиянны, и неразлучны.

Вглядимся теперь в некоторые существенные выводы из сказанного. Если бы акт был актуализацией, то Мир, как акт Божий, в своем идеальном бытии был бы совечен Богу и, мало того, это идеальное бытие оказалось бы *conditio sine qua non* актуализации Бога. Если акт Божий — то же, что сущность Божия, то окажется, что Бог мог создать только один Мир — именно тот, который Он создал и который составляет содержание Его мышления, тождественного с Его сущностью. Ибо все иное было бы не тождественно с Его сущностью. Мы должны встать на противоположную

точку зрения, согласно которой София, т. е. мысль Божия о Мире или *κόσμος νοητός*, сверхвременна, но коренится в свободном акте Бога, отличном, хотя и не отдельном от сущности. Ибо это вытекает из всего предыдущего, и отождествить *κόσμος νοητός* т. е. содержание божественного мышления с сущностью Божией, значило бы забыть о проведенном нами различии между Единым и *Novus*, сущностью и энергией, Богом Плотина и Богом Аристотеля. *Κόσμος νοητός*, Мир Софии, *Novus* сверхвременен, это — идеальный тип твари, ангел-хранитель твари, Крест — хранитель вселенной. Здесь Бог имманентен твари, только здесь Бог становится именуемым, или иными словами, это — истина о Триипостасной Истине, знание твари об Абсолютном, память Мира о Боге, Имя Божие — сердце твари. Но в равной мере это есть мысль Бога о твари, память Его о Мире, вечное поминовение твари Богом, царство божественных идей, т. е. Царство Божие или Церковь. Это есть слава твари, преображенной Светом Фаворским, и слава Божия, почиющая на твари. Не следует ли отсюда, что здесь совпадают Имя Божие и имя твари, что сокровенное имя твари есть Имя Божие, что смысл твари — в предвечном Имени Иисусовом, в Кресте или Свете Фаворском? Когда Церковь, а с ней вся тварь, обращаясь к Богу, взывает: «И Тебе славу возсылаем всегда, ныне и присно и во веки веков», не значит ли это, что тварь имеет *вечные* божественные корни, *вечную* опору в Абсолютном? И эти вечные корни суть присносущная энергия Божия, — Имя Божие, которое есть сокровенное имя твари, т. е. Имя Иисусово, имя Главы Церкви, для Которого преображенная тварь есть лишь одно таинственное тело. Иначе что значили бы таинства, совершаемые во *Имя Божие*, крещение *во Имя*, т. е. *сообщение* Имени, *облечение* во Имя? К тому же вопросу можно подойти и с иной стороны. Если, с одной стороны, как мы уже говорили, Ум есть образ Единого, а Душа — образ Ума, то с другой стороны, безобразная материя получает образ от того, что выше ее, подобно тому, как душа получает полное определение в Уме, а Ум — в Едином. Следовательно, употребляя слово «образ» в двух смыслах, можно сказать, что Ум, будучи образом Единого, есть и образ для души или образ души, т. е. Имя Божие есть сокровенное имя твари, причем в первом случае мы имеем в виду имя как имманентное раскрытие скрытой сущности, а во втором — имя как цель или конечную причину. Эксплицирование Абсолютного Имени — вот цель твари. Только вся тварь, возведенная к первоначальной целокупности, к Софии, может эксплицировать это Имя вполне. Это и будет эсхатологическим моментом полного вхождения твари в Имя, когда Бог будет всяческая во всех, когда все будет Церковью и всякое дыхание действительно восхвалит Господа, просияв светом присносущным. Дотоле же — обречены мы на искание Града, ибо Церковь, всегда живя на земле, в формах видимых и здешних, всегда запредельна, всегда незрима, и нет определенной должности или сана в Церкви Христовой, к которой бы внешне и механически был прикреплен авторитет непогрешимости раз навсегда и для всех, как в латинстве. Критерий истинности видимой церкви — всегда невидимый. Потому в Символе веры мы читаем: «*верую* во единую святую соборную и апостольскую Церковь», а вера ведь есть «вещей обличение *невидимых*»<sup>11</sup>. Ложь же латинства — на это справедливо указал Хомяков — рационализм, ибо для латинянина — Церковь зиждется на...<sup>12</sup>

Здесь [в латинской церкви] Бог имманентен твари, только здесь Бог становится именуемым, или иными словами это — истина о материально-осязательной достоверности, достоверности фетиша, и потому церковь латинянина не церковь, <sup>a</sup> Идол, земное общество, где камень незримый и вечный заменен папой с его «восьмым таинством рационализма», латинская лже-церковь — предмет не веры, а непосредственного чувственного знания.

Мы говорили о конечном моменте развития твари, об эсхатологии и об обожении Мира. Спустимся теперь вниз и взглянем, как *до* эсхатологического кризиса, *до* поглощения Мира Именем, энергия Божия дышит в Мire и живет тварь. Космическая власть Софии, космический аспект Богоматери, космическая символика Богородичных икон — об этом говорили достаточно много и ясно. Духом Святым *всякая* душа живится и *все* полно Богом, ибо и в аду — Бог, по слову псалмопевца. Все мыслимо и познаваемо лишь путем взаимоотношения всего познаваемого в абсолютной полноте реальности. И Кант, сокрушая метафизику в своей трансцендентальной диалектике, все же был вынужден восстановить идею Бога как регулятивную идею теоретического разума. Скажут, — «мы согласны: идеи — как бесконечные проблемы, как задачи и цели, которые заданы, а не даны, и заданы теоретическому разуму им же самим, мы признаем: но это — предельные понятия, мнимый фокус, результат необходимой, трансцендентальной иллюзии», по терминологии Канта. «Als Ob» Файхингера и возможно Сущее Розмини — вот их истинное значение. Не место говорить здесь об этом подробно. Скажем только, что говорить о приближении к Идее можно только при условии, если эта Идея *как-то дана*; изменение переменной величины может быть понято как изменение, только если дана постоянная величина, к которой она стремится, т. е. дан предел, или, иными словами, *потенциальная бесконечность постигается и может постигаться только чрез бесконечность актуальную*. Мало того: никакое познание без Абсолюта не может осуществиться, т. е. конечность как конечность может быть понята чрез бесконечное, и неполное совершенство — лишь чрез сопоставление с абсолютно совершенным. Понять ограниченное можно только как-то выйдя за него и поднявшись над ним, т. е. Бог есть гносеологический *prîus* внешнего познания и самопознания. Великий закон совпадения противоположностей и здесь проявляется во всей своей значительности. А есть А, каждая вещь положена, если она положена, и А не есть **не-А**, т. е. вещь не может быть не положена, если она положена. Однако вместе с тем чрез полагание А полагается и его неполагание, полагая А, мы полагаем его в противоположность **не-А**, т. е. как-то полагает **не-А**. Это значит, что А как-то связано, как-то заключается в **не-А**, и наоборот, **не-А** как-то заключается в полагании А. Следовательно, мы полагает как-то *связь* А и **не-А**, их *тождество*, нечто, что есть и А, и не-А и вместе с тем не есть ни А, ни **не-А**. Это и есть *omnitudo realitatis*, и постулат всякого знания, всегда полагаемый и никогда не достижимый, Абсолют или *oppositorum coincidentia*. Этот Абсолют всегда здесь, всегда полагается, ибо он есть *prîus* всякого сознания и всякого мышления, и вместе с тем он никогда не может быть схвачен в сознании. Это есть идея абсолютно-Сущего, идея Истины или вечное Имя. И эта идея необходимо есть само Сущее, поскольку она не есть лишь регулятивная идея, нами создаваемая, а реальность, помимо нас существующая, не наше состояние сознания, а реальность до всякого сознания, *эйдетическое, а не фактическое*. Только полное преодоление психологизма, к которому и стремится вся современная философия, отречение от всех видов его, не исключая и замаскированного психологизма на почве кантовского трансцендентализма и современного неотомизма — может вполне уяснить нами сказанное. В сущности это приведет к реабилитации онтологического доказательства бытия Божия. Не Кант выявил или, вернее, хотел выявить его внутреннюю недостаточность. Там, где были забыты традиции истинного платонизма, оно естественно не могло удержаться. Уже после Ансельма платонический путь доказательства Божия чрез идею причастия вытесняется аристотелевским путем доказательства из идеи причины. В эпоху расцвета схоластики, в XIII веке, особенно у Фомы, онтологическое доказательство совсем оттесняется

на задний план. Некритические принципы обыденной гносеологии берут верх и оказываются столь живучими, что и на систему Канта оказывают свое пагубное влияние. Разрыв субъекта и объекта, вещи в себе и явления, мышления и бытия, разрыв столь полный, что нет диалектического перехода от одного к другому, а раз нет — то нет и спасения от психологизма и субъективизма — вот что характеризует критиков онтологического доказательства. Но если познание не есть только субъективный процесс, в котором все внешние объекты или суть лишь состояния сознания познающего субъекта, или присутствуют лишь в виде копий, если каждое познание есть действительный *transcensus* субъекта к объекту и действительное вхождение объекта в субъект, т. е. если познание осуществимо лишь чрез тождество мышления и бытия и гносеология мыслима лишь в неразрывной связи с онтологией, то онтологическое доказательство может быть и должно быть восстановлено. Пусть в сфере конечного мышление и бытие разобщены, пусть закон достаточного основания не то же, что закон причинности, — все мыслимо и все существует лишь потому, что возводится к Абсолютному, где мышление и бытие совпадают; к субъект-объекту, имманентно-трансцендентному и трансцендентно-имманентному; к идее Сущего, которая есть вместе с тем и сушая Идея, к тождеству идеального и реального. Здесь *essentia involvit existentiam* и идея о Боге есть Сам существующий Бог, т. е. здесь уясняется то, что защищали монахи и старцы Афона: Имя Божие или энергия Его есть Сам Бог. Ясно теперь и то, что Имя Божие есть имя *sui generis*; оно одно *involvit existentiam*, и прав Гегель, указавший в ответе на Кантову критику онтологического доказательства, что Бог и сто талеров — вещи не одного порядка.

Остается рассмотреть последний вопрос и отразить последнее возражение. Из всего сказанного явствует, что все вещи мы видим в Боге и чрез Бога, и прав Мальбранш с своим «*Nous voyons toutes choses en Dieu*». Но только точно разработанное учение об Имени и о различии энергий и сущности в Боге может провести грань между этим утверждением и пантеизмом. Ибо имяславие — не пантеизм, как говорили богословы с о-ва Халки, так же как не пантеизм и онтологизм Джоберти, осужденный латинской церковью. Мы не вдаемся в оценку философии Джоберти, быть может весьма несовершенной и неразработанной. Но в *этом* пункте она повторяет традиции истинного платонизма, т. е. традиции философии святоотеческой, и святейший Далай-лама латинян, осудив онтологизм, осудил самого себя, Дав наглядное опровержение ватиканского вымысла о папской непогрешимости. Вопрос о пантеизме и будет нашим последним вопросом. Пантеизмом нельзя называть ни учения о вездесущии Божиим, ни учения о божественных корнях твари. Пантеизм прежде всего есть отождествление Бога и Мира и затем утверждение безличного Бога. Но не всякое утверждение безличного Бога есть пантеизм. Единое Плотина безлично, — но система Плотина не есть пантеизм, ибо Единое Плотина — *premierno*, трансцендентно Мiru. Наоборот, религия человечества может принимать формы религии личного Бога, религии космического сознания, и все же она будет пантеизмом. Но в учении о несотворенной энергии Божией, являющейся корнем твари, нет пантеизма: Сущность Божия *premierна*, Бог — выше своих энергий. Спросят: где же личный Бог? На это ответим: мы — в царстве философии, а для философии *нет* личного Бога. Для философии есть лишь Абсолютное как Всеединое " Абсолютное как Отрешенное, энергия Божия и Его сущность, — т. е. всегда *Абсолютное*, а не Абсолютный, *Единое*, а не Единый. Якоби был прав, когда говорил, Что система чистого разума не может привести к идее личного Бога и что лишь философия веры имеет теистического Бога. Бог Авраама, Исаака и Иакова не есть Бог Ученых и философов. Об этом говорил еще Паскаль. Единое Плотина — высшее,

чего достиг и мог достичь античный дух. Оно — непроницаемая тьма, конец умо-зрения. Здесь-то и начинается таинство веры, именно здесь наступает эра Откровения. *Бытие Божие* мы можем осязать умом непосредственно; Его сокровенную жизнь, Его волю мы знаем лишь из откровения. Здесь — юродство Креста и *Credo quia absurdum* Тертуллиана. Ибо Единое превыше всего, говорит умозрение, сущность — неизреченна. А вера, зиждущаяся на откровении, все же приписывает Единому положительные свойства и притом (что особенно существенно) — *нее качестве энергий, а как сущие в Нем Самом*. Бог — Единое, т. е. выше мышления, и все же мышление, не то мышление, о котором мы говорили до сих пор, а высшее, — высшее, чем София; Он превыше всего сущего и вместе с тем Сущий, Он — выше абсолютного сознания — и все же самосознание. Словом, только подвиг веры и благодать откровения может наполнить даже и темную Бездну Плотина положительным содержанием: *только откровение может божественный мрак, предел умозрения, определить как Пресвятую Троицу*. Здесь на вопрос: *почему так, почему абсолютно-трансцендентное есть Пресвятая Троица?* — нельзя ответить ничего, кроме: «потому что это — так». Ибо диалектически обосновать это — значит смешать умо-зрение и откровение. В этом-то и вся разница между естественным знанием и откровением. Не в том отличие естественного знания от откровения, что естественное знание — внебожественно. Ибо и язычники причастны энергии Божией, то, что св. Иустин называл Логосом язычников. Но они не знают энергии Божией в ее отношении к верховной сущности, которая есть для них *только* абсолютный Мрак. Язычество есть служение Неведомому Богу, вся мифология софийна, т. е. движется энергией Божией, которая не постигается в истинной связи с верховной сущностью, — движется Именем, которое не познается как Имя. Христос *implicite* присутствует во всей мифологии и во всем Ветхом Завете, но ни здесь, ни там не знают его Имени, т. е. налицо лишь переход от энергии к непроницаемой сущности, абсолютно-трансцендентной, а потому безличной, и от нее — опять к энергии, которая именно потому, что сущность абсолютно непроницаема, не может раскрыться как Имя Сущности. Язычники бродят как слепые, ибо высшие достижения их им же самым непонятны, энергия Божия для них безымянна. Правы поэтому те, кто, подобно Шеллингу, христианство определяют как истину язычества. В христианстве раскрылось для язычества имя их безымянного Бога. Неведомый Бог афинян чрез благовестие апостола Павла, принесшего им сокровище Иисусова имени, сделался ведомым и поклоняемым в истине. Имя Иисусово есть разгадка языческого сфинкса. Так возникает задача: чрез Христа понять всю мифологию — возникает задача философии мифологии. Не до конца преодолевшая пантеизм, во многом эманатически-гностическая последняя система Шеллинга, которая не без основания развивается новейшими гартманнианцами именно в этом гностико-теософском направлении, — может много дать и для церковного умозрения. Если не брать применения учения о потенциях к догмату Троичности и вообще сфере откровения, можно много ценного построить в сфере философии мифологии именно на почве учения о потенциях. А, или не-А, т. е. первая потенция не есть ли сущность в том смысле, как мы брали это понятие, т. е. сверхсущий? А<sub>2</sub> или +А, вторая потенция (*actus punis*), не есть ли божественная энергия (*reines Sein*, т. е. Сущее)? И А<sub>3</sub> или ±А, третья потенция, не есть ли неразрывное и неслиянное единство энергии и сущности, о котором мы говорили? Не место вдаваться в подробный разбор, скажем лишь, что построенная по схеме потенций Шеллингова философия мифологии, будучи понята с этой точки зрения, может дать богатую пищу для размышлений. Будем лишь иметь в виду, что мифологический процесс не есть процесс

самого Бога, а процесс человеческого сознания о Боге, или, иными словами, отличается от Шеллингова эманатизма.

Пусть судят теперь, чем изложенная концепция отличается от пантеизма и смешивает ли она, как гностики, язычество и откровение. Утверждение вездесущия Божия не есть пантеизм. «Бог, так сказать, есть мысленный воздух, которым дышат все Ангелы, души святых и души людей живущих и особенно благочестивых, — пишет о. Иоанн Кронштадтский. — Ты не можешь жить без Бога ни минуты и действительно живешь всякую минуту Им». Энергия Божия есть сердце твари — твари идеальной или Церкви.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Название статьи дано составителем. В сохранившихся рукописях — в черновике и фрагменте, переписанном набело, верхняя часть страниц оторвана. (М. 3.)
- <sup>2</sup> В первом варианте: энергиях и сущности. (М. 3.)
- <sup>3</sup> В первоначальном варианте: «в Абсолютном, т. е. из богочеловеческого церковного тела. Культура освящается изнутри и только изнутри, только постольку, поскольку она устроится людьми, живущими в благодатном свете Церкви, и никогда церковь-организация не может освящать или регулировать внецерковную культуру. Index librorum prohibitorum и светская власть церкви — более чего другого отличны от существа истинной Церкви». (М. 3.)
- <sup>4</sup> В первоначальном варианте: «и в новой философии, вплоть до Канта, и понятен тот восторг Шеллинга, с которым он говорит, как о новом открытии, увводящем философию с пантеистического, пути Спинозы — о различении Sein и Grand des Seins, впервые проведенном в его Darstellung meines Systems. Ср.: Philos. Unters. über des Wesen der Mensch. Freiheit. S. W. B. VII S. 357, рус. пер. Мееровича, с. 25; Куно Фишер. Ист. нов. фил. Т. VII; Шеллинг. СПб., 1905. С. 385».
- <sup>5</sup> В первоначальной редакции статьи есть сноска: Литературу вопроса и подробный анализ см. у П. П. Блонского. Философия Плотина. М., 1918. (М. 3.)  
«Блаженны нищие духом; ибо их есть царство небесное» (Мф. 5:3); «блаженны нищие духом; ибо ваше есть царствие Божие» (Лк. 6:20). «По плодам их узнаете их» (Мф. 7:16).  
Кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее (Мк. 8:35).  
В первом варианте: «Мы упомянем лишь о преп. Григории Паламе, суть мысли которого так верно схватил его противник Никифор Григорас, обычно так много говорящий о себе, и так мало о противнике».  
«Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него» (Мк. 10:15).  
«Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (К евр. 11:1).  
Здесь прерывается текст, переписанный автором набело. Продолжение публикуется по черновику. (М. 3.)

[Начало 1920-х гг.]

## АБСОЛЮТНОМ НАЧАЛЕ ВСЯКОЙ МЕТАФИЗИКИ

## ОБ

Мысль философа быстра по природе своей,  
словно имеет крылья.

Плотин. Эннеады, I, 3, 3

Автор предлагает читателю встать на точку зрения метафизического рационализма. Он считает доказанным, что все ныне модные квази-трансцендентные, а в действительности трансцендентные гносеологии не могут служить началом какого бы то ни было философского знания. Другими словами, предлагается восстановить в ее старых правах ту рационалистическую метафизику, которую согласно общераспространенному взгляду навеки разбил «Критикой чистого разума» Кант, и сделать диалектический метод источником всякого знания. Предлагается гносеологию заменить онтологией. Я подчеркиваю здесь, что *предлагаю* только занять эту позицию и не пытаться вскрывать всех внутренних противоречий, к которым приходит последовательно проведенный гносеологизм кантианства. Это слишком бы увеличило мою работу, быть может даже потребовало разбора, размерами превосходящего все настоящее сочинение. Поэтому я вынужден сформулировать догматически основные свои положения о сущности философского знания. Всякое истинное философское знание метафизично, подлинное знание знания всегда носит характер онтологический. Всякая онтология по существу рационалистична, но *вся* полнота бытия должна быть включена ею в пределы отвлеченного понятия. Против этих положений восстает с одной стороны так называемый «критицизм» и с другой — иррационализм. Оба стремятся путем различных лазеек ввести в философию тот призрак трансцендентного, который навеки должен изгнать лучи грядущей имманентности метафизики. Хоть один раз предлагаю я последовать примеру «догматиков» и средневековых схоластов, к которым теперь принято относиться свысока, — и построить абсолютные начала философии по образцу «догматической» метафизики, без предварительных гносеологических мудрствований, грозящих увлечь наше сознание в болотную тину бесконечных рефлексий. Итак, мы предполагаем, что метафизика возможна и абсолютное знание существует. Таким образом, задачей нашего сочинения может являться лишь определение сущности абсолютного знания, вернее, определение абсолютных начал всякой метафизики. Мы уже указали, что путь этого определения есть путь отвлеченного понятия. Духовное око философа есть диалектика. Ибо диалектика «не содержит пустых положений и правил, а проникает в самые вещи и обладает сущностями (τα φωα), как своей материей»<sup>1</sup>. Настоящий же метод философского знания скрыт в диалектике древнегреческих философов; только в ней можем мы найти жизненные нити, связующие застывшие понятия друг с другом, только в ее свете станет нам ясной гениальная диалектика Шеллинга и Гегеля. Поэтому к настоящему философу должны быть применимы слова Штейнгарта о Плотине: «Диалектика для него, как и для Платона, была высшей задачей мыслящего духа, искусством восходить мало-помалу через расчленение и разложение, установление и связывание видовых и родовых понятий к высочайшим и чистейшим понятиям». Для настоящего философа отвлеченная мысль есть отражение

абсолютного божественного знания, серебристое зеркало, в котором отображены сверкающие иглы солнечного света. По определению Гегеля, «ее царство есть истина, как она без покрова есть сама и для себя»<sup>3</sup>. Она — «дар богов людям, который Прометей принес на Землю вместе с чистейшим небесным огнем»<sup>4</sup>. Философ, вооруженный стрелами диалектики — «ясновидец» (Фихте). В логической архитектонике понятий философ созерцает Бога уже не «зеркалом в гадании», а лицом к лицу.

Где же абсолютное начало философии? Должны ли мы определять его как абсолютную субстанцию, или же как абсолютное *Я*, или, наконец, как абсолютно лишенное всяких определений, неизреченно иррациональное? Быть может, и другие возможности откроются для начинающего строить метафизику. Однако по существу они сводимы к указанным трем: к абсолютированному субъекту, к абсолютированному объекту и, наконец, к пониманию их точки безразличия, как Абсолюта. Первая точка зрения — точка зрения Фихте, вторая — точка зрения Спинозы, третья — односторонне понятая точка зрения Шеллинга.

Все три точки зрения по существу не исключают друг друга. Они совместимы, и мы воспользуемся диалектикой Платона «Парменида», чтобы объединить их и сделать моментами нового высшего понятия. Действительно, факт сознания, *cogito* Декарта, «Я» Фихте являлись для этих философов только блестящей поверхностью, ударившись о которую мысль поднималась до иного понимания Абсолюта. Абсолютный реализм Спинозы переходит в учение о субстанции как точке безразличия (Indifferenzpunkt) противоположностей, а Абсолют Шеллинга — ночь, «в которой все кошки серы», — делается основой системы спиритуалистического идеализма. (Впрочем, далее будет указано, насколько правильно такое толкование шеллингианской концепции Абсолюта.) Мы видим, словом, что границы трех понятий Абсолюта подвижны и непостоянны, одна концепция переходит в другую, от абсолютного реализма Спинозы один шаг к абсолютному идеализму Фихте. Абсолютный реализм переходит в идеализм, фихтеанский идеализм стремится приблизиться к реализму, их взаимное тяготение приводит к пониманию Абсолюта как их точки безразличия; а эта концепция стремится стать идеал-реализмом, то есть опять *и* идеализмом, *и* реализмом, как раньше была *ни* идеализмом, *ни* реализмом. Поясним подробно все сказанное. Укажем, что весьма трудно, даже невозможно занять лишь одну из указанных позиций и что уже в тот самый момент, как мысль наша фиксируется на одной из указанных точек зрения, происходит сдвиг по направлению к противоположной ей.

Начнем с реализма Спинозы. Абсолют у Спинозы есть *omnitude realitatis*. А так, как *realitas* Спинозы является именно реальностью объекта, реальностью *вещи*<sup>5</sup>, но не реальностью субъекта, внутренняя сущность которого есть *акт*, то именно потому и абсолютная целостность реальности есть абсолютная полнота объективности, абсолютный объект. Практический постулат, лежащий в основе абсолютного знания, повелевает в системе спинозизма прогрессировать по направлению возрастания объективности. Иначе говоря, как указывалось Шеллингом в «Философских Письмах о догматизме и критицизме» (1795), идеалом спинозизма является отмена всего субъективного, полагание всей полноты реальности в объекте. Спинозизм по характеристике того же Шеллинга стремится приблизить *Я* до абсолютной объективности Бога-субстанции. Поясняя мысль Шеллинга, мы скажем, что спинозистский идеал абсолютного знания, знания *sub specie aeternitatis* является как познание

своего *Я* в бесконечной цепи причинности вещей, познание себя в сплетении сверкающих жизненных нитей, исходящих из солнечной полноты абсолютного объекта как из своего центра. Однако посмотрим, к чему приводит подобная концепция. Абсолют определяется как отмена всего субъективного. Но при этом забывается, что отмена субъекта есть отмена объекта, ибо понятия эти коррелятивны. Отменяя субъект, мы уничтожили то, для чего объект был объектом, растворив субъект в объекте, отождествили их. Поэтому нельзя более говорить об объекте, существующем всего лишь коррелятивно с субъектом. «Реализм в Боже, в силу которого оно созерцает вещи в себе, есть не что иное, как наисовременнейший идеализм», — говорит Шеллинг<sup>6</sup>. Мы можем постепенно увеличивать величину тангенса угла первой четверти, и до тех пор, пока придаваемые значения будут выражаться конечными величинами, мы останемся в пределах положительных чисел. Но постепенно доводя величину тангенса до ее бесконечно большого значения, мы создаем в критической точке разрыв и переходим уже в область значений отрицательных, от плюс-бесконечности к минус-бесконечности. Совершенно аналогичным образом в метафизике реализм и реалистическое построение действительности (то есть построение из объекта) имеют смысл только поскольку относятся к знанию относительно. Ибо стоит возвести относительное знание к абсолютному, сделать значение и смысл объекта бесконечным, превратить чистый объект в Абсолют, — как совершается неминуемо переход к противоположному определению, скачок от плюса к минусу, бывшее определение, имевшее смысл для относительного знания, оказывается поколебленным и уничтоженным в основании. Реализм, делая объект Абсолютом, на самом деле отменяет объект. Если обратиться теперь к идеализму, то увидим, что с ним происходит нечто подобное тому, что мы наблюдали в развитии реализма. В противоположность реализму Спинозы идеализм утверждает прогресс знания, как постепенное возрастание субъективности за счет объективного, постепенное растворение вещей в творческих волнах, расходящихся из абсолютного *Я* как из своего центра. Однако и он приходит к тому же, что и реализм, в тот момент, когда определяет Абсолют в смысле абсолютного субъекта: он приходит к невозможности дать без внутреннего противоречия подобное определение. Отмена объекта есть и отмена субъекта. Именно это положение говорит против определения Абсолюта в смысле абсолютного субъекта. Односторонний идеализм видит в Абсолюте абсолютное *Я*, абсолютное самосознание. Если же у Спинозы *Я* было только звеном в блестяще сверкающих цепях логических построений, сходящихся в светлом центре абсолютной субстанции, то, наоборот, в построениях идеализма *Я* есть то Солнце, которое творит мир, *Я* есть солнечное сердце мира. Но мы уже знаем, что Абсолют не может быть бесконечным субъектом, ибо подобное понятие есть *contradictio in adjecto*. Определение субъекта только тогда возможно, когда положен объект. Определение Абсолюта как бесконечного субъекта, с одной стороны, требует для своего определения объекта, с другой — предполагает отмену его. Поэтому последовательно проведенная точка зрения одностороннего идеализма доходит подобно реализму до саморазложения, вернее, переходит она непосредственно в иную концепцию Абсолюта. Особенно интересно проследить этот переход в системе Фихте. Несомненно, что идеализм Фихте нельзя отнести никак к тому одностороннему идеализму, который мы только что охарактеризовали. Сам Фихте доказывал недостаточность подобного рода идеализма, называл его «идеализмом догматическим». Если к тому же вспомним, что его учение об Абсолюте как абсолютном тождестве субъективного и объективного, о том, что его наукоучение хочет быть системой идеал-реализма, а не идеализма субъективно-догматического, если, повторю,

мы вспомним все это, то поймем, что концепция Абсолюта совершенно не принимается у Фихте в смысле лишь абсолютного сознания.

Итак, мы как бы оттолкнулись в нашем рассуждении от двух полярно противоположных систем (одностороннего реализма и одностороннего идеализма), чтобы подняться до нового понимания Абсолюта.

Посмотрим же подробнее, как отталкивается от факта самоосознания диалектически развивающаяся мысль Фихте и как поднимается она до обновленного понимания Абсолюта. Посмотрим, как даже с одним только знанием Фихте, по выражению Шеллинга, «далеко перелетает за пределы знания и сознания»<sup>7</sup>. Фихте понимает задачу метафизики как априорное построение системы опыта. Иначе говоря, ее цель полагал он в обосновании опыта. Это обоснование должно иметь характер абсолютного обоснования, т. е. выведения из одного первоначального принципа, должно быть выведением из Абсолюта. Отсюда ясным становится, что первоначален Абсолют, а опыт является только случайным поводом для того, чтобы взойти к этой первоначальности Абсолюта. Отправляясь от сознания, Фихте затем возвышается над ним, отправляясь от раздельности субъекта и объекта, восходит он к их абсолютному тождеству. Фихте отправляется от факта сознания, его исходная точка напоминает во многом картезианскую. Но следует ли из этого, что сознание есть верховный принцип философии? Конечно, нет! Ибо всякое фактическое знание основано на раздельности субъекта и объекта и становится возможным лишь через противоположение. Поэтому оно никогда не может стать верховным принципом; ибо всякое абсолютное начало рождает в своем диалектическом самораскрытии *все* основоположения, себя же обосновывает в самом ходе этого развития, делает себя конечным результатом его. Иначе говоря, настоящая метафизика символизируется замкнутой окружностью. Раздельность же субъекта и объекта в лучшем случае послужит основанием для проведения бесконечной прямой, то есть философия вообще лишится начала, и метафизика станет невозможной. Если это так, то существует только относительное знание; делая наше данное сознание в свою очередь предметом сознания — мы имеем ряд: сознание, сознание сознания, сознание сознания сознания и т. д. до бесконечности. Что же отсюда следует? Что сознания, построенного на разделении субъекта и объекта, не существует, что оно утрачивается, делается неуловимым. Однако мы исходим из положения, что такое сознание существует. Мы запутались, таким образом, в противоречии, решить которое и значит найти принцип метафизики. «Сознание, как-никак, существует», — говорит Фихте в «*Neue Darstellung*». И если само по себе относительное сознание существовать не может, то это значит, что мы должны выйти за его пределы и положить в основание абсолютное сознание. Если раздельность субъекта и объекта, положенное как абсолютное начало, разрушает сама себя, то, чтобы объяснить факт сознания, *cogito*, надо встать выше этой раздельности и постулировать в основе *cogito* лежащее *абсолютное тождество субъективного и объективного*.

Чтобы объяснить сознание, нельзя громоздить одно рефлектирующее сознание над другим, ибо мы рискуем тогда уничтожить самое сознание, убить его в бесплодной охоте за «*Bewusstsein überhaupt*», этим пустым предельным понятием, по определению самого Шеллинга. Саморазложение всех этих точек зрения показывает, что необходимо возвыситься над субъективным сознанием и объяснять сознание не из чистого же сознания, но из тождества сознания и бытия. Всякий, постулирующий раздельность субъекта и объекта как венец критической гносеологии, тайком вводит в эту гносеологию понятие трансцендентного, которое сами же каноники всенародно изгнали и дружно преследовали своими криками и свистками.

Противопоставить объект субъекту и объяснить субъект не через субъект-объект, а через новый субъект, значит попасть в порочный круг, в котором и будут кружиться до скончания века все гносеологи, проводящие подобную точку зрения. Итак, от относительного сознания мы поднялись до абсолютного тождества сознания и бытия. Это то тождество субъективного и объективного, о котором говорил Фихте. Мы пришли таким образом к третьей концепции Абсолюта, к пониманию его как абсолютного тождества субъекта и объекта. Определять Абсолют поэтому как только субъект или только объект будет неправильно. Отождествление Абсолюта с абсолютным субъектом будет настолько же неправильным, насколько и его отождествление с абсолютным объектом. Новое определение Абсолюта допускает в свою очередь два толкования. Абсолютное тождество есть или абсолютное тождество безразличия, точка безразличия противоположностей, или абсолютная полнота бытия, подлинное *colincidentia oppositarum*, их истинное слияние. Рассмотрим сначала первое из этих толкований.

Мы видели, что Абсолют должен мыслиться как *отмена* субъекта, с одной стороны (реализм), и как отмена объекта, с другой (идеализм). Продумав до конца и ту, и другую точку зрения, мы пришли к заключению, что Абсолют нельзя определить с точки зрения относительного знания, т. е. с точки зрения субъекта и объекта. Поэтому, когда Фихте говорит об абсолютном *Я*, то понятие *Я* в действительности здесь служит только тому, чтобы наглядно представить абсолютное знание с точки зрения относительного. Его Абсолют в такой же мере абсолютное *Я*, в какой и абсолютное бытие. Поэтому-то Фихте с развитием своей системы все более и более охотно заменяет выражение *абсолютное Я* выражениями иными. Он говорит уже об абсолютном тождестве субъективного и объективного, о Боге, о жизни, о жизненном потоке, о свете. Называть Абсолют абсолютным *Я* может иметь смысл только в практической философии, которая из метафизически-безразличных, одинаково правых систем идеализма и реализма оправдывает лишь первый. Однако в метафизике подобное одностороннее определение может привести к печальным недоразумениям. Почему Абсолют оказывается абсолютным *Я*, когда он в такой же степени абсолютная предметность? На все это в свое время настолько ясно обратил внимание Гегель<sup>8</sup>, что нам остается только привести соответствующие цитаты: «Истинное *Я* в своей отвлеченной сущности есть нечто неизвестное обычному сознанию», «Чистое *Я* уже не есть непосредственное, известное обычное *Я* нашего сознания, к которому наука могла бы примкнуть непосредственно и доступно для каждого. Этот акт есть не что иное, как возвышение на точку зрения чистого знания, с которой *исчезает различие субъективного и объективного* (курсив мой. — В. З.). Определение Абсолюта как *Я* вместо непосредственной ясности приводит, напротив, к самой резкой запутанности и совершенной дезориентировке, — внешним его результатом являются напоследок грубейшие недоразумения»<sup>9</sup>.

Абсолют — отмена субъекта, отмена объекта, отмена всякого относительного знания. По ядовитому замечанию Гегеля, «он — ночь, в которой все кошки серы»<sup>10</sup>. В нем «ничто не отличается от другого». Это — «первичная ночь, мать всех вещей», «святая бездна, из которой все выходит и в которую все возвращается»<sup>13</sup>. В системе абсолютного тождества Шеллинг уподобляет Абсолют точке безразличия магнита, в которой уравниваются противоположные силы. Это есть единое, в котором уничтожен раскол бытия и знания, нечто, не поддающееся рациональному определению, ибо *omnis determinatio est negatio*. Определяя Абсолют, мы тем самым лишаем его некоторой части реальности, т. е. превращаем его из абсолютной полноты бытия, которой он должен быть, в конечное, определенное существование.

Итак, эта абсолютная индифференция есть абсолютно-трансцендентное, то *próton* Плотина. Но посмотрим в этот абсолютный мрак, в эту ночь, где все слилось в безразличное единство, — быть может, увидим мы в ее черной глубине далекие мерцающие звезды. Исчерпав до дна зияющий мрак бездны, мы, быть может, услышим в ее глубине победную песнь ослепительного Солнца, быть может, удастся нам избежать участи мистиков, в безумии бросающихся в разверстые пропасти скалистых гор и тщетно пытающихся во мраке ночи схватить кружащиеся около них в дразнящей пляске предметы. Да вернется снова мысль наша из блужданий по ночным пещерам к солнечному блеску рационализма в победоносном сиянии своих золотых лат.

Итак, мы бросаем сети диалектики в темные волны. То *-próton* есть абсолютно-трансцендентное, это предел всякого рационализма, он не есть понятие, не есть идея, не есть знание. В та *próton* кончается отрицательная философия, в нем — источник философии положительной и религиозной. Единое раскрывается только в экстазе, его созерцало духовное око мистиков, для которых темная ночь рационально-трансцендентного озарялась блистанием неведомых огней. Это — тот Бог, которого видел Плотин, «Бог, лишенный образа и понятия, вознесенный над разумом и всем познаваемым»<sup>14</sup>.

Мы подошли таким образом к проблеме выяснения сущности Единого в себе. Для знакомого с Платоновым «Парменидом» дальнейшее рассуждение не дает ничего существенно нового, ибо является лишь схемой первой части диалога.

Абсолютно-трансцендентное, абсолютное отрицание относительного знания, является отрицанием всех возможных предикатов. Оно не состоит из частей, не есть целое, неограниченное, не имеет фигуры, не находится в определенном пространстве, не находится ни в себе, ни вне себя, не движется и не покоится, не тождественно себе или другому, не отлично от себя или другого, оно ни подобно себе, ни не подобно; ни равно, ни неравно ни себе, ни другому, не имеет величины, не существует во времени. Таков ход рассуждения Парменида<sup>15</sup>. И Платон устами Парменида делает последний вывод: следовательно, оно совсем не существует. Оно не причастно своей сущности, следовательно, Единое не есть Единое. «Для него нет ни имени, ни слова, ни какого-либо знания, ни чувств, ни мнения» (курсив мой. — В. З.). Это Единое таким образом отталкивает от себя всякое даже иррациональное экстатическое приближение. Но то, что нельзя было схватить никакими достижениями, все же схватывается в понятии непознаваемого. Не-понятие, не-логическое делается в мысли понятием, именно понятием не-понятия, понятием не-логического. Абсолютно-трансцендентное уже в своей внутренней сущности вынуждается к переходу в имманентное. Единое становится не-единым, другим, многим, относительно познаваемым.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

*Ploynus*. Ennead., I, 3, 5.

*Steinhart K.*, статья в *Paulys Real Encyclopadie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, 1848.

Bd. V. S. 1759-1772.

*Гегель*. Наука логики / Пер. Дебольского. П г., 1916 (Труды Петроградского философского общества. 14). Т. I. Ч. I. С. 6.

*Шеллинг*. Бруно, или О божественном и естественном начале вещей. СПб., 1906. С. 97. Даже внутреннюю сущность воли Спиноза понимает по аналогии с вещью, как на то указывал еще Шеллинг (ср. теорему 32 1-й части «Этики»).

## Об абсолютном начале всякой метафизики

Шеминг. Философские письма о догматизме и критицизме. Письмо девятое.

Там же. С. 105.

Гегель. Наука логики... Т. I. Ч. 1. С. 25.

Там же. С. 26.

Гегель. Феноменология духа / Пер. Радлова. С. 7.

Шеминг. Бруно... С. 109.

Там же. С. 125.

Там же. С. 109.

Porphyrius. Vita Plotini.

Платон. Парменид, 137c—141e.

Москва, 1921

## ПУТИ МЕТАФОРОЛОГИИ О некоторых

### предпосылках философии метафорического

...que de recourir a quelque puissance

absolue, comme d'une Mÿtaphore...

St. Mallarmë. Divagations. P. 31.

«В конце шестнадцатого и в начале семнадцатого столетия злоупотребление метафорой распространилось до такой степени, что у разных народов получило особые названия. У итальянцев эта болезнь речи называлась маринизмом, у испанцев — гонгоризмом, у англичан — эвфуизмом, у французов — rhexus»<sup>1</sup>. Таково воззрение одной стороны. Метафора как болезнь или в лучшем случае как орнамент — вот его суть. Но: — audiat et altira pars. «Подлинная природа слов заключается в том, чтобы быть тропическими»<sup>2</sup>, — в известном смысле все творчество языка зиждется на тропах. Таково воззрение другой стороны. Между этими двумя полюсами колеблется всякая возможная теория метафоры: либо метафора — вспомогательное средство, либо метафора — самодовлеющая. Настоящая работа хочет идти по второму пути: она ставит своей целью оправдание фигурального и тропического мышления, беря предметом рассмотрения метафору. Что за исходный пункт удобнее взять именно метафору, а не другие тропы (синекдоху и метонимию, например) — на то имеется несколько оснований. Одним из важнейших является то, что, как мы надеемся показать, — в метафоре сходятся и синекдоха и метонимия, точно так же, как в категории взаимодействия синтезируются категория субстанциальности и категория причинности. Учение о синекдохе и учение о метонимии — лишь части метафорологии. К тому же вопрос о соотношении частей и целого, являющийся основой учения о синекдохе, если и не достаточно, то все же разработан, и в древности, и в новое время. Вопрос о связи причины и действия, лежащий в основе учения о метонимии, есть также один из основных предметов философии. Наоборот, тема взаимодействия чаще всего оставалась в тени, а в новой философии последовательно игнорировалась. Между тем здесь именно, как в фокусе, сходятся две предшествующих проблемы. С метафорологии, как с учения об взаимодействии, мы и начинаем поэтому. Самая работа должна естественно распасться на две части. Первая часть систематизирует фактический материал, исходя из явлений эстетических. Вторая — должна заключить в себе принципиальный анализ метафорического мышления, вскрывая его роль в познании научном. Первая часть, исходя от данных метафор, пытается вскрыть реальные соотношения, лежащие в основе метафорического переноса и делающие его правомерным. Вторая должна, наоборот, показать, что известные реальные соотношения (а быть может и все) только и могут быть выражены путем метафор, иными словами ее задача — выявить метафоричность науки и научных понятий.

«Метафора — сокращенное сравнение». Это древнее самое поверхностное определение метафоры стало банальным<sup>3</sup>. Им метафора вводится в разряд тех фигур, которые назывались у древних *σχηματα* АйЖа>s, а у французских риториков *figures de mots*, и отличие ее от сравнения относится лишь к внешней форме выражения, а не к Чему-то внутреннему и существенному. В сущности, все дело сводится к наличию

54

54

или отсутствию частицы *ô*?, как это и формулировал Аристотель в своей риторике<sup>4</sup>. Метафора — это сравнение, не выраженное в словах, читаем мы в старинной французской книге о тропах<sup>5</sup>. Но даже если не все явно принимают последнее определение, которое с грубой прямолинейностью затушевывает смысловое отличие сравнения и метафоры, однако большинство поэтик и риторик утверждает в сущности то же. Метафора опирается на сравнение и так же мало, как сравнение, берется всерьез. В метафоре подчеркивается элемент *сознательности*, так сказать *переносности*. На этом основании Вундт отделяет от метафор ассимилятивные изменения «значений с устойчивым доминирующим представлением и изменения компликативные. Вся область синэстезии для Вундта исключается из области метафор<sup>6</sup>. Но — спросим, разве возможно провести резкую грань между сознательным и бессознательным? Нельзя не признать справедливости слов одного исследователя метафор у Тацита: «Подобно тому, как отдельные цвета спектра легко отличимы друг от друга, хотя, вследствие бесчисленных оттенков, взаимно их связующих, резкая грань между ними и непроводима, — так и в литературном изложении собственные и несобственные выражения часто сливаются до неразличимости». Лингвистическая теория мифов, развитая М. Мюллером, исходит из подобного же понимания метафоры: миф возник из метафор, которые *стали* браться всерьез. И здесь начало — метафора, как вторичное вспомогательное средство. Можно было бы критиковать это воззрение с точки зрения этнологии обстоятельно. Но для нас существенно отметить одно: поэтическая метафора, сознательное сравнение на самом деле лишь поздно выступают на сцену, выступают тогда, когда мифологическое понимание начинает выветриваться и распадается<sup>8</sup>. Критикуя взгляд Афанасьева на природу мифа, Потебня справедливо замечает: «Появление метафоры в смысле сознания разнородности образа и значения есть тем самым исчезновение мифа... Для человека, для коего есть миф *туча-корова*, одновременное с этим название тучи коровою есть самое точное, какое только возможно»<sup>9</sup>. Гораздо существеннее то, что на ступени первобытного мифа метафора переживается не как вспомогательное сравнение, а как выражение реальной связи или реального тождества, и это воззрение находит свои отзвуки в символике искусства. Символика эстетическая и поэтические образы имеют свои корни в символике и образах мифологических, будучи отделены от них незаметною гранью. Все нас уполномочивает таким образом брать метафору в более широком смысле, нежели это делается Вундтом и другими<sup>10</sup>. Связывание метафоры с делением на сознательное и бессознательное страдает дурным психологизмом и должно быть отброшено. Мы увеличиваем этим расстояние, отделяющее метафору от сравнения, поскольку под сравнением понимается сопоставление предметов, создаваемых на деле как чуждые и независимые, но вместе с тем приближаем метафору к другим тропам.

В самом деле: возьмем пару понятий — «человек» и «дерево». Для нас — возможно построение из них метафоры и сравнения. Но для мифологического сознания здесь будет и метонимия (мифы о рождении людей из деревьев) и синекдоха (миф о древе жизни). Мы естественно приходим к вопросу: не условно ли деление тропов? Уже Квинтилиан считал зыбкой и текучей грань между тропами и фигурами<sup>12</sup> и отказывался от общей классификации тропов<sup>12</sup>. Большинство поэтик и риторик перечисляет бессистемно тропы и фигуры, не задаваясь целью дать нечто, подобное их дедукции. Эту задачу поставил едва ли не первый Скалигер в своей «Поэтике»<sup>13</sup>, но деление его сводится к мертвым и бесплодным дестинкциям. Любопытно, что Шеллинг, философия которого может быть названа метафорической кат' *εξοχήν*, — отказывается от установления общего закона, касающегося тропов, считая, что все

эти докрасшения речи» являются лишь риторическими приемами, вторичными наслоениями или средствами внешней шлифовки выражения<sup>16</sup>. Новейшая поэтика, в особенности немецкая, даже совсем склонна отбросить традиционное деление тропов<sup>15</sup>. Естественно, что нам незачем быть *plus royalistes que le roi*. Если рассматриваемое деление условно в пределах самой поэтики, то тем более условно оно при анализе психологическом и философском. Не столько *метафора* как один из поэтических тропов, сколько *метафорическое* вообще должно стать предметом нашего исследования, и — как мы старались показать — это метафорическое может быть лишь насильственно введено в узкие схемы психологистического разделения (сознательное и бессознательное) и в Прокрустово ложе риторических классификаций и различий. Под метафорическим мы будем понимать то, что понимал под ним Аристотель, когда определял один из видов метафор как «перенос инозначного имени ПО аналогии» — *ὁνόματος ἀλλότριον ἐπιφορά... κατὰ τὸ ἀνάλογον*. Вопрос о метафоре в сущности для нас есть вопрос об аналогии. Для удобства дальнейшего исследования мы должны провести некоторое деление в пределах самого метафорического. Традиционное деление, насчитывающее четыре вида метафор, а именно: перенос от одушевленного к одушевленному, от неодушевленного к неодушевленному, от неодушевленного к одушевленному и от одушевленного к неодушевленному — мы должны отбросить, как мало для нас удобное<sup>17</sup>. Мало удобным оказалось бы и другое предлагавшееся деление, кладущее в основу деление на природу безжизненную, природу живую и область, промежуточную между ними (движение)<sup>18</sup>. Так как наш путь в первой части исследования — путь снизу, от *данных* метафор, то мы можем удовольствоваться делением, которое не претендует на полноту, но которое захватывает самые трудные случаи метафор и поэтому оказывается самым удобным: простейшие случаи разрешатся сами собою по окончании исследования. Мы кладем в основу традиционное деление на тело, душу и дух, или мир физический, психический и идеальный, не решая вопроса о правильности этого деления и руководствуясь исключительно соображениями удобства. С этой точки зрения мы должны будем рассмотреть пять видов метафор: I. 1) метафоры в области разнородных ощущений (синэстезия), 2) метафоры в области разнородных форм ощущений (аналогия пространства и времени), 3) метафоры, основанные на переносе из ощущений в форму ощущений и обратно (аналогия между красками и фигурами и т. д.). II. 4) метафоры, основанные на переносе психических свойств на физические явления и обратно (третий и четвертый вид в традиционной классификации метафор) и наконец — III. 5) метафоры, основанные на переносе смысла в выражения и выражения в смысл (мифы). Выводы, сделанные из анализа этих сочетаний разнородного, будут а fortiori применимы и к сочетанию однородного (двух зрительных впечатлений, двух пространственных и т. д.). Первый вид метафор зиждется на аналогии, существующей между данными различных органов чувств. Такие выражения, как «светлые звуки», «кричащие краски», «мягкий свет» — общеупотребительны. Но аналогия может быть продолжена и дальше: со времен символизма получают право гражданства «голубые звуки», «зеленые запахи» и т. д. Все ощущения как бы выходят из своих замкнутых областей, смешиваясь друг с другом, — распластываются по одной плоскости.

Comme de longs ŷchos qui de loin se confondent  
 Dans une tŷnŷbreuse et profonde unitŷ, Vaste  
 comme la nuit et comme la clartŷ,  
 Les parfums, les couleurs et les sons se rŷpondent '

Mil

Потому — всемогущие созвучия морского прибоя смешиваются с отблесками заката<sup>20</sup>, аромат зеленых тамариндов смешивается с песнями матросов, звуки и запахи кружат в воздухе вечера<sup>22</sup>. Так у французских символистов. Но уже у Гофмана мы читаем: «цветы благоухали вокруг него, и их аромат был как пение тысячи флейт, — и отзвуки этого пения золотые облака вечера, летящие мимо, уносили в далекие страны»<sup>23</sup>. Поэтический стиль Эйхendorфа всегда экстатически-напряженный и лирически взволнованный, звуки, запахи, цвета сливаются в одном несказанном переживании:

Sind die Farben denn nicht Töne,  
Und die Töne — blaue Schwingen?  
(Eich. Jugendged. S. 14)<sup>24</sup>

Различные ощущения смешиваются друг с другом, переходят друг в друга и заменяют друг друга. Если мы будем брать переклики двух различных чувств, то а priori мы можем ожидать  $5 \cdot 21 = 10$  случаев; а если учитывать и порядок элементов (различать «цветной слух» и «звуковое зрение»), то число случаев увеличится вдвое.

У нас нет возможности подробно останавливаться на явлении цветного слуха. Факт этого достаточно известен. Окрашенными представляются как отдельные звуки, так и аккорды тональности и целые музыкальные вещи: «Тангейзер» одному лицу казался синим, а увертюра «Летучего Голландца» — туманно-зеленой, для другого «Полет Валькирий» — зеленый<sup>26</sup> и т. д. Соответствие тональностей цветам у Скрябина и Римского-Корсакова достаточно подробно исследовано в музыкально-эстетической литературе<sup>27</sup>. Интересный материал для аналогии между цветами и аккордами дают «суррогатные ощущения» слепых: так, например, красный цвет интерпретировался одним по аналогии с септаккордом G, другим сближался с трезвучием Fis, а третьим — с квартсектаккордом A. Основой этих сближений была, по-видимому, эмоциональная окраска цветов, которая стала доступной слепым через поэтические произведения<sup>28</sup>. Сюда же относится то соответствие гласных цветам, о котором говорил А. Рембо (A — noir, E — blanc, I — rouge, U — vert, O — bleu)<sup>29</sup>, равно как соответствие гласных звукам различных инструментов, которое пытался установить Рене Гиль (A — органы, E — арфы, I — скрипки, O — трубы, U — флейты)<sup>30</sup>. Für ihn (Bucklin), der immer über das Geheimnis der Farbe sann, sprachen, wie Floerke (G. — Zehn. Jahre mit Bucklin. 1901) mitteilt, «alle Farben, und wiederum übersetzt sich alles, was er auch dussertlich und innerlich wahrnimmt, in Farbe. Ich bin überzeugt, dass für ihn z. B. ein Trompetenstoss zinnoberrot ist» (цит. по: *Schlesinger, Max. Gesch. des Symbols*. Berl., 1912. S. 376).

Как известно, французский оптик Кастель (Louis-Bertrand Castel, 1688-1757) пытался даже построить «зрительный клавесин» (clavecin oculaire), исходя из аналогии между звуками гаммы и цветами (L'optique des couleurs, fondée sur les simples observations. Paris. 1740, нем. пер. Halle, 1747. Описание клавесина дано Телеманом 1739. Hamb., которое помещено в нем. пер. труда Кастеля). «Изображая музыкальные игры красками, можно стены покоев украшать песнями, менуэтами, сонатами и пр., разделя краски на октавы и располагая оные на полотне по порядку, — соединению и смешению тонов, частей и согласия музыкального творения, наблюдая при том все обыкновенные деления такта и пр. Сии обои несравненно будут лучше тех, на которых краски накинаны без разбору, как то, мраморные и другие» (Игры физические и волшебные потехи. СПб., 1792. С. 130).

Не менее распространено обратное явление: интерпретация зрительных впечатлений при помощи слуховых или, говоря шире, — звуковое зрение. «И светлица

осветилась уже тонким розовым светом. Казалось, с тихим звоном разливался чудный свет по всем углам и вдруг пропал, и стала тьма... Опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом... Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты...»<sup>31</sup> У Гёте свет неизменно связывается с шумом<sup>32</sup>. У Гоголя в «Вие» мы читаем: «...и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пенем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему» (ср. «clarté mélodieuse des yeux» у Малларме<sup>33</sup>. У Маяковского мы находим метафору: «тень трезвонится»<sup>34</sup>. Выдержанную систему цвето-звуковых соответствий находим у Кандинского<sup>35</sup>: желтый — звук трубы (фанфары); голубой и синий — флейта, виолончель, орган; зеленый — скрипка; белый — молчание, заключающее потенциально звуки; черный — отсутствие звука; красный — туба, барабан; оранжевый — колокол, благовест Angelus'a, альт; фиолетовый — английский рожок, деревянные духовые инструменты. Подобное же соответствие устанавливал еще в XVIII веке И. А. Гофман в забытом теперь исследовании о гармонии красок<sup>36</sup> (индиго — виолончель, ультрамарин — альт и скрипка, зеленый — голос и т. д.) «Тик пишет словесные симфонии и пытается выразить характер отдельных инструментов словами: „Дух наш нежно-голубой уведет тебя далеко“, поют флейты в „Цербино“; когда звучат гобои, по зеленым полям проходят коричневые тени; голос труб напоминает пламя, а скрипки — радужные и красные светлы» (Zerbino. V Akt. ein Zimmer) (*Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика*. СПб., 1914. С. 347).

Здесь же мы должны упомянуть об «оптофоне», аппарате, позволяющем транспонировать слуховые впечатления в зрительные и наоборот (см.: *Гаусман Р. Оптофонетика*. — ж. «Вещь». Берлин, 1922. № 3. С. 13-14). Этот аппарат построен на принципе, что форма светового луча модифицируется звуковыми колебаниями, и потому, благодаря введению телефона в круговой ток электрической лампы, «ряд оптических явлений превращается в симфонию, симфония же в живую панораму». Менее часты аналогии, проводимые между зрительными впечатлениями и вкусовыми. Основная полярность света и тьмы находит свой вкусовой эквивалент в горьком и сладком<sup>37</sup>. Но есть и другие, более детальные различия: соленый связан с темно-красным, горький — с коричневым, кислый — с зеленым или зеленовато-синим, сладкий — с светло-синим<sup>38</sup>. По данным Блейлера и Леманна сладкий связывался для одного лица с светло-желтым, а горький — с коричневым<sup>39</sup>. По другим наблюдениям известные вкусовые ощущения носили голубую окраску<sup>40</sup>.

Более интересны сближения между запахами и цветами. Бодлер говорил о запахах «зеленых, как луга»<sup>41</sup>. Для других запах одеколона — прозрачно-белый, запах фиалки — светло-фиолетовый, запах розы — светло-розовый<sup>42</sup>. «С точки зрения красок существуют звуки, шумы и запахи желтые, красные, зеленые, индиго, светло-небесные и фиолетовые. На пристанях, фабриках, в гаражах и ангарах, в мире механическом и спортивном, звуки, шумы и запахи почти всегда красные; в ресторанах, кафе и салонах они серебряные, желтые или фиолетовые. Звуки, шумы и запахи животных желтые или голубые, звуки, шумы и запахи женщин зеленые, светло-небесные и фиолетовые»<sup>43</sup>. Напомним здесь, как Дзэссент, герой известного романа Гюисманса, изошряется в этой эстетике запахов. Наполняя комнату ароматами, он погружается в ряд сменяющихся зрительных образов: амбра, мускус, пачули переносят его в XVIII век, вызывая образ «Венеры» Буше, амврозия, лаванда, душистый горошек — переносят его в цветущие сельские луга; их сменяет запах фабричной гари или запах стефанотиса, опопонакса, аяпаны, вызывающие образы наруганных

и покрашенных женщин<sup>44</sup>. «У нее розовый запах счастливого миндаля — и розовые волны этого запаха волнуют внезапно, пока шагаешь мимо ободренными шагами по увенчанной тропинке»<sup>45</sup>.

Нам нужно было бы рассмотреть синэстезию в области зрения и осязания. Но здесь мы элиминируем самый обширный вопрос — вопрос о связи зрительных и осязательных ощущений при выработке пространственных представлений. Вопрос о некоторых видах транспозиции зрительных представлений в осязательные и наоборот — мы считаем целесообразным рассмотреть несколько позднее. Поэтому здесь мы ограничимся несколькими отрывочными примерами. Горячая вода кажется красновато-коричневой, холодная — более светлой<sup>46</sup>. По Кандинскому есть краски твердые и мягкие. Головная боль одному кажется коричневой, а другому красной<sup>48</sup>.

Перейдем к ощущениям звуковым. Звуки слова *intelligence* связываются с вкусом сырого разрезанного помидора, звуки слова *interest* — с вкусом вареного помидора. Для Бодлера есть запахи как звук гобоя<sup>50</sup>, — а у Гёте море звучащих стихов овеяно ароматами. Piesse пытался расположить запахи в порядке, который должен был соответствовать по его замыслу порядку музыкальной гаммы (*Les odeurs des parfumes*). Выражения: звуки острые или мягкие — обычны. Но наиболее интересное сочетание звуковых и вкусовых ощущений дано в упомянутом уже романе Гюисманса — этого мастера художественной синэстезии<sup>53</sup>. Дзэссент устраивает вкусовые симфонии и концерты. «Каждый напиток соответствовал для него звуку музыкального инструмента: кюрасо — кларнету, звук которого горьковат и бархатист; кюммель — гобою, звучный тембр которого гнусит; мятная и „анисовка“ — флейте, которая и сладка и остра, заунывна и приятна; пополняя оркестр, кирш яростно трубит, джин и виски возбуждают небо своими пронзительными звуками пистонов и тромбонов, водка блистает оглушительным шумом туб, одновременно с громовыми раскатами цимбалов и барабана, ударяемых со всей силой по оболочке рта хиосским раки и мастиками»<sup>54</sup>.

Нам остается рассмотреть сочетания вкусовых ощущений с обонятельными и осязательными и обонятельных с осязательными. Если первые настолько известны, что могут быть обойдены молчанием, то сочетание обонятельных с осязательными довольно редко. Как бы то ни было, факт остается фактом: между всеми видами ощущений существует связь и возможна их взаимная замена<sup>56</sup>. Скажем словами Лотце: «Конечно, во всех подобных вещах великое разнообразие как телесной организации, так и духовной природы отдельных лиц, всегда будет мешать общему согласию, и если, положим, для всякого *a* и *y* будут соотноситься между собою как белое с черным, то не всякий же представит себе *e* желтым, / красным, а *o* голубым, точно так же, как не всякий увидит, например, в красном ароматическую сладость, в голубом водянистую кислоту, в желтом — металлический отзыв и т. п... Но довольно, что потребность к таким уподоблениям живет и движется в каждой отдельной душе; открывается ли этим путем что-либо общезаконное или нет, это все равно... мир превращается в игру явлений, которой отдельные образы намекают друг на друга и на то идеальное содержание, которому все они служат разноформенным, правда, выражением, но разнящимся лишь на столько, не более чтобы чуткая фантазия всегда могла угадать в них детей одного и того же духа». Конечно, не всем дано в опыте усмотреть эти синкретические связи ощущений. Патологичность *audition colorig* отмечалась не раз<sup>58</sup>. Из сообщений Теофила Готье мы знаем, что явления цветного слуха наблюдаются при отравлении гашишем<sup>59</sup>. У ясновидящих

всякий звук вызывает определенный цвет. В этих патологических состояниях мы как бы переживаем атактистический возврат к тем временам недифференцированное™ ощущений, которые переживали и мы, и наши животные предки. Центр тяжести как бы опять переносится из высших чувств в низшие или, вернее, высшие и низшие чувства располагаются в одной плоскости. Осязание в состоянии сомнамбулизма, как известно, утончается в высшей степени<sup>61</sup>. Но сомнамбулизм рассматривался не без основания как род атактизма, при котором пробуждаются инстинкты наших дочеловеческих предков<sup>62</sup>. Любопытнейшие примеры осязательной синэстезии относятся именно к области сомнамбулизма. Таковы опыты Кизера над Антоном Арстом, который в сомнамбулическом состоянии одними концами пальцев распознавал изображения в анатомическом атласе и с завязанными глазами таким же путем прочел слова на заглавном листе книги<sup>63</sup>. Сюда же нужно отнести опыты Бинэ над истеричными<sup>64</sup>: он производил уколы в руку, причем испытываемые не чувствовали боли, а видели на экране точки, то серые или черные, то белые. То же наблюдалось при черчении линий, фигур и букв. Наконец сюда же отнесем случай, передаваемый Рише<sup>65</sup>: «Однажды, кажется в отеле Пимодан, г. Х. сидел за столом, приняв предварительно гашишу. Позади него висела гравюра с великолепной картины Сальватора Розы, изображающей битву и находящейся в Лувре. На первом плане изображена лошадь белая с черным: полное освещение падает на ее могучий круп, она встала на дыбы перед копьем одного из воинов. Вдруг г. Х. почувствовал колотье в шею и тотчас же, в силу быстрого и невольного представления, он вообразил, будто изображенный на картине конь лягнул его ногою в затылок». Все это показывает, что зрительные образы реально могут быть транспонированы в осязательные, что возможно искусство осязания — тактилизм, который проповедует в своих последних манифестах Маринетти<sup>66</sup>. Когда Гёте в «Римских элегиях» говорит: «*Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand*», — то это больше, чем условный прием эстетического выражения<sup>67</sup>. В осязании, свидетельствует современный историк искусств, «чувственный аппарат сеичентиста доходит до предельной обостренности. Человек барокко испытывает какую-то болезненную жажду притрагиваться, и в его пальцах отныне скрыт самый красноречивый инструмент. Фома неверный у Гверчино не только касается раны Христа, но глубоко всовывает в нее свои два пальца. Юнона у Сарачени выцарапывает пальцем глаз у мертвого Аргуса, чтобы украсить им своего павлина... Наконец, последнего предела осязательной чуткости мастера барокко достигают в разработке темы св. Севастьяна». У Вундта мы читаем<sup>69</sup>: «В особенности между некоторыми зрительными восприятиями и осязательными ощущениями образуются более крепкие связи. Так вид острия, негладкой поверхности, мягкой бархатной материи пробуждает соответствующие осязательные ощущения с безошибочной ясностью... свидетель нанесения болезненной раны сам действительно чувствует, хотя и в ослабленной степени, боль, причиняемую на его глазах другому человеку».

Мы намеренно выделили осязательную синэстезию и подчеркнули ее особенно тесную связь с явлениями патологическими и атактистическими, ибо невольно напрашивается мысль, нельзя ли объяснить все рассмотренные явления из предположения, что в начале филогенетического и онтогенетического развития мы имеем одно недифференцированное осязательное чувство, которое дает затем отпрыски в виде *специализированных* чувств<sup>70</sup>. В подтверждение этого можно было бы привести несколько фактов из зоологии. Так, антенные органы чувств у насекомых указывают на связь осязательных ощущений с обонятельными. По исследованиям Ранке у насекомых имеются также органы переходные от осязания к слуху<sup>72</sup>. Зрительные органы пиявки

функционируют и как органы осязания и как органы вкуса. Наблюдения над дождевыми червями (*Lumbricus herculeus*) показывают, что у них точки кожного чувства, обладая развитой осязательной чувствительностью, реагируют и на вкусовые и обонятельные впечатления и обладают некоторой чувствительностью к свету. Чувствительные колбочки некоторых медуз (напр. *Pericarpa quadrigata*) совмещают в себе глаз и слуховой орган (*Гааке*. Происх. животн. мира. 2-е изд. СПб., 1912. С. 105). В сущности то же воззрение на осязание как первичную силу в субъекте и природе мы находим в древнем учении о четырех стихиях. Как известно, огонь, вода, воздух и земля различаются между собою теплотой, холодом, сухостью и влажностью, которые являются первичными их свойствами. С этих свойств начинается мистическая натурфилософия древних, и это воззрение держится вплоть до средневековья, переходит в ранний Ренессанс, пока новая философия не подрывает его, переводя осязательные ощущения в разряд вторичных качеств. По поводу всех этих попыток рассматривать первичное общее чувство как осязание надо заметить, что здесь есть элемент дурного преформизма, стремление интерпретировать исходную точку динамического творческого процесса в категориях того, что этим процессом создано, — стремление в желуде увидеть черты взрослого дуба. Если угодно, в исходной точке *есть и элементы осязательные*, но это осязание не есть то дифференцированное осязательное чувство, которое существует *наряду* с другими чувствами, а некоторое сумеречное общее чувство, заключающее в себе *все* чувства, *в том числе и осязание*, и которое потому лучше всего вовсе не характеризовать односторонне как осязание. Ближе всего оно стоит к тому общему чувству, о котором говорил Аристотель<sup>7</sup>, которое признавала патристика<sup>8</sup> и учение о котором развивали некоторые натурфилософы шеллингианской школы<sup>9</sup>. Где же искать физиологический центр этого общего чувства? Объяснить синестезию случайными анастомозами значило бы слишком сузить ее область<sup>10</sup>. Исследовать пространственное соотношение между центрами и на основании их пространственной близости заключать о близости и связях различных ощущений — было бы слишком топорным приемом исследования. Что из того, что *nervus olfactorius* и *nervus opticus* находятся рядом, а *nervus acusticus* ближе ко второму, чем к первому? Глубокая органическая связь частей, которая с каждым днем выясняется все более биологией, показывает, что близость эта второстепенна. Если вспомнить, например, о той тесной связи, которая существует между функцией гипофиза мозга и функцией половых желез, то станет ясным, что бесплодно искать объяснения синестезии именно в указанном направлении. Правда, пытались найти церебральный центр общего чувства<sup>11</sup>, но все же исследования эти сомнительны еще в научном отношении<sup>12</sup>. Нельзя однако отделяться и доводами дурного идеализма или спиритуализма, отказывающихся искать этот центр где бы то ни было, кроме души. Если только мы не расщепляем, как гностики и Декарт, тело и душу, некоторые центры органического равновесия *должны* существовать и в физическом организме, хотя бы органическое целое и не было бы уловимо для физического глаза. Невольно мы вспоминаем о старом различении трех основных центров организма: головы, груди и живота. Философская анатомия, начало которой положено Платоном в «Тимее», рассматривала постоянно второй центр как основной, и только рационалист Декарт перенес седалище души в *glandula pinealis* головного мозга. Седалищем общего чувства Аристотель, как известно, считал сердце, и это воззрение на сердце как центр психической и физической жизни человека можно найти в целом ряде учений естественно-научного и магического характера<sup>13</sup>. Но в русском народном словоупотреблении, так же как, по-видимому, и в Библии и древней письменности, под сердцем часто имеется

в виду область под ложечкой, где находится солнечное сплетение симпатической нервной системы<sup>14</sup>. Не в симпатической ли нервной системе искать поэтому центр этого общего чувства? Однако надо напомнить о влиянии *внутренней секреции* на симпатическую нервную систему; так, несомненно влияние на нее адреналина, питуитрина, пубертатных желез и паратироидов (эпителиальных телец); с другой стороны, все более выясняется и связь органов внутренней секреции между собою<sup>15</sup>. Поэтому вполне законно спросить, что же регулирует взаимоотношение органов внутренней секреции и других органов, в том числе и симпатической нервной системы? Наблюдения над растениями<sup>16</sup> показывают, что жизнь ферментов продолжается и в убитых клетках, хотя исчезает их согласованность и сопротивляемость ядам и бактериям: в таких клетках ферменты анархически уничтожают друг друга. Приписать регулиющую роль гормонам, активаторам и антиферментам значит отодвинуть, а не решить проблему. Остается допустить, что целостная *морфэ* есть нечто *иного* порядка, нежели части. Таковы факты. Но в виде догадки мы можем допустить, что *plexus solaris* есть именно та точка, которая является точкой приложения сил *морфэ* к частям физического организма. Симпатическая нервная система управляет растительными процессами: кровообращением, выделениями, пищеварением, дыханием и т. д. Но замечательна та существенная связь между жизненными процессами и кровообращением, которая как бы подтверждает древнее воззрение, отождествляющее кровь с жизнью и душой. Плетисмограф незаменим в психофизиологических исследованиях. Возвращаясь к теории «общего» чувства, мы сказали бы, что, рассматривая отдельные ощущения, нельзя мыслить отдельные органы разобщенными, ибо все они объединены в органическое целое биологической формы и влияют взаимно. При зрительном восприятии, так же как при слуховом, реагирует в сущности *весь организм* и эта целостная реакция находит свое выражение прежде всего в том, что мы называем «растительными» процессами. Они — как бы обертоны всякой жизненной реакции, эмоциональный ее фон. Теория эмоций Джемса-Ланге особенно отчетливо выявила их роль в последнем отношении. Но проблему синестезии не раз пытались разрешить, исходя из эмоциональной окраски различных ощущений. Основа сближения есть та эмоциональная «аура», которая может быть одинаковой при ощущениях различных органов чувств. Главным тормозом, не позволявшим брать эти сближения всерьез, было ложное представление о «внешнем» и «внутреннем», «субъективном» и «объективном». Субъективность гносеологически дискредитировала психологические процессы, а соматические процессы оказывались чем-то вроде кривого зеркала, искажающего предметы внешнего мира. Растительные процессы организма мыслились протекающими *внутри* организма и потому не имеющими отношения к внешним явлениям. Но за растительными процессами, органическими ощущениями, настала очередь других ощущений. С этой точки зрения в конце концов ведь и физиологическое возбуждение от световых, например, явлений есть единственное, что дано нам. Так совершился естественный переход к закону специфических энергий, который окончательно разорвал соответствие между внешним и внутренним и все ощущения сделал субъективными. Однако к чему в сущности сводится этот закон? Не более как к утверждению, что разные органы по-разному реагируют на один и тот же раздражитель. Но — «позволительно поставить вопрос, не содержит ли в себе электрическое раздражение различных *составляющих*, объективно соответствующих раздражениям различного рода, и не состоит ли роль каждого чувства просто в том, чтобы извлечь из целого ту составляющую, которая ему соответствует»<sup>17</sup>. Это блестящее возражение Бергсона, которое отчасти было развито уже Лотце<sup>18</sup>, есть самый существенный аргумент

против всеобщности закона специфических энергий. Говоря образно, мы имеем нечто подобное сечениям трехмерной фигуры: подобно тому, как, рассекая конус в разных направлениях, мы можем получить круг, треугольник, эллипс и т. д., так же точно различными чувствами мы можем улавливать различные разрезы вещи. В сущности то же имела в виду и натурфилософия Шеллинга: по Шеллингу можно брать природу в разных потенциях, в разрезах разной онтологической сгущенности, и на этом именно зиждется, например, аналогия между тяжестью и химическим процессом или между светом, электричеством и раздражимостью — ибо раздражимость есть свет, взятый в более глубоком разрезе, а свет — раздражимость, рассматриваемая внешне или периферически. Мы приходим таким образом к единству физических сил, как раньше пришли к единству ощущений. Ощущения поглощаются единым общим чувством, а силы вещи — единым образом вещи. «Когда я вижу чужое лицо с известной экспрессией, я воспринимаю, скажем,  $\eta$  чувственных качеств... но я воспринимаю эти  $\eta$  ощущений не как алгебраическую сумму безразличных друг к другу психических элементов — сверх  $\eta$  различных ощущений, я получаю еще  $n+1$ -е чувство, которое соответствует комбинации или группировке этих элементов — то, что Эренфельс назвал *качеством формы* — Gestaltsqualitt. Таким образом, моментальная экспрессия человеческого лица схватывается мною сразу, как целое, вызывающее во мне, кроме и ощущений,  $n+1$ -е чувство *целостного впечатления* (Totalimpression Гомперца)»<sup>87</sup>. Таково свидетельство исследователя психологии творчества. А вот признание ботаника: «Общий вид растений, — пишет Линней, — изучается каким-то непонятным образом; напратиковавшийся ботаник при первом взгляде отличит растения из различных частей света и однакоже затруднится сказать, по каким признакам он узнает это. Есть, например (я не знаю), что-то такое мрачное, сухое и печальное в африканских растениях, гордое и возвышенное в азиатских, мягкое и приятное в американских, жесткое и затверделое в альпийских». Итак, целостная реакция познающего субъекта на целостный образ вещи — вот что лежит в основе отдельных ощущений и что узаконяет метафорический переход от одних к другим. Но обличил этой целостной формы не суть независимые друг от друга проявления единой сущности. Все они взаимодействуют между собою и влияют друг на друга. По наблюдениям Суареца де Мендозы<sup>89</sup> у одного лица звук, ассоциируемый с красным, при комбинации с реальным ощущением зеленого цвета воспринимался окрашенным в темно-фиолетовый. Наблюдения над другим лицом<sup>90</sup> показали аналогичное явление: объективное зрительное восприятие нейтрализовало воображаемый цвет, вызываемый звуком. Невольно возникает вопрос: если восприятия предмета различными органами чувств модифицируют друг друга, если зрительный образ вещи иной, нежели зрительный, сопутствуемый звуковым, то где подлинный образ? Не нужно ли мобилизовать *все* виды ощущений для постижения предмета в его полноте? Или наоборот *одни* виды ощущений достоверны, а другие лишь искажают познание и должны быть отброшены? Но в первом случае возникает трудность: достижимо ли целостное познание предмета, ибо для целого ряда свойств у нас нет органов чувств, и если каждый орган познает лишь *часть* предмета, то мы можем сказать только, что наши пять чувств познают 5/я-ых предмета и никогда не постигнут его всецело. С другой стороны, нет никаких оснований отдавать предпочтение одним ощущениям перед другими. Поэтому остается либо заподозрить познавательную способность *всех* вообще ощущений, либо признать, что целостный образ *прежде* и *больше* своих частей, что соотношение частей может изменяться, тогда как целостная форма остается неизменной. Зрительное восприятие вещи в комбинации с слуховым и осязательным может

быть иным, чем взятое самостоятельно, точно так же, как творческий индивидуум, действуя в двух направлениях, может действовать отличным образом от того, когда он действует лишь в одном, — но и там и тут *результат* один и действующий *субъект* один. Глубже, чем отдельными органами чувств, и глубже, чем в отдельные проявления вещи, проникаем мы при познании. Познание идет изнутри кнаружи, а не наоборот. В этом направлении собственно и следует искать разрешения вопроса о чрезвычайной капризности и прихотливости синэстезии: с точки зрения теории «общего» чувства и общей формы странным было бы обратное. Изменчивость синэстезии и невозможность установить индуктивным путем какие-либо законы в этой области не есть аргумент против ее познавательной достоверности, точно так же, как факт дальтонизма не есть аргумент против теории наивного реализма. Общая форма *может* быть многозначной и даже *должна* в разной среде открываться по-разному. Но в основе ее различных обнаружений, так же как в основе различных подходов к ней познающего субъекта, лежит единый центр, который *больше*, чем данные отдельных органов чувств. Именно это утверждает и теория внутреннего или центрального чувства, противоположного чувствам периферическим, которая развита Баадером, Шубертом и другими. Это чувство — подоснова чувств периферических, оно дает им их своеобразный тембр, оно их глубина и средоточие. Баадер посвятил вопросу о внутреннем чувстве целый ряд статей, анализируя его в связи с теорией дивинации и ясновидения<sup>91</sup>. «Ощущение возможно так же изнутри кнаружи, как и снаружи внутрь»<sup>92</sup>. Но при бодрствовании оно существует в подавленном виде и только при гипнозе и болезнях получает полную силу. «Магнетическое ясновидение» доказало существование концентрического ощущения, которое совсем не только субъективно и беспредметно, потому что идет изнутри. Оно, как и периферическое ощущение, есть созерцание внешнего, хотя и не есть внешнее созерцание<sup>95</sup>. У Шуберта особенно ярко подчеркнута связь этого внутреннего чувства с внешними<sup>96</sup>: «Воздух не мог бы встать в пустом сосуде на место воды, вода не могла бы занять места воздуха в безвоздушном пространстве, если бы и вода и воздух не имели общей природы весомых тел, не были бы вместе причастны общему, тянущему вниз, направлению тяжести. Подобно этому и внутренний чувственный мир не мог бы заступить место мира внешнего, если бы оба не имели одного и того же истока и направления». Это внутреннее чувство — первооснова внешних, из него вырастающих и в нем сливающихся. В нем — зачатки и семена чувств внешних. И чрез него мы доходим до синтетического образа вещи.

Ist somit dem Fünf der Sinne  
Vorgesehn im Paradiese, Sicher  
ist es, ich gewinne Einen Sinn für alle diese".

Так говорит Гёте, и этими его словами может быть выражен итог всего нашего исследования. Метафоры в области ощущений — не каприз и не орнамент, а выражение некоторого общего чувства, постигающего общую форму вещи.

Мы должны разобрать теперь метафорический переход из области пространственных отношений во временные и обратно. В области эстетики, как известно, Лессинг своим «Лаокооном» вырыл пропасть между эстетической формой во времени и эстетической формой в пространстве. Но Лессинг опровергается Эйнштейном. Принцип относительности Эйнштейна и Манковского выявил неразрывную связь пространства и времени, на которой настаивал целый ряд философов начала

XX столетия. «Истина пространства — во времени», говорит в своей Энциклопедии Гегель<sup>98</sup>, «пространство становится временем; не мы переходим субъективно от пространства ко времени, а само пространство переходит во время. В представлении время и пространство разобщены, мы имеем здесь пространство и кроме того время. С этим „кроме того“ борется философия». «Пространство — остановившееся время» — говорит Окен<sup>99</sup>. Ту же неразрывность утверждает Баадер<sup>100</sup>. Одним словом, *реально* пространственные координаты и координата временная нераздельны. Они — формы вещей или, вернее, формы *движения* вещей, формы перехода от потенции к акту или актуализации<sup>101</sup>. Непосредственное сознание не раз улавливало эту связь; ряд слов имеет и темпоральное и локальное значение: таковы латинские *hic, hinc, ibi, ubi, inde*, греческие *ἐνθα, ἐνθι, οὐθεν* и т. д.<sup>102</sup> В области эстетики известно Шлегелево определение архитектуры как застывшей музыки. Шопенгауэр<sup>103</sup> сравнивает прихотливую каденцию после ферматы — с руиной и руину называет застывшим кадансом. Шеллинг<sup>104</sup> называет архитектуру конкретной музыкой и музыкальным моментом пластики. Он же проводит аналогию между Софоклом и ритмическим элементом музыки и между Шекспиром и моментом гармоническим. Для А. Белого «Ахенский, Кёльнский и Реймский соборы — застывшие фуги»<sup>105</sup>. То же в сущности утверждало и древнее верование в гармонию сфер. По свидетельству Иоанна Лидуса<sup>107</sup>, ряду планет соответствует ряд гласных<sup>108</sup> и ряд ладов: таким образом по верованию древних семь планет оказываются как бы пространственным запечатлением музыкальной гаммы<sup>109</sup>. С этим воззрением стоит в теснейшей связи и свидетельство Атеней<sup>110</sup> о Пифагоре, который, по его словам, учил, что сущность всего (τὰντο? οὐσία) образована сообразно музыке (διὰ μουσικῆς). Временная последовательность звуков в музыке с этой последней точки зрения обнаруживает некоторые *общие* типы бытия, в том числе и бытия пространственного. Эта связь пространственных элементов с временными есть основа тех форм искусства, которые являются непереносимыми с точки зрения лессинговского канона. Мы имеем в виду то постепенное внедрение временных элементов в живопись, которое началось с кубистов. Могут возразить, что разлом «повседневного» пространства неконкретен, что существенно нового восприятия вещей мы не достигаем по причине априорных тисков нашего обыденного, кантовского пространства. Спорить принципиально мы не будем и не можем, а сошлемся на факты. Главнейший из них — перестройка нашего пространственно-временного восприятия под влиянием кинематографа. Справедливо замечено, что в кинематографе мы видим «теорию относительности на экране»<sup>111</sup>. Не самое движение важно в кинематографе (оно есть и в опере, и в балете, и в драме), а возможность *смены* действия и движения. Мы как бы следим одновременно за совершенно разными событиями и эти события могут сливаться в один синтетический образ так, что без труда осуществляется тот параллелизм, о котором мечтал Гофман, переплетавший историю Кота Мура и Крейсера. Если «психологические» драмы в кинематографе — бессильное и ненужное подражание театру, то целый ряд новейших американских постановок является выполнением заданий, по существу невыполнимых театром. Именно система «монтажа американских планов»<sup>112</sup> позволяет установить переключки между разобщенными сферами, преодолеть время и пространство, переплетая отдаленное. Уже из этого видно, что в кинематографе время глубже вторгается в пространство, чем, например, в хореографии. И потому не простая бравада, а нечто более глубокое — слова футуристического манифеста<sup>113</sup>: «Пространство больше не существует. В самом деле, уличная мостовая, смоченная дождем, под блеском электрических ламп, необъятно выкапывается до центра земли. Тысячи километров отделяют нас от солнца; это

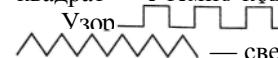

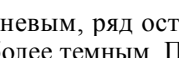
не мешает дому быть вставленному в солнечный диск... Разве мы не видали иной раз на щеке человека, с которым разговариваем, лошадь, проезжающую в далеком конце улицы? Наши тела входят в диван, на котором мы сидим, и диваны входят в нас. Автобус въезжает в дома, мимо которых он движется, и затем дома рушатся на автобус и сливаются с ним». Именно кинематограф подготавливает рост новых пространственных постижений и окончательно разбивает Лессинговы схемы. Напомню о «беспредметном» кинематографе Рихарда Эггерлинга<sup>114</sup>. С другой стороны, пространственные элементы вводятся в искусства временные. Еще Теофиль Готье говорил, что книга пишется для того, чтобы читать ее, а не рассказывать вслух. Каждый, кто хоть немного библиофил, знает, что не все равно, читать ли Катюла или Проперция в скучной editio stereotype Тейбнера и в пергаментном переплете старинного in-16<sup>o</sup>. Многие старые книги могут именно читаться, а не слушаться: форма букв (старопечатное «т», «i») Петровского времени и т. д.), сорт бумаги и переплет до такой степени тесно сливаются с восприятием текста и усиливают его впечатление, что вряд ли кто стал бы читать стихи какого-нибудь старинного альманаха или месящеслова, если бы они были напечатаны нашим современным повседневным шрифтом и к тому же еще по новой орфографии. Это эстетическое средство учитывали символисты: Малларме, так же как Барбе д'Оревиля, писал свои произведения разными шрифтами. «Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d'îmoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page a emplacement gradué, ne maintiendrait — il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel a sa puissance d'enthousiasme: autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou d'irrés — un semis de fioritures» (*Mallarmé. Divagations. P., 1897. P. 278-279.*)

Ломброзо сообщает, что «некоему Виргманду издание книги в 400 страниц из бумаги, окрашенной в различные цвета, стоило более 22 тысяч рублей. Филон ухитрился окрасить каждую страницу своей книги особым цветом»<sup>115</sup>. То же культивировали итальянские и русские футуристы. Для Ломброзо — это признак патологии, но здесь это неважно: в научном и философском познании, так же как в эстетическом переживании, патологичность не есть аргумент ни за, ни против.

Итак, пространственная форма неотделима от временной. Много было писано о «программной» музыки. В сущности однако связь в этой последней несколько иная, чем та, о которой мы говорим. И в «Дон-Кихоте» Штрауса, и в «Waldweben» Вагнера, и в «La mer» Дебюсси мы имеем дело в конце концов с «периферической» ассоциацией по смежности, не идущей в глубину. Но есть в музыке и другая образность: если в «Кольце Нибелунгов» темы Нибельгейма, леса, Рейна и т. д. имеют лишь образность звукоподражательную, то есть темы и с иной образностью: тема кольца, например, имеет определенно форму замкнутой, круговой линии, а тема Нотунга — определенно прямолинейна. Быть может, здесь лежат в основе темные обертоны кинэстетических ощущений, — но мы уже говорили, что эти внутренние ощущения совсем не лишены еще познавательной ценности, потому что они — внутренние. Мы готовы вместе с тем даже признать, что эта пространственная образность музыки есть искажение чистой музыкальной формы, безобразной по существу. Но что из того, что временная музыкальная форма лишь распадаясь подходит вплотную к формам пространственным? И синэстезия связана с некоторым патологическим распадом обычных связей, но в основе и ее, и связей обычных лежит реальное единство. Говоря в общей форме, патология — всюду, где темная подоснова выходит на свет и вытесняет обычные дневные связи, темная подоснова становится явной и может быть уловлена лишь в болезни и распаде, но *налична* она

всегда и везде, как Urgrund реальности, В психической болезни — те же элементы, что в здоровой психике, лишь соотношение между ними иное и иерархия иная. В области поэзии и музыки также следует различать синтетическое слияние и периферическое соприкосновение. В стихотворении и прозе есть элементы музыкальные, но такие произведения как «симфонии» А. Белого все же суть произведения литературные, хотя музыкально-ритмический и тематический элемент выделен в них рельефно. Наоборот, «петь» футуристов суть формы гибридные, ибо здесь мы имеем не усиление одного какого-нибудь элемента, а *транспонировку* элементов. В этих последних формах переходы ясные, но сами формы менее живучи, тогда как в более жизненных формах переходы менее заметны, хотя связь и сильнее. Так, например, по исследованиям Ал. А. Шеншина<sup>18</sup>, между структурой П. Пенсуеросо Листа и скульптурой Микеланджело, носящей то же название, обнаруживается аналогия вплоть до мельчайших деталей; однако эта аналогия выявляется лишь путем теоретического сличения и конкретно могла бы быть усмотрена лишь при перестройке и разломе нашего обычного пространственно-временного восприятия. Связь здесь глубже, чем в «программной» музыке, где все зиждется на внешнем ассоциативном сближении глубже даже, чем в рассмотренных нами гибридных формах. Структура пространственная и временная совпадают в чем-то третьем так, что обе равноправны, зависят друг от друга и выражают друг друга. Ссылаясь на Хладниевы фигуры, Эшенмейер<sup>19</sup> сравнивает их с геометрическим и алгебраическим изображением одного предмета, подобно, например, начертанию параболы и формул  $\gamma^2 = px$ . В звуке — «алгебраическое уравнение к геометрической конструкции фигуры. Всякое музыкальное произведение есть галерея следующих друг за другом образов». Но, спросим: на самом деле, что первое: парабола или уравнение? Ни то, ни другое, конечно, — ибо если  $\gamma^2 = px$  есть уравнение параболы, то с другой стороны — парабола есть графическое выражение этого уравнения: одно предполагает другое. В применении к искусству мы скажем, что архитектура, например, содержит *implicite* музыку и может быть переведена в музыку, но только посредством числовых соотношений можно уловить этот переход. Вспомним, что закон золотого сечения применим и в искусствах пространственных и в искусствах временных<sup>20</sup>. Так мы можем сказать, что роль того общего образа вещи, который, как мы пытались вскрыть, лежит в основе явлений синэстезии, в разбираемых случаях играет *число*.

Третий вид метафор зиждется на том факте, что формы пространственные и временные не безразличны к наполняющему их материалу. Футуристы говорят о звуках, шумах и запахах вогнутых и выгнутых, треугольных, эллипсоидальных, продолговатых, конических, сферических, спиральных и т. д.<sup>21</sup> Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве»<sup>22</sup> приводит ряд таких наблюдений над соотношением цвета и фигур. Резкие краски выявляют свое качество сильнее в острой форме (например, желтый в треугольнике), тогда как склонные к углублению усиливаются в своем действии круглыми формами (голубой в круге), желтый выражает движение от центра, синий к центру<sup>23</sup>. Наблюдения Блейлера и Леманна<sup>24</sup> показывают, что круг может ассоциироваться с бледно-красным, треугольник с светло-серым, квадрат — с темно-коричневым.

Узор  представляется светло-коричневым, ряд острых углов  — светлым, а ряд дуг  более темным. По наблюдениям Грюбера<sup>25</sup>, графическое начертание буквы *o* ассоциировалось у одного лица с удушающей жарой и ощущением падения. В так называемом «окультизме»

подобная система соответствий проводилась не раз. На этом принципе построен «Археометр» Сент-Ив д'Альвейдра, устанавливающий таблицу соответствий между буквами «пра-алфавита», зодиакальными знаками и планетами, с одной стороны, и фигурами, цветами и звуками — с другой. Так, например, Меркурию, Близнецам и Деве (буквам Ts, Z, I) соответствует нота *sol*, голубой цвет и фигура, получаемая при записи вибраций особого рода пластинок (*Barlet*. Saint-Ives d'Alveydre. P., 1910. p. 114-128). Аналогичный пример мы находим у Седира (Заклинания или магия слова. СПб., 1913. С. 116-130), производившего исследования связи звуковых явлений с прочими физическими явлениями. В качестве звукового материала были взяты священные мантры Индии и буква.

Мы приведем лишь два примера. Произношение «Нараяна» связывается с фигурой, окрашенной в голубой и желтый цвет, и ощущением теплоты:



Гласные А, Е, I, У изображаются фигурами:



бледно-зеленый с  
красными точками



ярко-красный



бледно-голубой



темно-фиолетовый

Конечно, в последних примерах еще более трудно, чем в предыдущих, отделить непосредственное восприятие от надуманных и искусственных схем. Одному слепому буквы Брайлевского алфавита казались окрашенными. Например, А — в белый, несколько розоватый, В — в сероватый цвет и т. д. (См. у Dyan'a в R. Philos. 1888. Avril. Взято из Челпанова. Проблемы восприятия пространства. Ч. I. Киев, 1896. С. 370.)

Не будем приводить других примеров и перейдем сразу к принципиальному рассмотрению. Все приведенные примеры понятны, если признать, что пространство и время не суть пустые бескачественные сосуды, в которых движутся вещи, а наоборот — пространственные и временные различия создаются лишь на основании некоторых качественных различий вещей. Говоря на языке античной натурфилософии, распределение стран света создают стихии: верх есть то, куда стремится огонь, и огонь делает данное место верхом, ибо это место есть место, принадлежащее ему и носящее его качество. Блестящую критику пустого пространства с этой точки зрения мы находим у Аристотеля<sup>26</sup>: «В самом деле, — говорит Аристотель о пустоте, — как может существовать (там) сообразное природе движение, когда в пустом и беспредельном нет различий? Ибо поскольку оно беспредельно, не будет ни верха, ни низа, ни середины, верх не будет отличаться от низа, ибо подобно тому, как не имеет различий ничто, так не имеет их и не сущее, а пустота же, по-видимому, есть несущее и лишение (*στέρησις*); но природное движение, наоборот, Имеет различия, так что различимы и сообразные природе вещи. Следовательно, либо нет по природе нигде для вещи пространственного движения, либо, если последнее есть, — нет пустоты». В одном из глубокомысленнейших диалогов Платона — в «Тимее» — мы находим определение пирамиды, как *семени огня* (*πυρὸς*

σπέρμα). Иными словами это значит, что пространственная фигура есть запечатление некоторых сил, которые присутствуют в ней в скрытом виде; будучи выявлены, эти силы разбивают оковы пространственной фигуры (пирамида), переводя ее в иной план (огонь): пространственные очертания вещи существуют, поскольку в ней есть элемент потенциальности, поскольку в ней наличны семена и зачатки развития. Это значит, что пространственные отношения суть лишь выражения некоторых более глубоких и целостных соотношений между вещами. Точно то же справедливо и относительно времени: время не безразлично по отношению к наполняющему его содержанию. Отсюда — аналогия между темпом и качественным содержанием музыкального произведения и другие подобные аналогии. («Allegro в миноре, — пишет Шопенгауэр<sup>128</sup>, — очень часто встречается во французской музыке и характеризует ее; это похоже на то, что кто-нибудь танцует, когда башмак жмет ему ногу».) Подлинное время не метрично, а ритмично, точно так же, как подлинное пространство есть единство качественного разнообразия. Так же, как в пространстве мы видели форму актуализации, точно так же и во времени мы должны видеть аналогичную форму. Не жизнь протекает во времени, а время в жизни. И потому есть времена разных порядков, разных ритмов, разной биологической насыщенности. В целом ряде фантастических верований в смену циклов космической жизни мы находим выражение этой идеи: таковы калпы буддистов, зоны гностиков, мировой год Гераклита, четыре века Гесиода и т. д. Равным образом и идея цикличности истории не раз развивалась в самых химерических очертаниях (например, у Платона<sup>129</sup>, аббата Тритгейма<sup>130</sup> и др.). Собственно во всех этих верованиях (в первых — более, во вторых — менее ясно) сквозит мысль, что есть замкнутые сферы жизни, имеющие разное время, и что переход от одной к другой совершается прерывно; он есть μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, то есть переход в качественно иную область жизненной длительности, наподобие того, как длительность во время сновидений или опьянения опиумом и гашишем существенно отлична от длительности повседневной<sup>131</sup>. Цикличность в биологии достаточно известна: напомним о наблюдениях над дафниями. В области психологии сюда относится закон, касающийся субъективной меры времени: количество переживаний есть субъективная мера времени, максимум психических процессов растягивает время, — иными словами, содержание влияет на форму. Такова была точка зрения древних, но она же выясняется и принципом относительности. Если у Платона мы читаем, что время произошло с небом — /лет' οὐρανοῦ<sup>132</sup>, а солнце, луна и пять планет явились, чтобы дать начало времени, — ἡ γέννησις χρόνου<sup>133</sup>, если теория времени у Аристотеля рассматривает его как меру движения, то есть опять-таки как выражение движения, — то механика Эйнштейна равным образом исходит из понятия скорости, расшатывая веру в абсолютное время Галилея и Ньютона. Масса тела оказывается зависимой от изменения энергии, а форма тела от изменения скорости. «Не время течет, а текут и изменяются события, нет времени мира, есть время отдельных космических систем, отдельных явлений и отдельных атомов» (Ферсман А. Е. Время. СПб., 1922. С. 67).

В самом деле, приведенное толкование стирает те грани между пространством и временем, движущимся телом и пространственно-временной формой, которые резко проведены в обычном сознании. Следовательно, падает и та грань между психическим, как существующим только во времени, и физическим, как существующим в пространстве, — которую провело картезианство и которая утвердилась в обычном понимании. Нельзя говорить об антагонизме там, где есть неразрывная

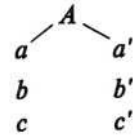
связь четырех координат. Всматриваясь в четвертое уравнение преобразования Лоренца

$$t' = \frac{t - \frac{v}{c^2} \cdot x}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$$

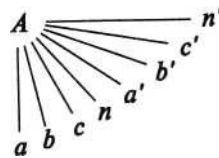
нетрудно убедиться, что разность  $\Delta'$  не исчезает даже тогда, когда разность  $\Delta$  бесконечно мала. Иными словами, пространственное расстояние двух событий относительно одной системы может рассматриваться как временное расстояние относительно другой<sup>134</sup>. Встав на точку зрения, кладущую в основу действительности понятие движения или актуализации, и приняв, что душа есть энтелехия тела, мы сказали бы, что, переходя в состояние потенциальности, душа может принимать телесные формы и наоборот, тело, актуализуясь, переходит в формы психические. Мало того: одна и та же вещь может рассматриваться и как физическая, и как психическая, в зависимости от того, рассматривается ли она как энтелехия низшего или потенция высшего. Бабочка — энтелехия гусеницы, то есть ее душа. Между тем мы сверху созерцаем эту душу как телесную вещь, тогда как для самой гусеницы она дана лишь в координате времени. То, что в процессе актуализации, по направлению к форме рассматривается как душа, то с другой точки зрения может быть увидено в формах пространственных. Следовательно, энтелехия с этой точки зрения не есть абстрактная форма, а живая реальность. В символике дьявол называется умопостигаемым змеем — νοητός ὄφις. Что бы мы ни думали о правильности этого сопоставления и о существовании самого дьявола, оно может служить яркой иллюстрацией нашей мысли: одна вещь есть душа другой, ее сущность, энтелехия и то может быть взята самостоятельно, как физическая реальность, то может быть рассматриваемая как реальность психическая, душа. Из этого видно, что вопрос о метафорах, соединяющих психическое и физическое, гораздо тоньше, чем вопрос о связи, например, неорганического и органического. Возьмем просопопею. Обычно под просопопеей понимается олицетворение неодушевленного, наделение психическими чертами того, что по существу психическому чуждо. Но иногда мы имеем дело с просопопеей в квадрате: одушевленное существо находит свое вторичное выражение в каком-либо лице. Этим именно объясняются некоторые, на первый взгляд странные формы, например, женская грамматическая форма вместо мужской. Сила героизма и воинственности неразрывно сочетается в мифическом сознании с женским образом. Таковы Афина-Паллада, Нике, валькирии. Такова в христианстве Богородица, «как гром устрашающая врагов»<sup>135</sup>, «непобедимая»<sup>136</sup> и приводящая к победам. Этот центральный женский образ воительницы влияет на целый ряд подчиненных образов, которые обозначаются существительным с женской флексией, хотя следовало бы ожидать флексии мужской. Так — «воитель и боец обозначались женской формой и сюда в конце концов следует отнести и слова athleta, "■αλαιστρίτης, πειρατής, pirata, старой, kempa, hettja, skytta, может быть и Scytha, Σκύθης и Chatta=hettja, ибо Птолемей пишет правильное Χάτται, чем Страбон (Λάττοι) и Тацит (Chatti). Ср. славянские воевода, владыка, греческое δεσπότης — слова с первоначальной женской формой. Единственное число Γαλάτης, Κέλτης, латинское Celta требуют множественного Γαλάται, Κέλται, Celtae, которое следует Предпочесть множественному Κέλτοι; уже Лейбниц, а в недавнее время Гольцман, сближал его с немецким held, старо-верхненемецким halid, у которого образовалась Равным образом женская флексия»<sup>137</sup>. Из этого видно, что просопопея имеет место



друг от друга независимым путем»<sup>153</sup>. Итак, связь элементов не должна непременно длиться спинозически, где *ordo et connexio idearum idem est quod ordo et connexio* "Действительность может братья *иерархически*, то есть так, что в одной ступени открывается то, чего не было на другой, и исчезает то, что на ней было налично. Мы имеем не схему,



а нечто вроде схемы



Иными словами, Целое проявляется в своих частях *несимметрично*, но так как одно Целое проявляется во всех них, то все они *связаны* друг с другом, *содержатся* друг в друге и в одном из них мы можем прочесть свидетельство о другом. Таким образом, хотя есть разрезы более и менее существенные, *в каждом* из них *вся* форма присутствует целиком. Здесь вполне применима формула: *totum in toto et totum in qualibet parte*, то есть здесь — все во всем. «И аще удивляешься, како Тело не ломается в раздроблении Тайн, егда Агнец раздробляем, или како во всякой части совершенный и целый есть Христос; удивляйтесь и сему, егда зеркало раздробится в малые части, образ же человеческий в нем не раздробляется, но во всякой части цел является, якоже и в полном зеркале»<sup>154</sup>. Говоря диалектически, мы имеем пропорцию:  $\frac{A}{A} = \frac{a}{A}$ , которая выражает одинаковую подчиненность частей *a*, *b* и т. д. целому  $\frac{A}{A}$ .

*A*. Но это соотношение правильно либо при условии  $\frac{a}{A} = \frac{b}{A}$ , либо при  $\frac{1}{1} = 0$  или  $0^\circ$ . Первого нет налично в данном случае, ибо части разнородны, следовательно, остается допустить второе:  $\frac{a}{A}$ , как  $0$  и  $0^\circ$  выходит из ряда частей, есть качественно иное. Связи, связующие *a*, *b*, *c* и т. д., могут быть далекими и близкими, но для господствующего над ними *A* далекого и близкого нет. Поясним аналогией: части сонаты, рассматриваемые самостоятельно, находятся в *разном* отношении друг к другу и имеют *разное* отношение к целому. Но взятые не как индивидуумы, а как элементы, они *одинаково подчинены* целому и то, что они суть, предопределено этим целым. Если в сонате мы выделим экспозицию, то, как таковая, она конечно существеннее репризы, коды и т. д. Но если рассматривать ее в слитой цельности художественной формы, то она окажется столь же существенной, как и прочие элементы, ибо на этой точке зрения не экспозиция определяет репризу, разработку и коду, а *общая форма* сонаты: мы имеем не одностороннее *воздействие*, а *взаимодействие* частей чрез целое. Нельзя подходить к эстетическому целому аналитически, то есть исходя из частей<sup>155</sup>. Черный квадрат на белом фоне супрематиста Малевича несравним с произведением, в котором квадрат фигурирует лишь как элемент. Точно так же при всяком метафорическом построении не отдельные вещи (например, птица и корабль), воспринятые порознь, сопоставляются и сравниваются. Здесь — одно

неделимое переживание птицы и корабля, нет собственного и переносного, а два равноправных момента одного переживания. Возьмем для примера стихотворение Тютчева:

• 1"	Когда в кругу убийственных забот
„ 1	Нам все мерзит, и жизнь, как камней гряда,
№ 1	Лежит на нас, — вдруг, знает Бог откуда,
	Нам на душу отрадное дохнет,
	Минувшим нас обвеет и обнимет
	И страшный груз минутно приподнимет.
... 11	Так иногда, осеннюю порой,
	Когда поля уж пусты, рощи голы,
1 ..	Бледнее небо, пасмурнее доли,
	Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
	Опавший лист погонит пред собою
	И душу нам обдаст как бы весною.

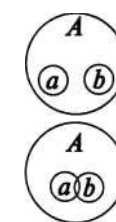
Ясно, что здесь не изображение природы есть иллюстрация душевного переживания или, наоборот, душевное переживание — иллюстрация описания природы. Целый ряд тонких нитей связывает первую строфу со второй: «круг», «каменной гряды», «обвеет» — уже указания на физический мир, с другой стороны, целый ряд выражений второй строфы («поля уж пусты») могут толковаться символически. Следовательно, не осенний ветер или воспоминание есть предмет этого стихотворения, а нераздельная диада: «осенний ветер — воспоминание», одно не *означает* другое, а *есть* оно. В этом аналогия художественного произведения с мифом. Точно то же мы имеем и в словотворчестве. Греческие *φ-ημι* и *φαίνω* сводятся к одному корню *φα*, в котором понятия говорить и светить сливаются<sup>156</sup>, корень *φα* имеет какое-то общее значение выявления или обнаружения. Однако такое определение корня *φα* не является настоящим, то есть корень не является и не являлся обесцвеченным родовым понятием, которому подчинены два или более разобщенных между собою вида. Эти виды между собою пересекаются, как два эксцентрических круга, словом, взаимоотношение мыслится здесь не в виде схемы

Н'ь

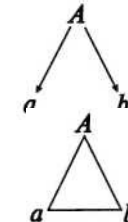
или

■ ч

авввде



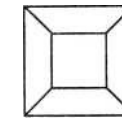
или



то есть там не наши обычные деления, а один нераздельный комплекс: «светить — говорить — являться». Логос древних — и пламя, и произносимый звук, и сила, изливающая творческие дары, хотя для Гераклита он преимущественно пламя, для Гермеса Трижды-величайшего преимущественно звучащее слово, а для Филона преимущественно сила изливающейся благодати. Иными словами, мы приходим к восприятию синтетических образов. Говоря словами Платона, нам открывается «образ тех природ, о бытии которых баснословят древние, о химерах, сцилле, цербере и всех других, в которых *многие идеи срослись в одно*» (Civ. X, P. 588); «да, так оно и есть, думали романтики, *мы соединяем то, что действительно связано вместе*»

(В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 180). Таким «синтетическим образом» является священное дерево Ассирии, которое по исследованию Бонэвье есть синтез пальмы, виноградной лозы, сосны, кедра и других растений, некогда почитавшихся в стране за оказываемую ими пользу, таковы териоморфные образы божеств Египта, Сфинкс, керубы Библии<sup>157</sup>. Но для конкретного восприятия этих образов нужно переустройство нашей организации, нераздельное слияние пространственного и временного восприятия, — выход в миры других измерений, где две вещи, связываемые метафорой, *реально* совпадут. Там они могут совпасть точно так же, как могут совпасть два симметричных трехмерных тела при повороте одного из них на 180° в третьем измерении. Подобно двухмерным фигурам целый ряд симметричных трехмерных тел, не могущих совпасть друг с другом, вполне могут совпасть при наличии поворота в четвертом измерении, как это изобразил Г. Уэллс в рассказе «Случай с Пляттнером»: после фантастического путешествия в 4-е измерение правая рука Пляттнера стала левой, а левая — правой, сердце и желудок переместились на правую сторону, а печень — на левую<sup>158</sup>. У Канта в Критике чистого разума, в главе об амфиболии рефлексивных понятий есть ряд соображений, связанных с интересующим нас вопросом<sup>159</sup>. Как известно, Кант критикует здесь Лейбница, исходя из своего основного противопоставления чувственности и рассудка, эмпирического явления и умопостигаемой сущности. Существенный вывод его здесь заключается в том, что вещи, по внутренним своим определениям тождественные, по своему явлению могут быть различными: тождественные в рассудке, они не тождественны в наглядном представлении. Так, понятие кубического фута всегда одинаково, тогда как наглядные представления двух кубических футов в пространстве всегда различны. Но уже раньше было отмечено, что нельзя мыслить внешнее и внутреннее разобщенным, ибо «то, что внутри, то и вовне», что внутреннее есть то же, что внешнее, лишь взятое в особой установке. Поэтому, принимая вывод Канта и отвергая его дуализм явления и вещи, мы могли бы сказать, что в разных разрезах две вещи могут быть и тождественными и различными. И для усмотрения этого синтетического тождества нет нужды непременно погружаться в «мир идей» дурно понятого платонизма, в какой-то второй мир, существующий наряду с нам данным. Необходимо лишь, чтобы временное восприятие наполнило пространственные формы и мертвящая апперцепция статических образов вещи заменилась кинематическим восприятием действительности. Большинство до сих пор не может воспринять кинематического образа вещи: когда мы видим движущийся трамвай, то в нашем восприятии (постоянно) фигурирует поправка, опирающаяся на образ трамвая неподвижного. Между тем именно чрез кинематический образ вещи мы приближаемся к синтетическим образам<sup>160</sup>. Не здесь ли скрытый путь к решению старого спора Локка и Беркли о родовом понятии, — о «треугольнике вообще»? Итак, элементы метафоры *могут* совпасть в одном синтетическом образе и, как мы пытались показать, этот образ лежит в основе метафорического соединения. Совпадают эти элементы не в костяке схемы или абстрактной формулы: они не теряют своей яркости и индивидуальности; сливаются, оставаясь раздельными. Иными словами, они совпадают лишь в пределе или бесконечности, ибо остается всегда иррациональный остаток, не позволяющий сказать, что оба члена метафоры — одно. *Два* момента наличны в метафоре: момент отождествления и момент разделения; в аспекте эстетического творчества им соответствует устремление лирическое и ироническое. Только обе силы вместе дают полноту, подобно силе притяжения и отталкивания. Возвращаясь к нашему примеру: свет и слово — и одно и то же, и не одно и то же, их тождество есть и ничто и нечто.

Иными словами, оно мнимость. Но мнимости и их область не есть неконкретная реальность, а конкретная реальность качественно иного порядка, достижимая путем прерывистого перехода, путем некоторого разлома данных форм<sup>161</sup>. Так мы приходим к понятию символа, заключающему основную антиномию прерывного и непрерывного, трансцендентного и имманентного. Этот существеннейший признак метафорической связи выявляется и диалектикой. Полагая  $A = A$ , мы полагаем, что  $\partial = -A$ . Следовательно, положение  $-A$  как-то заключено в  $A$ . Ибо  $A$  его предполагает. Но  $-A$  должно быть другой реальностью ( $= B$ ), ибо если бы оно было пустым отрицанием, то диалектическое движение топталось бы на месте, а не шло вперед. Следовательно, в известном отношении  $A = -A = B$ , иными словами, мы мыслим точку, в которой происходит совпадение противоположностей, точку, благодаря которой совершается *непрерывный* переход от  $A$  к  $-A$ . Но с другой стороны, эта точка неуловима и не поддается фиксации. Как гениально выяснил Платон в «Пармениде» — этот переход от одной противоположности к другой совершается мгновенно, «ни в каком времени», то есть *прерывно*<sup>162</sup>. Расстояние между  $A$  и не  $-A$  незаполнимо никаким переходом, хотя бы и переходами бесконечно малыми. Подобным образом «метафора как бы устанавливает связь, но именно *как бы* — она там, где налицо диалектическое становление или мгновенная актуализация, и ее нет там, где господствует статика. Метафорический образ, как выражение *coincidentia oppositorum*, всегда реален, и никогда не адекватен реальности, ибо растягивает и расчленяет единый неделимый момент, диалектическую мгновенность. Иными словами, он всегда флюктуирует, показывается то одной, то другой стороной в зависимости от того, на что фиксируется наше внимание. В этом отношении его можно было бы сравнить с теми рисунками, которые вызывают псевдо-скопические обманы, как, например, фигура, которая кажется то выгнутой, то вогнутой, в зависимости от того, фиксируем ли мы<sup>163</sup> внимание на внешнем или <sup>в</sup> внутреннем квадрате



•да

В-ааггературе этому соответствует явление смыслового «сдвига», например, у Тютчева:

Как жадно мир души ночной  
Внимает повести родимой...

Или у футуристов:

Жемчужных коней с окон бегущих домов<sup>1</sup>

В первом примере сознание флюктуирует между толкованием «ночной мир Души» и «мир ночной души», во втором между представлением бегущих коней и бегущих домов<sup>165</sup>. Оба приемлемы и оба сменяют друг друга. Точно то же — в романе Гофмана: истории Крейсlera и Мура таинственно переплетаются, «контрапункти-РУЮт» друг другу. В кинематографе, как мы говорили, имеет место то же: здесь налицо зрительный «полифонизм», сочетание разобщенных пространственных и временных моментов — нечто, аналогичное фугам. В конце концов точка опоры во всех этих случаях произвольна: отсюда следует, что всякая метафора обратима: если солнце, например, сравнивается с золотом, то «золото мыслится наделенным солнечными свойствами (в алхимии, например). В основе — некоторое постоянное

движение от  $+A$  к  $-A$ , точка, которая есть и не есть, Гегелево Werden. Метафорическое выражение поэтоу — выражение динамики вещей. «Чтобы дать последовательные движения предмета, надо дать цепь аналогий»<sup>166</sup>. Отсюда же следует, что точка пересечения элементов метафоры, синтетический узел, может быть за пределами пространства и времени, качественно отличается от пространственных и временных форм. Здесь налицо некоторый разлад и несоизмеримость, лежащие в основе всякой символизации вообще. Для возникновения метафорического образа нужна некоторая деформация диалектического момента, приобретение точкой совпадения противоположностей некоторой устойчивости, остановка творческого акта. Уже психологические данные (я имею в виду данные, добытые психоаналитической школой Фрейда) показывают, что с творчеством символов и метафор мы имеем дело там, где сила бессознательного подвергается известной деформации и подавлению, подобно тому, как многообразие красок для своего выявления требует темного фона.

Zart Gedicht, wie Regenbogen, Wird nur  
auf dunklen Grund gezogen; Darum  
behagt dem Dichtergenie Das Element  
der Melancholie "".

В этом смысле можно принять слова Цицерона, что метафоры породила нужда<sup>168</sup>: в основе лежит некоторое *malum metaphysicum* творчества, задержка творческого движения. Если и не соглашаться с Фрошаммером в его понимании фантазии как основы мирового процесса, тем не менее можно подыскать для эстетического творчества аналогию в творчестве биологическом: здесь, как и в творчестве символов, усиленная деятельность зачастую появляется под влиянием внешних стимулов. Пример тому раненый лист бегонии, дающий побеги и корни. Метафорический образ завершает некоторое движение, возникающее в результате некоторого нарушения равновесия между соединяемыми элементами и качественно отличным от них соединительным звеном. Эту сторону поэтического образа как момента, знаменующего конец лирической тревоги, достаточно отмечали теоретики словесности<sup>169</sup>.

Итак, в метафоре мы имеем два элемента *au B*, которые связываются через синтетический образ *A*, отличный качественно от *a* и *B* и к ним не сводимый. Это соотношение есть не что иное, как схема всякого взаимодействия. Всякое взаимодействие предполагает обратимость. Мы уже видели, что элементы метафоры подчинены закону переместимости, — всякая метафора обратима. Но обратимость предполагает наличие третьего, качественно отличного момента. Движение точки в первом измерении от *a* к *B* дает линию, но для обращения нужно, чтобы точка *B* стала неподвижной: фиксировать ее однако можно лишь относительно *c*. Мы приходим к тому же: *a* и *B* через *A*. Это *A* мыслится как синтетическое целое. Отсюда понятно, что там, где целое мыслится как сумма  $a + B$ , а не как *A*, немислимо взаимодействие, а следовательно и метафорология. Первородный грех нового времени — аналитизм. Поэтому в новой философии была невозможна метафорология. Взаимодействие — загадка для Ньютона, открывшего закон тяготения. Оно принципиально отвергается Лейбницем. В вопросе о взаимодействии между душой и телом картезианство терпит крушение. Кантианство запутывается в дуализме вещи в себе и явления. Вся линия эмпиризма завершается субъективизмом, то есть взагшдействие заменяется *односторонним* действием. Взаимодействие мыслимо лишь там, где целое прежде частей, где противоположности возникают из безразличия или индифференции, —

той пограничной области, где элементы метафоры — одно. Синтетические прозрения Шеллинга и Гегеля — не что иное, как грандиозная попытка метафорологии.

[В романтизме] «метафоры не являются нашей произвольной комбинацией сравниваемых элементов для конкретизации одного через другой; в них обнаруживается как бы прозрение одушевленности природы, „Durch die Naturphilosophie ist... die Metapher zu wissenschaftlichen Ansprüchen erhoben worden" {*Walzet. Von Geistesleben des XVIII u. XIX Jahrhunderts. Aufsdtze. Lpz., 1911*), также Petrich (Drei Kapitel vom Romantischen Stil. Lpz., 1878) говорит, что метафора для романтиков является следом, сохранившимся от первоначального единства физического и духовного мира» (Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 44). Ср. у кн. В. Ф. Одоевского: «В Природе — все есть метафора одно другого; жизнь растения метафора жизни человека, жизнь человека метафора времен...» (Перепл. 53 л. 51. Рук. Публ. Библ.). См.: Савулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. I. Ч. I. С. 468.

Если таким образом грань между обратимыми и необратимыми процессами делается условной, завися от точки зрения, то стирается принципиальная грань между метонимией и метафорой: метонимия как односторонний перенос сана *A* (причины на действие) оказывается частным случаем метафоры как взаимной связи *a* и *B*, где с разных точек зрения за причину может быть принято и *a*, и *B*. Стирается и грань между синекдохой и метафорой: если  $a n b$  суть элементы или части синтетического *A*, то во всяком метафорическом выражении типа  $ab$  мы имеем уже синекдоху: когда мы говорим: «крылья кораблей», то оно есть замена не образа «парусов», а синтетического образа «паруса и крыльев», так как описывается не «корабль», а «корабль-птица». Мы имеем *pars pro toto*. «Белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом: месяц есть теперь внешний образ тайно-скрытого от нас небесного быка или козла; мы видим *рог* этого мифического животного, самого же его не видим»<sup>170</sup>.

Могут сказать: если так, то не доказано ли слишком много? Лежит ли в основе *всякой* метафорической связи реальное соотношение? Можно ли защищать реальный характер *каждой* метафоры, возникающей зачастую в результате прихотливой игры необузданной фантазии? При решении этого вопроса мы наталкиваемся сейчас же на те цепи и каноны, которыми пытались сковать творчество метафор. Благоразумная поэтика старых времен забраковывала беспощадно те метафорические сочетания, которые находились в противоречии с повседневностью или которые пытались соединить несоединимые элементы. Она называла это *κατὰχρησις*. «Когда мы имеем подряд несколько метафор, то... не следует брать их из противоположных областей, и метафорические выражения, применяемые одно к другому, не должны вызывать идей, не могущих быть связанными, например, если бы сказали об ораторе — это водопад, который воспламеняет»<sup>171</sup>. Мы сознаем, что последний пример безобразный, но вместе с тем ничего безобразного не находим в аналогичной алхимической заповеди: омой в огне, сожги в воде — *lava in igne, combure in aqua*. И почему в таком случае не противоречивы узаконенные сочетания — летящий автомобиль, летящая колесница, летящий поезд, когда нет крыльев ни у автомобиля, ни у колесницы, ни у поезда? Весь запрет сводится к запрету употреблять безвкусные образы и писать плохие стихи. Что же плохо и что хорошо — об этом Поэтика молчит. И потому не без основания современность выступила в защиту катахрез. «Хаос улицы, движение города, ревы вокзалов и гаваней, всю полнь И быстрь современной жизни, душу души 20-го века, нельзя передать иначе, как Внутренним движением стиха. Это движение стиха обусловливается многотемием,

политематизмом. Это движение стиха достигается несоподчинением образов лейт-образу. Каждая строка несет в своей утробе новый образ, иногда прямо противоположный предыдущему. Все эти образы следуют максимуму беспорядка... Образы не должны укладываться гладко, с аккуратностью институток, лежащих спать, в дортуары восприятия читателя»<sup>172</sup>. Это еще не значит, что все произвольные сочетания двух слов суть метафоры или что все метафоры одинаково значительны. Во всяком случае законы метафорического сочетания не подчиняются правилам обывательского правдоподобия. Наоборот, здесь *есть* границы, хотя и границы *другие*. Обычно говорят о безграничной силе фантазии и представляют себе область воображения как беспредельное море возможностей. Но стоит немного вдуматься и придется признать, что область эта не так уж безгранична: не говоря уже о том, что мы связаны материалом (нельзя вообразить невиданного цвета), мы связаны и законами сочетаний. Исследование символов приводит к немногим основным типам, по которым развивается символизация, к схеме своего рода общечеловеческого пра-языка<sup>173</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Schlesinger*. Geschichte des Symbols. Berlin, 1912. S. 420.
- <sup>2</sup> *Gerber*. Die Sprache als Kunst. Bromberg, 1871. Т. I. S. 386.
- <sup>3</sup> *Brevior similitudo* у Quint. VII. P. 6. То же почти у Cic. De orat. III. 39. Также Arist. Rh. III. P. 10. Demetr. De eloc. 80. Т. III. P. 39. Walz.
- <sup>4</sup> Аристотель [3].
- <sup>5</sup> Dans l'esprit et non dans les termes (*Dumarsais*. Traité des tropes. 1793. P. 117).
- <sup>6</sup> Völkerpsychologie. Erster Band. 2-ter Teil. Lpz., 1900. S. 402-403, 525-528. Ср. отдел о метафоре. С. 551-567. Формула первых — пфjA χ) - οiφCBj χ), формула вторых — «δA(ε B) - л&(A B^~ ηεB, формула метафор — AM или A(с,й,) ? M (т,^), формула сравнений: — A = M или A (а,й) = M (m, л, ^где δ и ε — устойчивые признаки, A и B — однородные элементы, а A и M, N — разнородные. — знак слияния.
- <sup>7</sup> *Stitz*. Die Metapher bei Tacitus. Krems, 1883. S. 4.
- <sup>8</sup> «Первобытный человек изъясняется метафорами не ради поэтической аффектации, но просто ради того, чтобы подыскать самые ясные слова для передачи своих мыслей» (*Тейлор*. Антропология. СПб., 1882. С. 290).
- <sup>9</sup> Из черновых заметок А. А. Потебни о мифе (Вопросы теории и психологии творчества. Т. V. Харьков, 1914. С. 504).
- <sup>10</sup> Именно в таком более широком смысле берет ее и специально посвященная метафоре книга Biese (Die Philosophie des Metaphorischen. 1893).
- <sup>11</sup> Tenui limite dividuntur. IX. 1.
- <sup>12</sup> Quint. VIII. P. 6.
- <sup>13</sup> Poetices libri VII. 1561. P. 121.
- <sup>14</sup> Philos. d. Kunst. S. W. Abt. I. Bd. V. S. 638-639.
- <sup>15</sup> *Borinsky*. Deutsche Poetik. Ср.: *Горнфельд*. Троп (Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Изд. 2. Харьков, 1911). = Энци. ел. Брокгауза и Ефрона. Т. XXXIII-A. СПб., 1901. С. 900.
- <sup>16</sup> Poet. 21, 7.
- <sup>17</sup> Оно у Quint. VIII. P. 6, у Plut. De vita et poes. Not. 20. Tryph. VIII. P. 731; Anon. de trop. VIII. P. 715; Greg. Corinth. VIII. P. 765 (который добавляет 5-й вид: от действия к действию), Cosondr. VIII. P. 785, Georg. Chverob. VIII. P. 804 (эти ссылки даю по 9-томн. изд. Retores graeci Вальца. 1832-1836.), а также у Доната, Харизия, Диомеда, Исидора, Клавдия Сацердота и Беды. См.: *Gerber*. Die Sprache als Kunst. Bromberg, 1873. Т. II. 1. S. 86.
- <sup>18</sup> *Stitz* [7]. P. 6-7.
- <sup>19</sup> *Baudelaire*. Correspondances. Les Heurs du mal. Изд. Calmann Levy. P. 92.
- <sup>20</sup> La vie antérieure. Ibid. P. 103.

- <sup>21</sup> Parfum exotique. Ibid. P. 118.
- <sup>22</sup> Harmonie du soir. Ibid. P. 155.
- <sup>23</sup> *Гофман*. Золотой горшок. Гл. 1.
- <sup>24</sup> *Жирмунский В.* Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 19. О синэстезии у Гофмана см. статью P. Margis'a в Zeitschr. f. Aesth. Bd. V. 191Ц. Helf. I. S. 91-99 (Die Syndsthesien bei T. T. A. Hoffmann), где по методу комбинаторики расклассифицированы все синэстетические описания Гофмана. Маргис дает два примера на каждый случай, — указывая все остальные места глухими ссылками.
- <sup>25</sup> *Suarez de Mendosa*. Audition colorée. Paris, 1892. P. 114.
- <sup>26</sup> Ibid.
- <sup>27</sup> *Сабанеев Л.* Скрыбин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией Прометея. Муз. Совр. Кн. 4-5. 1916. Рец. П. Попова в Психологическом обозрении. 1917. I. 1. С. 201-203. См. [147]. *Ястребцов*. О цветном звукоззерцании Н. А. Римского-Корсакова (Русская Музыкальная Газета. 1908. № 39-40).
- <sup>28</sup> *Heller*. St. zur Blinden-Psychologie (Philos. Studien. XI (1895). S. 559-562).
- <sup>29</sup> Ср. аналогичный сонет «Couleur des voyelles» у Flournoy. Des phénomènes de synopsie. Paris. 1893. P. 80. Флурнуа отмечает, анализируя другие подобные случаи, что в окраске гласных зачастую играют главную роль элементы не акустические, а орфографические. См.: op. cit. P. 50.
- <sup>30</sup> Traité du verbe. Paris. 1887. P. 44. Там же: арфы — белого цвета, скрипки — синего, флейты — желтого, трубы — красного, органы — черного.
- <sup>31</sup> *Гоголь*. Страшная месть.
- <sup>32</sup> Ср.: Описание восхода солнца в первой сцене 2-й части Фауста и начало «Пролога в небесах».
- <sup>33</sup> Vers et prose. Paris, 1893. P. 55 (отрывок из «Иродиады»).
- <sup>34</sup> Сб. «Лирень». 1920. С. 13.
- <sup>35</sup> *Kandinsky*. Ueber das Geistige in der Kunst. Мюнхен, 1912. 2-te Aufl. S. 76-86.
- <sup>36</sup> Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen (Halle, 1786. О нем см. у Гёте в исторической части Farbenlehre).
- <sup>37</sup> «Das Bittere vom Gefühle der Constringenz und eines sich zusammenengenden begleitet, wird dabei dem styrtischen Prinzip von Kdlte, Nacht und Finsterniss entsprechen; während das Sisse in seiner Lieblichkeit mehr die Natur des Lichtes hat» (*Gurres*. Die christliche Mystik. Bd. 2. Regensburg, 1837. S. 87).
- <sup>38</sup> *Тумченер*. Учебник психологии. Ч. I. М., 1914. С. 162-165.
- <sup>39</sup> *E. Bleuler und Lehmann*. Zwangsmässige Lichtempfindungen und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der anderen Sinnesempfindungen. 1881. S. 79. Привожу по книге Suarez de Mendosa [25].
- <sup>40</sup> *Freudenberg*. Spaltung der Persönlichkeit (Uebersinnliche Welt. 1908. № 2. S. 64-65).
- <sup>41</sup> *Baudelaire*. Correspondances. [19]
- <sup>42</sup> *Bleuler und Lehmann* [39]. S. 79.
- <sup>43</sup> *Kappa*. Живопись звуков, шумов и запахов (Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 71).
- <sup>44</sup> *Huysmans*. A rebours. Paris, 1910. P. 148-164. *Гуро Ел.* Толокнянка. В сб. «Трое». С. 91.
- <sup>45</sup> *Bleuler und Lehmann* [39]. S. 79.
- <sup>46</sup> *Kandinsky* [35]. S. 47.
- <sup>47</sup> *Bleuler und Lehmann* [39]. S. 79, 50.
- <sup>48</sup> *Тумченер* [38].
- <sup>49</sup> *Baudelaire*. Correspondances [19].
- <sup>50</sup> *Goethe*. West-östlicher Divan. Geheimschrift (в кн. Зулейки).
- <sup>51</sup> Техническая энциклопедия. Изд. Просвещение. СПб. Т. 4. С. 1-2 (под словом «Духи»).
- <sup>52</sup> Многочисленные примеры смещения ощущений из его другого романа (En route) собраны у А. Н. Веселовского (Поэтика. Собр. соч. Т. I. СПб., 1913. С. 488).
- <sup>53</sup> *A rebours* [44]. P. 63. Струнный квартет (скрипка, альт, виолончель и контрабас) изображается у Дзэсента водкой, ромом, веспетро и горькой.
- <sup>54</sup> Ср. il est des parfums frais comme la chair des enfants у Бодлера в стих. Correspondances [19].

В дополнение ко всему отделу о синестезии укажем на многочисленные примеры из древней и новой поэзии у Гербера [2]. Т. I. С. 338 и ел. статья Грубера в Rev. Se. 18... и (по ней) - Орлов М. А. За границей. «Цветовой слух и другие сочетания ощущений». «Труд» 1893. 6. С. 701-703. Лотце. Микрокосм. Рус. пер. Е. Корша. М., 1866. Т. II. С. 222-223.

Нордау. Вырождение. Собр. соч. Т. II. Киев, 1902. С. 149; Баженев Н. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М., 1903. С. 64.

La Presse. 1843. 10/VII, также Le club des hachichins в Romans et contes, изд. Bibliothèque-Charpentier. P. 447. У Бодлера в Paradis artificiels. P. 178. Les sons se revktent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique.

Безант А. Строение космоса. Пг., 1914. С. 39.

«Чувства вкуса и обоняния обыкновенно бывают совершенно уничтожены... зато осознание, слух, а, может быть, и зрение могут быть усилены в значительной степени» (Д-р Бирд. Сущность и явления транса. В «Материалах для суждения о спиритизме» Изд. Д. Менделеева. СПб., 1876. С. 285).

Мечников. Этюды оптимизма. Изд. 2-е. М., 1909. С. 176-184. См.: Kiesewetter. Faust in der Geschichte und Tradition. Lpz., 1893. S. 169.

Vision mentale. Rev. philos. 1889. P. 347. Ср.: Binet. L'itude expйrimientale de la conscience. Paris, 1903. P. 134.

Сомнамбулизм, демонизм и яды интеллекта. СПб., 1885. С. 462.

См. сб. «Современный Запад». СПб., 1922. № 1. Не указано

автором.

Вуннер Б. Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922. С. 151. Вундт. Основы физиологической психологии. Т. III. Гл. 19. С. 623 (рус. пер.). Ср., например, точку зрения Гааке (Происх. животн. мира. 2-е изд. СПб., 1902. С. 99 ел.), тесно сближающего первоначальное плазматическое общее чувство, дифференцирующееся под влиянием внешних воздействий, с первичным чувством осознания, разлитым по всему телу.

Вундт [69]. Т. I. С. 42.

Там же. С. 149. Там же.

С. 41.

De an. III P. 2. 426 b 8. То же у Галена и у арабских философов, например, Ибн-Сины. См.: Landauer. Die Psychologie des Ibn-Sinb. Zeitschr. d. Deutsch. Morgenland. Gesellsch. Lpz., 1875 (XXIX). S. 399-400.

Sensus interior у блаж. Августина. См.: Попов И. В. Личность и учение блаж. Августина. Т. I. Серг. Пос, 1917. С. 24 ел.

См., например, у Эшенмейера о Gemeinsinn в его «Психологии». Изд. 2-е. 1822. С. 49.

Физиологическая теория синестезии у Deichmann'a (Erregung secundarer Empfindungen im Gebiete der Sinnesorgane. 1889), также у Noel'fl в Dict. encycl. des sciences mйdicales. V. 83. s. v. Rйtine. 1876.

Dr. Appia. De la corrйlation physiologique des sens. Congris et confйrences de l'Exposition universelle de 1878. 1879. № 29. То же у Stricker'a в Studien ьber das Bewusstsein. Wien, 1879.

См. критику у Debon'a в Revue philos. 1880. № 8. P. 141.

De gen. et corr. 469 a 10; De vita 469 a 12 sqq.

См.: Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 267-269, 535-539, 730-732. Там же литература. В психологии Эшенмейера [76] (С. 189-198) - обстоятельная дедукция сердца как индифференции противоположностей.

Флоренский. Op. cit. С. 269.

О влиянии внутренней секреции на нервную систему см. статью Перитца в «Нов. идеях в медицине». Сб. № 3, а также статью А. Немилова в «Нов. идеях в биологии». Сб. 2-й.

Паллади. Роль ферментов в живых и убитых растениях. СПб., 1913.

Бергсон. Материя и память. Собр. соч. Т. III. СПб., 1914. С. 41.

Medicinische Psychologie. Lpz., 1852. S. 188 и ел.

Лапшин И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. Вопросы теории и психологии творчества. Т. V. Харьков, 1914. С. 236. Этот целостный образ есть то же, что Гарденберг называет аффективной доминантой, а Бергсон - l'aspiration fondamentale de la personne.

Philos. Bot. P. 171. Цит. по книге Уэвелля «История индуктивных наук» (Т. III. СПб., 1869. С. 418).

Suarez de Mendosa [25]. P. 114.

Idid. P. 124.

Они собраны в 4-м томе его Полного собр. соч. (Lpz., 1853). Конечно, здесь, как и раньше, говоря об общем и внутреннем чувстве, мы имеем в виду Sinn, а не Gefühl.

S. W. N. 135.

Поли. собр. соч. Т. IV. S. 135, 96.

Ibid. S. 137-138.

Ibid. S. 98.

Gesch. der Seele. 1830. S. 551.

West-цstlicher Divan. Hцheres und Hцchstes (в «Buch des Paradieses»).

Enc. II. Berl., 1847. S.53.

Lehrbuch der Naturphilosophie. 2-te Aufl. Jena, 1831.

Sdmmtl. W. Aft. I. Bd. II. S. 522-523.

Это учение о движении и отношении пространства и времени к движению подробно развито в «Логических исследованиях» Трендельбурга. Рус. пер. Корша. Ч. I. Гл. Vn VI. С. 127-214. М., 1868.

Gerber [2], I, S. 381.

Мир как воля и представление. Пер. Соколова. СПб., 1893. С. 552. На с. 509 готический стиль называется «минорным тоном архитектуры». Ph. d. Kunst. [14]. S. 593. и S. 572 ел. Ibid. S. 500.

Белый А. На перевале. III. Кризис культуры. СПб., 1920. С. 28. De mens. II.2.

А именно: 3 = v, 9 = α, 5 = ε, © = ηО = о, 2і = щ Т? = τ. Ср. у Корнелия Агриппы Неттесгеймского в De oce. philosophie. I.74 et II.26. Deipn. XIV. 632 с.

Кино-фот. 1922. № 1. С. 12.

Ср.: Кино-фот. 1922. № 1. С. 14-15; № 3. С. 11-12.

Манифесты итальянского футуризма [43]. С. 12.

См. журн. «Вещь» (Берлин, 1922. Март — апрель. № 1-2. С. 28) и статью Л. Гильберсмейера в «Кино-фот» (1922. № 1. С. 7).

Ломброзо. Гениальность и помешательство. СПб., 1885. С. 172—173.

Справедливые нарекания на «музыкальную живопись» у Шеллинга в Ph. der Kunst [14]. S. 496. О «петах» см.: Платов Ф. Гамма гласных (сб. «Центрифуга». № 2. М., 1916. Стлб. 65-70).

Результаты этих исследований были сообщены им в докладе, читанном в секции изобр. искусств Росс. Худож. Академии. Эшенмейер [76]. С. 40-41.

Об aurea sectio см.: Paccioli. Divina proportione. 1509; Leising. Aesthetische Forschungen. Frkf. a. M., 1855; Вуннер Ю. Ф. Золотое деление, как основной морфологический закон в природе и искусстве. М., 1876; Розенов Э. О применении закона «золотого деления» к музыке. Изв. СПб. о-ва музык. со-браций. Июнь — июль - август. 1904. С. 1-19. Kappa [43]. С. 70. Kandinsky [35]. S. 53. Ibid. S. 73.

Bleuler und Lehmann [39]. S. 78.

Suarez de Mendosa [25]. P. 95.

Phys. IV, 8. Tim. P. 56b.

Мир как воля и представление [103]. С. 556.

«Государство». Кн. 8. См.: Silberschlag K. Schleiermacher's Ansicht ьber die Plat. Zahl verglichen mit neuem mytholog. Forschungen (Orient und Occident. 1862. Heft 4. S. 741-745), где есть многочисленные мифологические параллели.

130 Traité des causes secondes, в изд. Bibl. Rosicrucienne. О цикличности истории писали и футуристы, в особенности В. Хлебников (сб. «Лирень». 1920. С. 34-40 и «Временник». № 2. М., 1917. С. 7-8). Также см.: *Буржа*. Магия. СПб., 1911. С. 113-116.

131 Литературу об изменении длительности во время сна см. у П. Флоренского [81]. С. 716-717.

132 Tim. 38b. Tim. 38c.

133 *Эйнштейн*. О специальной и общей теории относительности. Пг., 1921. С. 51—52.

134 Акафист Пресвятей Богородице. Икос II.

131 ἡ ἀκικήτο? — эпитет Б. М. на одной из византийских икон XIII в. См.: *Кондаков*. Иконография Богоматери. СПб., 1910. С. 57.

136 *Grimm*. Von Vertretung mdnnlicher durch weibliche Namensformen. Kleiner Schriften. Berl., 1866. В. III. С. 371-372.

Lehrbuch der Naturphilosophie. 2-te Aufl. 1831. Г2933. С. 375.

138 Abriss der Naturphilosophie. Güttingen, 1805. С. 113. Lehrbuch

139 [138]. Г2429. С. 322.

140 Ср., например: *Paul*. Prinzipien der Sprachgeschichte. 3-te Aufl. Halle, 1898. С. 86-87.

141 Из черновых заметок Потебни о мифе [9]. С. 496; ср. С. 502. Там же. С. 503. Virg.

142 Ecl. VIII.

143 См.: *Яковенко*. Об имманентном трансцендентизме, трансцендентном имманентизме и дуализме вообще. Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 111-112.

144 Farbenlehre. Did. Теб. Г748. Ср. в исторической части Farbenlehre о И. Л. Гофмане. *Сабанеев Л.* Идея световой симфонии. В книге его о Скрябине (М., 1916. С. 246). Ср. *Каратыгин*. Скрябин. С. 65: система цветозвуковых ассоциаций Скрябина — «система, едва ли возникшая из непосредственных связей между слуховыми и зрительными ощущениями, едва ли не „ретушованная" рассудком».

Наряду с ними — несколько менее ярких ассоциаций: Е — голубой, Н — бледно-синеватый, Es, B, As — металлически-блестящий.

*Сабанеев Л.* [147]. С. 238 и Музыкальный Современник [27]. С. 170-171.

«Derblaue Reiter». Мпnchen, 1912. С. 115-131. Ыber Bьhnenkomposition.

15 Ibid. С. 103-113. Ср. также Ыber das Geistige in der Kunst [35]. С. 108 ел.

0 *Димитрий Ростовский*. Двенадесать статей иже уверяют сомнящихся, или неверство имущих чело- веков о пресуществлении хлеба в Тело и вина в Кровь Господа нашего Иисуса Христа, многие образы показующи. Сочинения. Ч. V. М., 1849. С. 131.

151

152

153 Ср. у Гёте: «Немного немцев и, быть может, немного людей всех современных наций вообще обла- дает способностью чувствовать эстетическое целое, — хвалят и порицают лишь по частям, восхи- щаются лишь частями» (Wilhelm Meister's Lehrfahre. Кн. 5. Гл. 4. Т. VI. Собр. соч. Изд. L. Geiger'a. Berl., 1898. С. 279). Хорошо у Шеллинга: ...in dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schцnheit, nur das Ganze ist schцn. Wer sich also nicht zur Idee des *Ganzen* erhebt, ist gдnzlich unfдhig ein Werk zu beurteilen (Ph. d. Kunst [14]. С. 359). *Curlius*. Grundriss der griechischen Etymologie. Bd. I. С. 267.

*Флоренский*. Смысл идеализма (в сб. статей в память столетия Императорской Московской Духов- ной Академии. Ч. II. Сергиев Посад, 1915. С. 93-97).

О четырехмерном пространстве см.: *Zollner*. Wiss. Abhandlungen. 1878. Bd. I; *Бутлеров*. Четвертое измерение и медиумизм. Русский Вестник. 1878, февр. С. 945-971 и заметка по поводу этой статьи Н. Головкинского там же (1878, июль. С. 448-472). Подробная литература у Флоренского [157].

156 157 Кг. d. r. Vern. изд. Kehrbach'a. С. 239-259. Рус. пер. Лосского. С. 185-199.

О связи многомерного пространства с созерцанием родовых понятий см.: *Флоренский* [157]. С. 84 ел.; *Аксенов М.* Трансцендентально-кинетическая теория времени. Харьков, 1896 и книги Успенского.

159 160 *Флоренский*. Мнимости в геометрии. М., 1922.

Param. 155e—157b.

О псевдоскопических обманах см.: *Wundt W.* Volkerpsychologie. Bd. 2. Teil 1. Leipzig, 1905. С. 19 sq. Также: Grundz. der physiol. Psychologie. II. С. 546 sq. и III. С. 528 sq.; Philos. Studien. Bd. 14. С. 32 sq.

164 Требник Троиx. М., 1913. С. 37.

165 Примеры «сдвига» в стихах Брюсова см.: *Шемиурин А.* Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.

166 Манифесты итальянского футуризма [43]. С. 38. Ср. С. 44 и 62-63.

167 *Goethe*. Sprъchwцrtlich. Goethe's Werke изд. L. Geiger'a. 1898. Bd. II. С. 516. Ср.: WUhelm Meister's Lehrjahre. VII. Buch. Bd. VI. С. 401 и West-cstl. Divan. Hochbild (в кн. Зулейки) Bd. II. С. 309-310. Отметим попутно, что эта идея — одна из основных в мировоззрении Гёте: она — в основе идеи Entsagung —аскетического отречения, которое требуется самой природой человека и которое делает человека самим собою, она же — в основе образа Мефистофеля как творческой темной силы, стремящейся к злу и творящей добро. Стоит ли напоминать, что она же — в основе всей теософии Баадера и Беме.

Метафора — instituta est inopiae causa, frequentata delectationis. Cic. De orat. III, 38. Ср. Orat. 24 и особенно 27.

Ср., например, у Потебни. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894. С. 156 ел.

169 *Белый А.* Магия слов (Символизм. М., 1910. С. 447).

170 *Dumarsais* [5] P. 128.

171 *Шершеневич В.* Зеленая улица. М., 1916. С. 37-38.

172 Отчасти, хотя и односторонне, это выяснено у Фрейда. Толкование сновидений. М., 1913. С. 220.

173 Также см.: *Абрагам*. Сон и миф; *Maeder*. Die Symbolik in den Legenden, Mдrchen, Gebrдuchen und Tгdumen (Psychiatr.-Neurolog. Wochenschr. год X); *Закс и Ранк*. Значение психоанализа для наук о духе; *Riklin*. Wunscherfьllung und Symbolik im Mдrchen. 1908.

## Приложение

*F. Schlegel. Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Bonn, 1836. Bd. I. S. 154-155.*

Alle höhere Wahrscheinlichkeit oder philosophische Analogie beruht auf der Grundsätzen und Prinzipien, welche im zweiten Hauptstücke der Logik vorgetragen wurden, nämlich auf der Idee der unendlichen Einheit und unendlichen Fülle und dem Grundsatz eines allgemeinen organischen Zusammenhanges aller Dinge; auf diese Ideen gründen sich nicht nur alle unsere Urteile über Schönheit und Regelmäßigkeit in Kunst und Natur, sondern überhaupt alle höheren philosophische und religiöse Anschauungen und Erkenntnisse.

Der Obersatz, auf welchen die analogischen Schlüsse sich gründen, ist also nicht sowohl ein einzelner Satz, als vielmehr der Inbegriff aller jener höheren Ideen und Grundsätze, die unter sich auf das innigste verbunden sind, dasjenige, worauf sie sich gründen, ist das ganze System der philosophischen Wahrheit, soweit diese dem Schliessenden bis jetzt bekannt und deutlich ist.

Man könnte daher die analoge Schlussart des Philosophen ein Enthymema nennen, aber ein Enthymema ganz eigener Art, denn in dem gewöhnlichen Enthymema wird der Mittelsatz verschwiegen und stillschweigend vorausgesetzt. In der philosophischen Analogie hingegen ist dies mit dem Obersatz der Fall, weil dieser nicht bloss ein einzelner Satz ist, sondern die ganze Summe philosophischer Wahrheit, soweit der menschliche Forschungsgeist diese durchdrungen und ergreift hat, welches aber in einem einzelnen Satze doch auf keine Weise zusammengefasst werden kann.

## Перевод

Всякая высшая вероятность или философская аналогия покоится на основоположениях и принципах, изложенных во втором отделе логики, а именно — на идее бесконечного единства и бесконечной полноты и основной предпосылке всеобщей органической связи всех вещей; на эти идеи опираются не только все наши суждения о красоте и закономерности в искусстве и природе, но вообще все высшие философские и религиозные интуиции и постижения.

Большая посылка, являющаяся опорой заключений по аналогии, не есть, таким образом, отдельное суждение, а скорее совокупность всех высших идей и положений, таким образом друг с другом связанных; то, что является их опорой, есть вся система философской истины, в той мере, в какую она открылась и уяснилась заключающему.

Можно было бы поэтому способ заключения по аналогии философа назвать энтимемой, но энтимемой совершенно своеобразной, ибо в обычной энтимеме умалчивается и молчаливо полагается меньшая посылка. В философской же аналогии это имеет место по отношению к большей посылке, ибо она не есть просто отдельное суждение, а вся сумма философской истины, поскольку она испытана и утверждена исследующим духом человека, — то есть нечто, что никоим образом не может быть охвачено одним отдельным суждением.

## НАТУРФИЛОСОФСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ГЁТЕ

Was du ererbst von deinen Vätern hast,  
Erwirb es, um es zu besitzen<sup>1</sup>.

Goethe, Faust, I. Teil.

«Für Philosophie im eigentlichen Sinne hatte ich kein Organ»<sup>2</sup> — так откровенно признается Гёте в одной из своих статей<sup>3</sup>. В письме к Шиллеру (от 28 июня 1798 г.) он противопоставляет себя как «природовидца» (Naturschauer) и натурфилософу (Naturphilosoph), и естествоиспытателю (Naturforscher). Казалось, как можно после этих признаний самого Гёте говорить специально о Гётевой философии? Если под философичностью понимать лишь философичность формы — то говорить о философии Гёте конечно нельзя. Но стоит ли возражать против подобного схоластического понимания, возвращенного в атмосфере немецкого рассудочного эпигонства? Эпоха патристики не дала ни одной стройной системы философии и тем не менее она представляет из себя сокровищницу для пытливого ума всякого настоящего философа. И если понимать философичность в последнем смысле, то говорить о философии Гёте не только дозволено, но и необходимо. Эта необходимость была осознана давно и попытки философского подхода к Гёте делались не раз в самых разнообразных направлениях. Так, например, в том споре, который разгорелся не так давно вокруг Гёте и Штейнера, была дана попытка подвести кантианский фундамент под натурфилософию Гёте или по крайней мере интерпретировать ее в согласии с Кантом — попытка вряд ли удачная. Правда, еще Фихте в наукоучении 1804 г. говорит о трех Критиках, как взаимно не связанных. С этой точки зрения в известном смысле можно было бы говорить о кантианстве Гёте и гётеанстве Канта, имея в виду, конечно, третью Критику и памятуя при этом о признаниях самого Гёте и о влиянии, которое она оказала на развитие натурфилософии Шеллинга<sup>4</sup>. Однако и к этому сопоставлению следует отнестись сдержанно и осторожно. «Статическая телеология» Канта, исключительно регулятивное применение им категории целесообразности, не может не привести к некоторому дуализму, своего рода утонченному картезианству. Интерпретация натурфилософская (телеологическая) и естественнонаучная (механистическая) движутся здесь в разных плоскостях и никогда не встречаются. Такой уклон неминуемо создается на почве кантовского дуализма явления и вещи в себе. При таком дуализме можно «судить по двум... принципам, без того, чтобы механический способ объяснения исключался телеологическим, как будто один противоречит другому»<sup>5</sup>. Такой уклон создается и на почве психофизического параллелизма. Даже шеллинго-гегелевская натурфилософия не чужда ему. Его пытались приписать и Гёте. Так, например, Э. Метнер противопоставляет точку зрения Гёте точке зрения витализма как точку зрения метафизическую точке зрения биологической<sup>6</sup>. Гёте, по Метнеру, «осуждает всякую монистическую путаницу», предоставляя «точной науке развиваться в ее направлении и нисколько не навязывая ей своих воззрений»<sup>7</sup>. Характерен и отзыв Дриша, утверждающего, что взгляды Гёте «не знаменуют собой ощутимого успеха в вопросе витализма»<sup>8</sup>. Он кренится все в том же направлении. Но оставим в стороне Гёте и спросим себя,

Freuet euch des wahren Scheins,  
 Euch des ersten Spieles; Kein  
 Lebendiges ist ein Eins, Immer  
 ist's ein Vieles<sup>23</sup>.

правильна ли такая антитеза философии природы и науки о природе? Нам кажется, что нет. Не требует доказательства, что всякое миропонимание, в том числе и т. н. объективно-научное, стремящееся обойтись без философии и без метафизики, всегда умозрительно и всегда метафизично, и только эта умозрительность и делает науку наукой<sup>12</sup>. Говоря словами Гёте: «Нельзя требовать от физика, чтобы он был философом... но он должен быть осведомлен о стремлениях философа, дабы привести явления к области философской. Нельзя требовать от философа, чтобы он был физиком; и тем не менее его воздействие на область физики необходимо и желательно»<sup>12</sup>. Пора оставить учение о двойной истине в применении к знанию о природе. Существует *одна* действительность и *один* мир, и можно ставить вопрос лишь о том, применимы ли механистические категории ко *всей* действительности. Если нет, — то механистическое мировоззрение есть неполная и фиктивная картина действительности, «*dystre empirisch-mechanisch-dogmatische Marterkammer*»<sup>3</sup>, употребляя выражение Гёте<sup>13</sup>, картина, которая должна быть вовсе отвергнута. Непреходящее значение германского идеализма заключается именно в этом: явления природы располагаются им иерархически так, что высшие не являются итогом или суммой низших, а творчески раскрывают истину низших, снимая все противоречия и являясь их энтелехией. Поэтому не биология из физики и химии, а физика и химия из биологии. Не организм из механизма, а механизм из организма. Последовательность требует признать, что биологические явления вторгаются в сеть физико-химических явлений, и потому нельзя отмежеваться от факта жизни, превосходящей механизм. Своеобразие биологического механизма становится всеобщим, и уже не представляется возможным отделаться от виталистического принципа, предоставляя ему область метафизики и отказываясь от него в сфере естественнонаучного знания. Натурфилософия, построенная на таких основаниях, необходимо является синтетически-творческой. Вторая потенция есть творческий скачок по сравнению с первой, — иерархически иное, существенно новое. Вместе с тем (или потому самому) эта натурфилософия органична. Такова именно шеллинговская натурфилософия и такова же натурфилософия Гёте. Сам Гёте сознается: «Разделение и исчисление было не в моем характере»<sup>15</sup>. Полемизируя с аналитическим пониманием действительности, Гёте говорит: «Такого рода трактование представлялось мне всегда своего рода мозаикой, в которой одну готовую частицу ставят рядом с другой, чтобы из тысячи единичностей произвести наконец видимость рисунка»<sup>16</sup>. В первой части «Фауста» Мефистофель иронически говорит:

Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,  
 Sucht erst den Geist herauszutreiben, Dann hat er  
 die Teile in seiner Hand, Fehlt, leider, nur das  
 geistige Band<sup>17</sup>.

Множество для Гёте всегда обнаруживается в синтетической связи целого. Найти «закономерность, которой вынуждены повиноваться тысячи единичностей»<sup>18</sup>, постичь «первоначальное тождество всех частей растения»<sup>19</sup>, «внешние видимые, осязаемые части постигнуть во взаимной связи, принять как указание на внутреннее и так в созерцании в известной мере постигнуть целое»<sup>20</sup> — вот цель Гёте. Органическая эволюция с этой точки зрения есть постепенное развертывание *единичного* принципа в *многообразных* обликах — *метаморфоза*. «Каждое живое существо есть не единичное, множество»<sup>21</sup> — эти слова Гёте заставляют невольно вспомнить знаменитый образ Лейбница, мыслящего мир в виде сада, полного растений, и пруда, полного рыб<sup>22</sup>.

Но вместе с тем надо всем властвует идея целого, космический организм, — Urtier, Urpflanze<sup>24</sup>. Идея целого-формы, идея ουσία<sup>25</sup>, гонимая со времен Ренессанса и возрождающаяся в наши дни<sup>26</sup>, предносится Гёте. Мечта Канта об intellectus archetypus, интуитивном рассудке, который «идет от синтетически-всеобщего (созерцания целого, как такового) к частному (то есть от целого к частям)», тогда как «по устройству нашего рассудка реальное целое природы должно рассматриваться лишь как действие соревнующихся движущихся частей»<sup>27</sup>, казалось, находит свое осуществление.

«Alle Gestalten sind dhnlich und keine gleichet der andern»<sup>28</sup>. «Каждому представляется правда в особом обличий. Она скрывается в тысяче имен и определений и пребывает всегда одной и той же»<sup>29</sup>. Множество, спаянное в единство, и единство, развертывающееся во множество — *idie directrice*<sup>30</sup> гётевской натурфилософии. «Das geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur»<sup>31</sup>. Эта идея одинаково возвышается над аналитическим эмпиризмом механистического постижения и отвлеченным схематизмом абстрактной натурфилософии. Непосредственное созерцание явлений насыщается и проникается идеей, и идея живет в природных феноменах. Лабиринт единичных фактов и мертвенная всеобщность — вот что Гёте противопоставляет друг другу и чего он одинаково чужд<sup>32</sup>.

В предисловии к натурфилософии Гегеля<sup>33</sup> Michelet сопоставляет последнего с Гёте, причем Гегель, по его мнению, подлинно постигает природу в понятии, тогда как Гёте лишь непосредственно и интуитивно прозревает в природных явлениях это понятие. Его суждение о Гегеле приемлемо вполне. Но значение Гёте оно умаляет. Конечно, Понятие у Гегеля насыщено конкретным содержанием, не есть абстрактно-формальная отвлеченность, а синтетическое единство многого. Однако надо различать: есть синтез и синтез. Схватывает ли синтетическое постижение Гегеля природу, как таковую, или нет? Синтетическое есть и в логике Гегеля, логическое понятие *также* развивается органически. Но есть ли эта синтетичность синтетичность органического развития природы? Если да, то в конце концов природа не существует, природа возникает лишь в результате неудачной попытки осуществить самосознание верховного Понятия. Иными словами, природы *вовсе нет*, и натурфилософия превращается в более тусклое и слабое повторение основных принципов, развитых уже в Логике. Сам Гегель на деле преодолевает, не преодолев принципиально, подобное «меоническое» отношение к природе. Формулы натурфилософии то оказываются замкнутыми априорными построениями, то требуют выхода к материалу, непострояемому и невыводимому *a priori*. С этими же трудностями сталкивается и Шеллинг в период системы тождества. Натурфилософия схватывает в явлении природы то, что в нем есть действительно реального, видит природу так, как она действительно есть. Только то, что построено в натурфилософии *a priori*, имеет подлинную реальность. Вопрос о пределах априорной конструкции природы оказывается таким образом роковым и основным вопросом германского идеализма. Продолжая линию системы тождества, мы последовательно Должны были бы прийти к спинозически-элейскому монизму, если бы не вторгалось извне дуалистическое веяние, как это было уже у Парменида в его физике и у Шеллинга даже в период «Darstellung» 1801 г. С точки зрения вечности нереально ничего, кроме Бога. Все остальное имеет в себе начало небытия и ничтожества.

С этой точки зрения всякая конечная вещь есть ничто. Не только природа, но все бытие во времени исчезает перед лицом Абсолюта. Несовершенное не заключается в нем, стоит вне его, хотя и было бы извергнуто во тьму внешнюю, если бы все же не почерпало жизненных соков из полноты Абсолюта. Жизнь космоса таким образом есть процесс антиномический, объяснимый лишь на почве дуализма, вроде того, который изображен Филолаем, когда он говорит о дыхании космоса, вбирающем в себя темное начало материи. Или, употребляя другой образ, мы встречаемся здесь с гётевской *Farbenlehre*, превращенной во всеобщую метафизическую категорию: бытие, как свет, небытие, как тьма, — и всё разнообразие космических красок, как результат их слияния. Природа должна быть дана, чтобы быть постигнутой в логической идее. Ее нет в жизни самой идеи, природа и логика не совпадают. В Монаде-архетипе не заключается действительность, а лишь возможность символической двойцы. Это мысль в конце концов есть мысль, лежащая в основе всякого религиозного отношения к действительности, одинаково не терпящего ни отрицания зла и несовершенства, как иллюзии, ни перенесения зла в самого Бога (что в конце концов также приводит к отрицанию зла). Проблески гениальных прозрений в учении о свете Баадера и позднего Шеллинга выявляют весьма отчетливо эту идею природы, как того в Боге, что есть не Он Сам, как нечто, что в Боге есть *praeter Deum*<sup>34</sup> и что может стать, путем необъяснимого иррационального акта своеволия, *extra Deum*<sup>35</sup>. Натурфилософия переходит этим путем в теософию, судьбы природы оказываются неразрывно связанными с судьбами религиозного духа. Философия природы обосновывается в философии мифологии. Мечта Гёте о воссоединении поэзии и науки<sup>36</sup> возвращается здесь в еще более широких и грандиозных очертаниях.

Но вернемся к Гёте. Действительность и иерархична и едина. Это значит, что она — единая целостная ткань, в которой однако нельзя двигаться произвольно по всяким направлениям непрерывно. Движение в ней есть процесс необратимый: непрерывно можно двигаться только от периферии к центру. От центра же к периферии — это движение абсолютно случайно, иррационально и прерывно. Оно происходит «вдруг» или мгновенно. Эту мгновенность — то *εξαιφνης* — гениально прозрел еще Платон в своем «Пармениде». Говоря конкретно, от природы к Богу — путь непрерывен, от Бога к природе — он же прерывен. С высоты логической идеи между ней и конкретной природой — пропасть, природы нет вовсе. Но перенесясь в средоточие природы, мы видим, что этой пропасти нет. Природа есть сама логическая Идея, а не ее тусклый отблеск. С одной стороны, Идея бесконечно превосходит природу. С другой — говоря словами Фауста, — «в красочном отблеске мы имеем жизнь»<sup>7</sup> и, добавим, имеем *целиком*; сама абсолютная жизнь в нем присутствует, присутствует так, что Жизнь-Идея может быть зрима чувственными очами. «Нелегко понять, — говорит Гёте, — что в великой природе совершается то же, что происходит в малейшем круге». Это значит понять, что целое присутствует в каждой своей части целиком. Такое постижение и синтетично и иерархично. Иерархично — потому что непрерывно идти от высшего к низшему нельзя. Синтетично — потому что есть непрерывный переход от низшего к высшему. С этой точки зрения понятно, что Идея может быть зрима чувственным оком. Когда Гёте развивал свои мысли о метаморфозе растений Шиллеру, последний сказал: «Это не опыт, а идея». Гёте ответил: «Тогда идею можно видеть глазами». Нельзя эти слова интерпретировать подобно Тимирязеву так, будто Гёте презирает «туманы натурфилософии». Для него вовсе нет этой антитезы натурфилософии и науки. Абстрактная мысль о природе «натурфилософа» и голая эмпирия «ученого» могут мыслиться для него лишь как дурные фикции, в конце концов мыслимые лишь как предельные понятия.

На деле умозрение всегда насыщено чувственным восприятием и чувственное восприятие проникнуто мыслью. Метафизика для Гёте то, что «vor, mit und nach der Physik war, ist und sein wird»<sup>40</sup>. Говорить об идее, которая была бы невидима, которая лежала бы в основе природы, как метафизическая *qualitas occulta*<sup>41</sup>, это значит забывать о том, что

Natur hat weder Kern noch Schale "

о том, что

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen;  
Denn was innen, das ist aussen<sup>43</sup>,

о том, что каждое растение есть само первораствение, которое в нем живет как его творческая энтелехия, то есть о том, что в известном смысле первораствение зримо, осязаемо и осязаемо. Но вместе с тем —

Geheimnisvoll am lichten Tag  
Ldsst die Natur des Schleiers nicht entrauben<sup>44</sup>.

Подобно древней богине Саиса она — непостижима. «Мы живем в ней и ей чужды»<sup>45</sup>. Протофеномен, конечно, не лист; Идея, конечно, не то, что ее внешние облики. Вспомним то поразительное по внутренней силе описание явления Духа природы в первой части «Фауста» и возглас смятенного Фауста:

Weh! Ich ertrag dich nicht!<sup>46</sup>

Вспомним и аналогичное место из второй части, где, созерцая солнечный восход, Фауст говорит:

Sie tritt hervor! — und leider! schon geblendet,  
Kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen<sup>47</sup>.

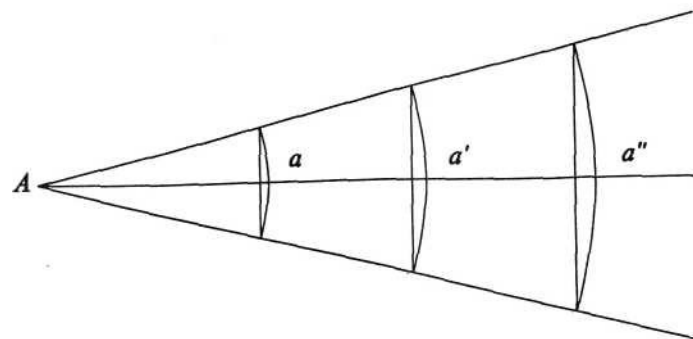
Если это так, если природа и есть, и не есть Идея, то, говоря гегелевским языком, она *становится* Идеей, но становится не в том смысле, что *будет* Идеей когда-то (в этом случае нельзя было бы говорить, что она *есть* Идея), а становится так, как становится Логос Гераклита, Единое Платонова «Парменида» — движется, покоясь, и покоится, двигаясь. В природе — «вечная жизнь, становление и движение, и все же она не движется дальше»<sup>48</sup>.

Strumt Lebenlust aus allen Dingen,  
Dem kleinsten wie dem grössten Stern,  
Und alles Dingen, alles Ringen Ist  
ewige Ruh in Gott dem Herrn<sup>49</sup>.

: Здесь — не дурная бесконечность, а полнота завершенной сферы, полнота времен. Здесь не прямая, а круг. Здесь время — «образ вечности». Здесь для Гёте —

ist Vergangenheit beständig,  
Das Künftige voraus lebendig,  
< Der Augenblick ist Ewigkeit<sup>50</sup>.

Все сказанное о Типе или Идее (в гётевском смысле) может быть схематически изображено в приводимом чертеже. Если Абсолютное изобразить в виде точки *A*, а чувственно-многообразные вещи в виде друг другу параллельных линий *a*, *a'*, *a''*, пересекающих два выходящих из точки *A* луча, то мы получим ряд подобных треугольников, высота коих (*x*, *x'*, *x''*) будет выражать расстояние их от точки *A* (Абсолюта).



Возможная точка зрения того может быть выражена формулами. Для регулятивной телеологии формулой будет служить выражение  $x = f(a)$ : здесь для частей конкретной вещи  $a$  подыскивается известное целое (синтез частей  $a$  в Абсолюте, выражаемый через расстояние этих частей от Абсолюта, то есть  $x$ ). Априорная философия выражается обратной формулой:  $a = f(x)$ . Механизм будет с этой точки зрения исследовать лишь отношения одного предмета к другому, то есть

$$\frac{a}{a'}.$$

Внешняя телеология — лишь значение одной вещи для другой без отношения к  $A$  (например, животных рассматривать, как созданных для человека), иными словами, будет рассматривать отношение

$$\frac{x' - x}{x'' - x'}.$$

Идеалистическая же точка зрения Гёте возвышается над всеми ними, так как «тип» в ее смысле совсем не только функция  $a$  (регулятивная идея) и не функция  $x$  (отвлеченное понятие, дифференцирующееся в чувственном многообразии), а нечто, что может быть выражено формулой

$$\frac{a}{x} = \text{const.}$$

Все остальное — «nur einseitige Symbole»<sup>51</sup>, употребляя выражение Гёте. Эти общие соображения подвели нас незаметно к центральной части всех натурфилософских построений Гёте: к идее Типа или Первообраза. В наше время аналитической раздробленности трактование этой идеи неизбежно разветвляется и раздробляется. Оно захватывает и область биологии, и область эстетики, и область физики, — хотя в конце концов сводится к метафизике: к анализу учения об идеях, и таким образом неразрывно связывается со старым спором номиналистов и реалистов. Но мало того: эти вопросы, ставя вопрос об единичном и всеобщем, конечном и бесконечном, частях и целом, органически связан с важнейшими вопросами математики. Учение Кантора о множествах проливает новый свет на представление о Типе и Протофеномене. Можно было бы наметить и другие пути. Но и так достаточно намечена обширность вопроса. Эта обширность должна служить нам извинением в незаконченности и неполноте анализа, которому мы подвергаем вопрос о Типе. Начинать принято с определений. Гёте однако верно и тонко заметил, что «труд надо написать, чтобы прийти к определению»<sup>52</sup> — труд, разумеется, всесторонний и исчерпывающий. Но эта задача слишком большая и ответственная. Поэтому и определения наши могут быть не моментами, завершающими диалектическое целое,

а лишь вежами и путеводными нитями к построению подобного целого. Здесь дана лишь попытка наметить абрис той системы, которой даже Гёте не дал, которая может быть построена на почве гётеанства. Исходная точка несущественна. Можно начать отовсюду, ибо все дороги ведут в Рим. Мы начнем с идеи естественной классификации, которая и есть в сущности то же, что идея Типа. Впрочем, надо заметить, что самое деление классификаций на естественную и искусственную — искусственно. Все научные ботанические системы, начиная с системы Цезальпина, были до известной степени естественными, вскрывая известное внутреннее родство. Разница в степени, а не в качестве. Все дело в том, до какой степени вскрывается естественное родство. Это зависит от принципа, положенного в основу классификации. Организм — одно живое целое, в нем целое отражается и живет в своих частях. Поэтому и фруктицисты, класовые, класовые в основу ее морфологические особенности цветка, до известной степени улавливали органическое единство видов. Но идеальной естественной системой была бы та, которая положила в основу признак, берущий не часть растения, а все растение в его органической целостности. Тогда связь растений выяснилась бы вполне, а не по части, только до известной степени отражающей целое. Уже Линнею предносилась мысль о таком постижении. Как же постигается этот общий вид растения? Линней говорил о таком постижении как о какой-то непонятной интуиции<sup>53</sup>: мы постигаем общие виды растений, но затрудняемся сказать, как. Спросить о возможности этого, «непостижного уму» видения общей формы значило в сущности спросить о возможности постижения идей в платоновском смысле, о том органическом цельном постижении, которое дается *θρία μοίρα, από τοῦ*<sup>54</sup>, которое делает человека ясновидящим и которое есть основание и утверждение *всякого* знания, ибо нет граней между наукой и метафизикой, наукой и поэзией, наукой и религией: человек един и его духовное око едино. Поэтому понятно, почему Гёте, утверждавший, что «ни одна из человеческих сил не может быть исключена при научной деятельности»<sup>55</sup>, — стяжал этот дар прозрения в живую связь всех существ воедино и увидел эту идею растения, о которой он говорит с каким-то священным волнением ясновидца. Известно, как постепенно эта идея созревала в нем во время путешествия по Италии, нашедши свое выражение в «Метаморфозе растений», которая вышла в свет в 1790 г. Собственно в последней работе было показано лишь единство частей в растении-индивидууме; все эти части выводились из листа. Органическая связь всех растений в Перворастении оставалась в тени. Но впоследствии выяснится, что оба эти задания (то есть выведение частей растения из листа и выведение всех растений из Перворастения) теснейшим образом друг с другом сплетены<sup>56</sup>. Сейчас мы можем оставить этот вопрос в стороне.

Впервые мысль о метаморфозе озарила Гёте в Падве, в ботаническом саду, где каждая флора предстала перед ним во всей своей ослепительной яркости. Он сам рассказывает о редких деревьях, им виденных, о вееристой пальме, привлечшей его внимание, и о волшебнo-сверкавших огненных цветах *Bignoni* и *radicans*<sup>57</sup>. 27 сентября 1786 г. он пишет: «Здесь, в этом вновь выступающем передо мной многообразии, все живое становится во мне мысль, что может быть все растительные формы (*Pflanzengestalten*) можно произвести из одной»<sup>58</sup>. В Палермо он опять возвращается к «старой фантазии»: «Нельзя под этим множеством отдельных растений обнаружить перворастение? Оно должно же существовать, ибо как убедился бы я, что то или иное образование есть растение, если бы все они не были созданы по одному образцу?»<sup>59</sup> И, наконец, 17 мая 1787 года он вполне уверенно пишет Гердеру из Неаполя: «Должен доверить тебе, что я уже стою совсем близко к тайне происхождения

и организации растения, и что это самая простая вещь, какую только можно себе представить»<sup>60</sup>. Перворастение будет удивительнейшим созданием в мире, в котором должна будет позавидовать мне сама природа. С этим образцом и ключом к нему можно будет потом до бесконечности открывать растения, которые хотя и не существуют, но могли бы существовать и которые суть не только художественные или поэтические тени и призраки, а имеют внутреннюю правду и необходимость. Тот же закон будет применим и ко всему остальному живущему». Труды Гёте по сравнительной анатомии и явились приложением этой идеи к остальному живущему. «Так как раньше я нашел Перворастение, то с тем большим рвением я старался найти Первоживотное, то есть в конце концов понятие, идею животного». Есть намеки на то, что Гёте не остановился на идеях *Urpflanze*<sup>62</sup> и *Urtier*<sup>63</sup>, как первоначальных, но пытался дойти до синтетического первоначального единства растений и животных. Это то, что он называет *Lebenspunkt*, который под влиянием света становится растением и под влиянием тьмы — животным<sup>64</sup>. Но вернемся к частному аспекту этой жизненной точки — первичному типу, лежащему в основе всех растительных форм. Что сказать об нем? Скажем ли мы вслед за Шиллером: «Это не опыт, а идея»? Или, наоборот, будем считать, что здесь мы стоим на почве эмпирии и с нее не сходим? Если мы будем брать его исключительно в эмпирическом смысле, то натолкнемся на трудности. Конечно, он — не физически-реальный лист, который ботаник может положить под микроскоп или который может производить физиологические опыты. Гёте сам ищет выражение для него: «Само собой разумеется, говорит он, что нам нужно было бы иметь общее слово (*ein allgemeine Wort*), которым мы могли бы обозначить этот превращающийся в столь различные виды орган, и этим путем сравнить все явления его вида»<sup>65</sup>. Можно поэтому сказать, что как перворастение Гёте есть «*vñgital idñal*»<sup>66</sup>, так идеален и его лист. Не без основания Закс замечает, что Гёте создает «*einen verallgemeinerten Begriff, den man zunächst ganz willkürlich mit dem Worte Blatt bezeichnet*»<sup>67</sup>. По Заксу Гёте постоянно берет метаморфозу то в смысле метаморфозы во времени, то в смысле идеальной сверхвременной метаморфозы. Это замечание крайне существенно. По Заксу Гёте колебался до конца<sup>68</sup>. Но иные (например, Тимирязев) судили не так. Они брали Гётеву метаморфозу лишь в аспекте времени, то есть дарвинизировали Гёте. Такое выкидывание за борт идеальной связи видов (и тем не менее постоянное пользование ею) — характерное и неизбежное для дарвинизма. Идеальная связь (естественная классификация) для дарвинизма *не протофеномен*, а *эпифеномен* реальной эволюции видов во времени. Дарвинист может пользоваться этой идеальной связью лишь для обнаружения фактической эволюции. Но идеальное единство и идеальная классификация видов еще ничего не говорят о действительном генезисе. Это с классической ясностью показано и изложено Эд. фон Гартманом, на которого здесь достаточно сослаться<sup>69</sup>. Естественная система кристаллов совсем не указывает на генеалогическое происхождение одних кристаллов от других. Золотые рыбки, составляя по своей окраске один непрерывный ряд от золотисто-желтого до черного, совсем не образуют еще поэтому одного непрерывного генетического ряда. Мы сослались бы здесь, кроме того, в качестве примера на взгляды Линнея, для которого естественная классификация являлась заветной мечтой и который вместе с тем утверждал, что «*tot numeramus species, quot ab initio creavit infinitum Ens*»<sup>70</sup>. Обратное дарвинизму мы имеем в априорной натурфилософии. Здесь мы имеем тоже отождествление реальной эволюции во времени и сверхвременной идеальной эволюции. Но не идеальная отражает реальную, а реальная идеальную. Априорная натурфилософия хочет реальный процесс уложить в прокрустово ложе идеальных схем. Однако сейчас же

встают трудности и при встрече с миром конкретной эмпирии приходится говорить о «задержках» или «извращениях» процесса, о «регрессах», о «ненормальном развитии» и т. д. Яснее всего это видно там, где конкретный материал менее всего терпит обобщения — в области философии истории и мифологии. Выражение «*Hemmung*»<sup>71</sup> нередко встречается у Шеллинга последнего периода<sup>72</sup>. В применении к Гёте мы спросили бы: включает ли Тип все «неудавшиеся» виды, — и если можно, как говорит Гёте, вывести из него растения, которые были бы «последовательные», то есть не существуют, но могли бы существовать, то можно ли вывести из него «непоследовательные» растения, — неудачные и нелогичные? Или, быть может, таких нет и не может быть вовсе? Здесь ботаника переходит в тенденцию. Казалось, что та пропасть между физикой и метафизикой, которая исчезла на время, возникает вновь. На почве кантовского дуализма вещи и явления исход был бы прост. Достаточно было бы узаконить этот дуализм и сказать вместе с Шопенгауэром: «*In Wahrheit aber ist dieses Urtier der Wille zum Leben: jedoch ist er als solches ein Metaphysisches, kein Physisches*»<sup>73</sup>. Но что делать с таким принципом натуралисту? Ведь для него важно эмпирически-конкретное многообразие, эволюция видов во времени, а не их идеальная связь в естественной классификации? Ответ на вопрос в том, что Гёте называл «*eine Art Wahnsinn*»<sup>74</sup>. Тип и вечен и во времени сразу, то есть он вневременен. Он то, что Платон в «Тимее» называет мировой душой, Парацельс и ван Гельмонт называли Археем, и пифагорейцы — Гестией. Он двойствен и двулик, как Янус. Всякому, изучавшему натуралистические религии Востока, бросается в глаза та двойственная природа космического принципа, которая особенно проступает в образе Великой Матери богов, источника плодородия и смерти, жизни и разрушения. Таков Тип у Гёте.

Итак, Протофеномен и эмпиричен, и идеален. Пытались провести грань между протофеноменом, как первичным фактом феноменального мира (например, магнит для Гёте протофеномен), и перворастением, как имажинативным образом духа<sup>75</sup>. Вряд ли можно это делать.

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen,  
Denn was innen, das ist aussen.

В Протофеномене совпадает бытие и познание, то есть познание и предмет. Он факт сознания в такой же мере, в какой и факт природы. Разделение одного и другого — отзвук кантовских схем. Пытались далее определить Перворастение как «схему в кантовском смысле»<sup>76</sup>, как «*Begriffschema*»<sup>77</sup> или как мост между мышлением и созерцанием. Не надо однако забывать, что это не только гносеологическая, но и онтологическая схема, и, конечно, не случайная иллюстрация абстрактного! Гёте, называя световой Протофеномен *Abstrakt*, имел в виду абстрактное, конечно, не в обычном смысле<sup>7</sup>. Переживание природы и природа неразрывны. Чувственно-конкретная форма Перворастения не только форма мышления о природе, но и форма бытия природы. Иными словами, при известных условиях можно увидеть все растения природы в форме Перворастения. Оно не только идеальная связь, но и Реальный центр всех растительных индивидуумов, Протофеномен. В «*Farbenlehre*» Гёте отмечает, что протофеномены «открываются не рассудку путем слов и гипотез, а созерцанию через феномен»<sup>79</sup>. Перворастение для Гёте и факт сознания, и факт природы, одно не более, чем другое. «Предметное» по выражению Гейнротта, созерцание Гёте непосредственно соприкасается с самим природным фактом, составляет часть самой природы. С другой стороны, протофеномены для Гёте «примыкают непосредственно к идее и не признают над собой ничего земного»<sup>80</sup>. Таким образом,

здесь не только материализуется идея, но и идеализируется материя. При созерцании Перворастения мы созерцаем не только вечную идею растения, но и развитие во времени, которое протекает в ней, не затрагивая ее неподвижности. Перворастение, как вечный закон эволюции, действует во времени, проявляет свою власть над всеми индивидуумами эмпирического бытия, не исключая индивидуумов патологических и ненормальных, ибо «из Перворастения объяснимы ja sogar alle Monstra»<sup>81</sup>. На последних зачастую вечный закон выявляется с особенной резкостью и силой. Закон метаморфозы «выявляет как симметричное, так и причудливое; как плодоносное,<sup>82</sup> так и бесплодное; как постижимое, так и непонятное».

Alle Glieder bilden sich aus nach ew'gen Gesetzen,  
Und die seltenste Form bewahrt im geheimen das Urbild<sup>83</sup>.

Перворастение — это не только идея в отрешенной замкнутости вечного бытия, проникнутого своеобразным дальтонизмом к хаотическому и патологическому, это — идея в титанической действенности своей над титанически-непокорным хаосом. Перворастение — не абстракция, облеченная в наглядную форму, а идея, являющаяся природной реальностью, и природная реальность, ставшая идеей. Оно факт природы, зримый духовным оком, и факт сознания, неразрывного с природным восприятием. Иерархичность и синтетичность гётевского постижения проявляется здесь во всей силе: с одной стороны — дуализм хаоса и идеи, с другой — монизм: идея побеждает хаос, становящийся той силой, которая «стремится к злу и творит добро», подобно Мефистофелю. Отсюда вытекает сам собой ответ на вопрос, что делать с Перворастением натуралисту, которого интересует генезис во времени. Нужно смотреть на этот генезис в неразрывной связи с вечной идеей, не закрывая глаза ни на несовершенство и патологию временного генезиса, ни на незыблемое идеальное родство. Мы подходим к идее «целестремительности», или как еще иначе не называть ее, по которой внешнее и внутреннее — два проявления одной стихии, того Lebenspunkt'a, который борется с косностью и пассивностью бездушного принципа смерти. Осуществить это видение временного и сверхвременного можно, следуя по стопам Гёте, у которого эмпирия и мышление, физика и метафизика слиты в одной неделимой точке. Спор о Гётевом листе в ботанике приводил к странным недоразумениям и неясностям. Так, одни спорили против того, что «лист» для Гёте есть «чистое понятие», ибо «понятия не могут превращаться, а лишь сменяться»<sup>84</sup>. «Лист» для Гёте не есть Платонова идея, потому что «не есть нечто существующее наряду с органом листа»<sup>85</sup>. Другие<sup>86</sup> переносили, наоборот, метафизику Гёте в метафизику абстрактного, лишив Перворастение всех соков реального конкретно-эмпирического бытия. Ложные антитезы и мнимые недоумения! Их корень в дурной бессознательной философии, в скрытой философии, которая прорывается в положительную науку вопреки ее отрицанию. Если искать аналогий гётевскому Первообразу, то мы должны прежде всего указать на явления культа, которые и эмпиричны, и идеальны сразу. Такова же Шехина иудеев — материальный свет и незримая благодать, психофизическая реальность, соединяющая внутреннее и внешнее в одно неделимое целое.

Видение Гёте — почти галлюцинация: Гёте готов нарисовать карандашом на бумаге предносящий ему образ, и вместе с тем такая вычерченная схема, как и всякая схема, будет, употребляя выражение Гёте, «ein abstractes compendiuſes Sapientia sat». Здесь открывается не внешний калейдоскоп явлений, постигаемый без внутренней связи, не механическое движение взятых аналитически моментов, как в дарвинизме. «Явления ничего не стоят, если не дают нам более глубокого

и богатого воззрения на природу»<sup>88</sup>. Дарвинизм хочет быть чистой эмпирией, описанием скорлупы, игнорирующим ядро, которое становится для него *Weltrötsel*, он хочет быть монистичным. Но именно он-то дуалистичен, тогда как Гёте, начинающий с дуализма, подлинно целостен. Натуралист и философ вместе, натуралист в философии и философ в естествознании — таков Гёте. И ботаника, и остеология, и *Farbenlehre* Гёте подлинно философствуют.

Вопрос о видении Типа далеко еще не исчерпан. Мы должны преодолеть еще многие трудности и сомнения. Прежде всего напомним интересное сообщение Гёте, данное им в его статье «Das Sehen in subjektiver Hinsicht». «Я имел дар, — говорит Гёте, — закрывать глаза и с опущенной головой воображать в середине органа зрения цветок; цветок этот ни одного мгновения не сохранял первоначального вида, не распадался, и из его глубины опять выявлялись новые цветы с окрашенными, даже зелеными листьями; это были цветы не природные, но фантастические, хотя правильные, как розетки у зодчих». И дальше, сравнивая это видение с видением художественных образов, он говорит: «Эти образы должны разрываться, расти, расширяться и свертываться, чтобы из беглых схем стать подлинно предметными сущностями»<sup>89</sup>. Так мы подходим к вопросу об объективности зрения, о субъективном и объективном зрении, то есть к основным идеям *Farbenlehre*. Органика Гёте приводит его к физике. Известно традиционное отношение к этому отделу научной деятельности Гёте: хороший ботаник оказался плохим физиком. Таково мнение и Льюиса, и Уэвелля, и Гельмгольца, и Тимирязева. В новейшее время были сделаны попытки реабилитировать Гёте, очертить вокруг его *Farbenlehre* магический круг, недоступный для физиков, и предоставив физике по-прежнему хозяйничать в своей области математических абстракций. Мы уже достаточно протестовали против подобного дуализма. Что верно в физике, то верно и в метафизике, что неверно в метафизике, то неверно и в физике. Гёте сам, наверное, отказался бы от подобной попытки спасти его теории. Оставить механистическое понимание в физике можно было бы лишь из прагматически-утилитарных соображений. Но им Гёте был вполне чужд, ибо если в одном из своих стихотворений он говорит, что истинно лишь то, что плодотворно, — *was fruchtbar ist, allein ist wahr*<sup>90</sup>, то, конечно, потому, что был убежден в обратном: лишь истинное подлинно плодотворно. Скажут на это: «что знаем мы о сущности электричества? Ничего! Но оно служит нам, как безвольный слуга»<sup>91</sup>. Спросим однако: действительно ли служит, или мы постепенно оказываемся в положении ученика чародея, который вынужден воскликнуть:

Die ich rief die Geister  
Werd' ich nun nicht los!

И если даже нет, то можно ли говорить о каких-то сущностях, отделенных от явлений, нуждающихся в особом познании? И что значит понять сущность? Дать ли ее абстрактное определение? Но не говорит ли Гёте, что бесполезно рассуждать<sup>0</sup> протофеноменах: их нужно видеть. Они — корень всякого плодотворного знания<sup>0</sup> явлениях. Их должен видеть и настоящий физик. Ложная гипотеза не может быть «рабочей», потому что не объяснит всего даже в пределах физики. Ньютонова оптика ложна для Гёте именно потому, что не охватывает *всех* физических явлений,<sup>a</sup> раз не охватывает, то и ограничена в своей плодотворности. С ложным методом Можно, правда, набрести на истинные и потому плодотворные факты, но плодотворны-то будут факты, а не метод.

Непонимание Гёте и его *Farbenlehre* проистекает прежде всего из того, что забывают о двух вещах: во-первых, забывают о том, что современная наука не есть Наука,

а лишь этап в общем развитии Науки, что она предопределена целым рядом общекультурных (в особенности религиозных) предпосылок, легших в ее основу еще в эпоху Ренессанса и Реформации, — что точка зрения математического естествознания не есть единственная и окончательная; во-вторых, забывают, что естествознание нового времени, даже отмежевываясь от философии, все же философствовало, и, философствуя бессознательно, философствовало дурно. К сожалению, и философия не раз повторяла его ошибки, превращаясь из *ancilla theologiae* в *ancilla physicae*. В применении к интересующему нас вопросу это значит: субъективность чувственных качеств была неизбежна в системе количественного мировоззрения. К этому вела бессознательная философия галилеевского естествознания и его пыталась узаконить теория «первичных и вторичных» качеств. Но весь вопрос в том, почему канонизируется, узаконяется и возводится в догмат количественное мировоззрение? Объявить качества мифом и иллюзией, перенести в область субъективного, значит отодвинуть, а не решить проблему. Но достаточно билась новая мысль над решением мнимых антитез, возникающих на почве расщепления физического и психического! Пора вернуться к подлинному единству, когда мир физических абстракций приобретает вновь красочную яркость, а психическое облечется в подлинную плоть. Число и количество становится тогда символом. Оно не уничтожается, но берется в неразрывной связи с качеством. Вновь выявляется то, что было искони основой мистики чисел: количество, символически спаянное с качеством. Тогда не покажется, например, странным, что число 4 и творческая мысль божества — одно и то же. Метафизические основы бытия берутся уже не по-галилеевски, а по-пифагорейски, и потому распространяются и в ту область, которая всегда была запретной для механистического миропонимания — в область живого и в область мысли<sup>94</sup>.

Возвращаясь к *Farbenlehre*, мы скажем, что свет и цвет у Гёте психофизичны. Это значит: нельзя брать цвета только как количественные явления, — мы поддались бы в этом случае фикции; нельзя брать цвета только как субъективные состояния сознания, как чистые качества, — в этом случае из Сциллы механистического воззрения мы попали бы в Харибду психологического субъективизма. Нужно идти из того центра, в котором совпадают природа и сознание, где есть и реальное, и идеальное, где сознание не искажает предмета, потому что является неотъемлемым моментом жизни предмета, где сама физика требует выхода к познающему не для его упразднения, а для включения в ткань познаваемого. Как человек есть и познаваемое, и познающее, так и вся природа есть тождество и познаваемого, и познающего на разных ступенях. Не только природа есть часть сознания, но и сознание есть часть природы. Не существует *только* зрящего и *только* зримого; зримое зрит себя в зрящем, и зрящий есть зримое. Физическая природа видит себя через сознание, и сознание сознает себя через природу. Отсюда понятно, почему физика Гёте неразрывно сплетена с психофизиологией и эстетикой. В истории своих занятий *Farbenlehre* Гёте очень отчетливо показывает, как к своим физическим теориям он пришел в результате выяснения проблем живописи<sup>95</sup>. «Если кто имеет причины заниматься действиями и отношениями красок, — говорит он в другом месте, — то это художник... Наоборот, оптик уже давно занят тем, чтобы изгнать их»<sup>96</sup>. Подлинное эстетическое переживание онтологично; оно — не *Schein*, не мираж, не субъективная иллюзия. С одной стороны сам глаз для того, чтобы видеть, должен быть светлым и солнечным.

War' nicht das Auge sonnenhaft, Wie  
kannnen wir das Licht erblicken? Lebt' nicht  
in uns des Gottes eigne Kraft, Wie kunnnt'  
uns Gütliches entzücken?<sup>37</sup>

Вместе с тем, сам свет зрит себя в глазе. В споре с Шопенгауэром Гёте воскликнул: «Что?! Свет существует по-вашему лишь постольку, поскольку вы его видите? Нет! Вас самих не было бы вовсе, если бы свет вас не видел...»

So im kleinen ewig wie im grossen  
Wirkt Natur, wirkt Menschegeist und beide  
Sind ein Abglanz jenes Urlichts droben,  
Das unsichtbar alle Welt erleuchtet<sup>98</sup>.

Тождество природы и сознания — вот из чего исходит Гёте в *Farbenlehre*. Это *Urphänomen*, который всегда будит в сознании чувство благоговейного страха, ибо, как говорит Гёте, «vor den Urphänomenen, wenn sie unseren Sinnen enthüllt erscheinen, fühlen wir eine Art von Scheu bis zum Angst»<sup>99</sup>. «Подобное познается подобным» — этот древний принцип, о котором говорил еще Эмпедокл, есть краеугольный камень гётевского мировоззрения. Природа и Я — одно и то же. Гёте подошел здесь к одной из незыблемых основ истинного умозрения. И как подлинный ясновидец, он незаметно для себя оказывается в таинственном согласии с ясновидцами иных эпох и столетий. Платонов Свет — и центр сознания, то есть принцип мышления, и почти физическая реальность. Паламистские споры особенно резко выявили эту последнюю сторону Абсолютного Света. Но перестал ли быть поэтому увиденный глазом свет верховным светом познания? Фаворский свет — и то, и другое. Он — и идея идей, и природное блистание благодати. При разделении этого единства, когда мысль и природа оказываются противопоставленными друг другу, свет или оказывается метафорой (он только *lumen intellectuale*<sup>100</sup>) или природной реальностью, которая не может стать принципом мышления. Не то у Гёте; мысль пронизана предметным воображением, она достигает того пункта, где антитезы исчезают: здесь — психофизический свет; и сознание раскрывается здесь, как внутренняя жизнь физического света, и физический свет — как символ (в Гётевском смысле) света духовного.

Мы можем теперь вернуться к органике. Экскурс в область физики Гёте убедил нас в полном тождестве ее основных линий с основными линиями органики. И теперь, основываясь на *Farbenlehre*, мы можем сказать, что воображаемый образ Перворастения или Первоживотного, обладающий внутренней правдой, совсем не есть еще субъективный образ, на том основании, что он есть образ воображаемый. Подлинное эстетическое воображение не копирует природную действительность, а берет ее самое так, как она есть на самом деле. И тогда слова Анаксимандра о космосе, как огненной птице — живом существе, оказываются не метафорой, а раскрытием подлинной реальности. Это есть видение уже не в трехмерном пространстве и *кроме того* во времени, а одно пространственно-временное видение, которое само потому сверхвременно. Словом, это то видение, о котором говорит платонизм<sup>101</sup>. «В тот момент, когда отверзнутся очи наши и мир окажется *глубоким*, — мы увидим лес, как единое существо, и всех коней, как единого сверх-коня, а человечество, как единое Grand Ktre O. Конта, как Адама Кадмона Каббалы или как Uebermensch'a Ницше»<sup>102</sup>. Эти слова помогают уяснить основные устремления органики Гёте. Усвоив это устремление, мы можем перейти к деталям. Как относится Тип к единичному? Мы уже говорили, что Гёте всецело чужд аналитической Мозаике. Накапливать единичные факты — это значит «*Verulamisch*» *verfahren* Против Бэкона Гёте не раз указывает, что метод последнего «идет лишь вширь», «Дает повод к размельчению» (*Vereinzeln*), что «единичные случаи сохраняют у него слишком много прав»<sup>104</sup>. «Gründzlose Empirie»<sup>105</sup> — пренебрежительный отзыв, который не раз слышится из его уст<sup>106</sup>. Познавать единичное можно лишь в целостной

связи со всем прочим миром единичных явлений. В явлении *a* заключается и явление *B*, и явление *c*, и т. д. Оно часть единого организма. Эта единая связь и есть *prias* явления *a*. «Но одно явление не объясняет само себя и из себя»<sup>1</sup>. Это значит, что в *a* уже заключается *не-а*. Но ведь *не-а* или *b* само находится в том же положении, что *a*, то есть не может быть объяснено без прочих явлений, следовательно и без *a*. Мы попадаем в заколдованный круг и выполняем Сизифову работу. Однако это было бы так, если бы не было возможно синтетически охватить все явления в одном целом, которое, проникая их всех, ассимилировалось бы с ними и как бы принадлежало их ряду, но вместе с тем возвышалось бы над ними, объяснялось не из них, а из себя. Это целое, искать объяснений которому было бы нелепой задачей, есть Протофеномен, или Тип.

Идем ли мы здесь от целого к частям или от частей к целому? Второй путь, как мы знаем, не есть путь Гёте. Но быть может тогда Гёте идет по первому пути? Оказывается, что нет. Части не до дна исчерпываются целым и не выводятся из него целиком. Целое остается предпосылкой объяснения частей, но вместе с тем каждая часть есть целое, то есть закончена в себе и объяснима из себя. Отсюда та антиномия, которая лежит в основе иерархического понимания у Гёте: низшее и содержится, и не содержится в высшем. В ложном анализме мы целое превращаем в сумму и путем фокуса извлекаем из него лишь то, что раньше сами в него вложили: налицо лишь мнимое творчество нового. Так поступают ньютонианцы, предполагая в белом свете наличными все семь цветов радуги. Их стремление «уже заранее синтезировать, соединить, спрятать и скрыть в свете то, что они хотят выявить наружу»<sup>108</sup>, «все подсунуть, все приписать свету, чтобы потом все потребовать от него обратно»<sup>109</sup>. На самом же деле свет прост и многообразен лишь в своих проявлениях — в красках, которые суть «*Thaten und Leiden des Lichts*»<sup>110</sup>. Это множество действий не нарушает простоты сущности. Свет остается тем, чем был, остается по ту сторону своих явлений. Если бы не было начала тьмы (материи), являющегося выражением первоначальной полярности, он никогда не перешел бы в краску, — но даже и тогда, когда налицо тьма, он остается тем, чем был, его действие есть он сам целиком, и краска — лишь неполное усвоение его энергии познающим сквозь противоборствующий принцип тьмы. Только вводя извне принцип тьмы, можно объяснить краски. Свет был бы без красок, но красок не было бы без света. И тот факт, что есть краски, необъясним из одного лишь света. Перейдем к органике: тип один, индивидуумов и видов много. Типическое стоит незыблемо, варьирует внешнее. Положение частей в целом остается одним и тем же, изменяется соотношение частей и их размеры. Постичь части через тип — необходимо, объяснить их конкретные размеры из одного лишь типа — невозможно.

Эти соображения показывают, что путь Гёте не односторонне-аналитический и не односторонне-синтетический. Это не эмпиризм и не схематически-стройный априоризм отвлеченной натурфилософии. «Полярность» — вот верное и точное слово для обозначения Гётева метода; полярность не как схема, не как китайский сапог, калечащий жизнь и рост природного бытия, не как прокрустово ложе, то есть не как орудие фантастической натурфилософии, играющей отдаленными аналогиями, а полярность, как внутренний ритм всех натурфилософских умозаключений, как его не всегда, быть может, видимая, но всегда живая душа. Полярность и в Шеллинговом и в Гётевом смысле есть единство в двойственности и двойственность в единстве, объединении уже раздельного. У Шеллинга она противостоит и *Identität*<sup>112</sup>, и *Dualität*<sup>112</sup>, и в ранних сочинениях равнозначна с *Indifferenz* ■ Полярность для Гёте — это «*allgemeines Gesetz des Trennens und Zusammentretens, des*

*Auf- und Abschwankens, des Hin- und Wiederwögens*»<sup>113</sup>. Образ магнита для него, как и для Шеллинга, становится основным характерным образом<sup>114</sup>. Магнит может бесконечно дробиться, и каждая часть все же остается синтетически-аналитической: мы имеем полюсы с точкой безразличия — и в целом, и каждой его части. Раздробление ради синтеза и через синтез — вот цель Гёте. «*Wir sind genüthigt zu sonderu, zu unterscheiden und wieder zusammenzustellen*»<sup>116</sup>. Это дробление есть вечно творческий *Specificationstrieb*<sup>117</sup>, беспокойный процесс созидания все новых и новых обликов все одного и того же неизменного типа.

Und umzuschaffen das geschaffne,  
Damit sich's nicht zum Starren waffne,  
Wirkt ewiges lebend'ges Thun<sup>118</sup>.

Как Протей, эта творческая сила перевоплощается, дробясь, и воплощается целиком в каждой дробящейся части. Часть остается частью и вместе с тем становится самостоятельной. Часть внешне становится лишь аналогичной другой части и вместе с тем пребывает ей внутренне тождественной (через целое) — индивидуализуясь, лишь ярче отпечатлевает целое, как это прекрасно выразил Шиллер:

Keiner sei gleich dem andren, doch gleich sei jeder dem Huchsten!  
Wie dies zu machen? Es sei jeder vollendet in sich<sup>119</sup>.

Единичное, как единичное, может быть постигнуто лишь через Целое. Если мы поняли единичное, то это указывает, что мы уже знаем целое. Единичное, понятое через целое, или (что то же) понятое в своей единичности единичное становится тогда ключом объяснения целой массы других единичных явлений: эти последние ведь содержатся в нем *implicite*, объединяясь типом или протофеноменом. Тогда единичное становится всеобщим, так как тип или протофеномен присутствуют в нем целиком, выявляется, как его подлинная сущность. Мы вступаем в область «*Erfahrungen der hchsten Art*»<sup>120</sup>. И тогда понятно утверждение Гёте: «нет нужды в кругосветном путешествии для познания того, что небо всюду голубое»<sup>121</sup>. Ошибка Бэкона по Гёте именно в непонимании этого. «Кто не может усвоить, что часто один случай стоит тысячи и заключает их все в себе, кто не в состоянии понять и оценить то, что мы называли протофеноменами, тот ничего не произведет на радость и пользу ни себе, ни другим»<sup>122</sup>.

Теперь видно, почему гипотеза Ганзена, о которой мы упоминали и которая разграничивает у Гёте идею *Urpflanze* и идею метаморфозы: сначала будто бы Гёте был занят чисто идеальным сходством растений, а затем перешел к исследованию Реальной эволюции, но уже не в филогенетическом, а онтогенетическом масштабе; сначала — идеальное родство различных растений, затем — метаморфоза во времени, <sup>123</sup> уже не всего растительного царства в целом, а отдельного индивидуума. *Metamorphose der Pflanzen* означает не столько метаморфозу растений, сколько метаморфозу у растений, то есть в индивидууме. Опровержением Ганзена могло бы послужить, во-первых, уже цитированное нами письмо Гёте к Гердеру, где *Metamorphose* и *Urpflanze* берутся в неразрывной близости (у Ганзена — в толковании этого места — явная натяжка), а во-вторых — стихотворение «*Metamorphose der Pflanzen*», где эволюция индивидуума указывает на реальное единство не только <sup>124</sup> частей, но и всех растений в одном скрытом целом. Наконец, надо напомнить, <sup>125</sup> что понятие части и индивидуума у Гёте относительно. Часть растения есть у него Целое растение. Прототип дробится все мельче и мельче, накладывая свою печать <sup>126</sup> на каждый атом жизни. Если мы поняли онтогенетическую метаморфозу, значит

нам открылось созерцание *Urpflanze*, и наоборот, без идеи *Urpflanze* мы ничего не поймем в метаморфозе индивидуума.

Основание ошибок лежит в том, что мы не можем отрешиться от *рассудочного* подхода к идее *Urpflanze*. *Urpflanze* не отвлеченное понятие. Идея — не абстракция. В сфере философии достаточно подчеркивалось, что к *идее* неприменим масштаб *общего понятия*. Для идеи аннулируется закон традиционной логики, ставящий содержание и объем в отношении обратной пропорциональности. Чем универсальнее, тем индивидуальнее, — вот закон идеи, которая не подобна ни Гальтоновым фотографиям, ни синкретическому рисунку Перворастения, вычерченного Тюрпеном. Идея не вмещается в отвлеченную общую формулу, являющуюся всепоглощающей бездной, в которой тонут различия. Саго<sup>m</sup> отмечает, что Гёте не достигает равновесия единичного и всеобщего. Философское вдохновение абсолютного единства — «злой гений Гёте-натуралиста» — прорывается не раз, ведя к «аморфному», превращая теорию в «поэтический спинозизм». Сам Гёте отмечает это: «Идея метаморфозы весьма почтенный, но вместе с тем весьма опасный дар свыше. Она ведет в бесформенное, разрушает знание, растворяет его. Она подобна центробежной силе и потерялась бы в бесконечном, если бы ей не был дан противовес»<sup>124</sup>. Такого распыления, которое есть вместе с тем слияние, не происходит потому, что налицо центростремительная деятельность или *Specificationstrieb*. «Вся тонкость и глубина Гётевой интуиции именно в том, что оба направления сочетаются и сливаются. „Eine Art Wahnsinn“<sup>125</sup> — сверхвременно-временное, всеобщее-единичное, едино-множественное, — подлинно осуществлены Гёте. Не следует искать этого осуществления непременно там, где есть упоминания о Типе, природе, протофеномене, где речь идет об общих формах». Здесь Каро, быть может, прав. Отдельные научные наблюдения зачастую более проникнуты этой интуицией, чем общие размышления о типе. Если спросить себя, как осуществляется этот синтез единичного и всеобщего, то можно сослаться на самый процесс научного творчества Гёте. Этот процесс в своем роде протофеномен, на него можно указать, его можно описать, можно воочию убедиться, что это так, но бесполезно пытаться *объяснить* соотношение несоизмеримых крайностей. Увидеть, то есть практически осуществить — единственно возможное обоснование гётевского замысла. А пока этого нет — до тех пор «Wahnsinn» и «Abenteuer der Vernunft»<sup>126</sup>. Критикуя книгу Link'a *Elementa philosophiae botanicae*<sup>TM</sup>, Гёте замечает:

Da, wo von Gestalt und Ungestalt eigentlich zu sprechen wdre, wird nur die letzte, bildlose, sublimierte Abstraction angeführt und das höchst organische Leben den vullig form- und körperlosen allgemeinsten Naturerscheinungen zugestellt<sup>128</sup>.

Почему? спросим мы. Конечно потому, что общее отрывается от единичного, и единичное перестает быть его конкретной формой. Общее постоянно звучит с монотонным однообразием, как метроном, который выстукивает ритм музыкального произведения, заглушая его и мешая вникнуть в его многосложную ткань. Все общие размышления, которые мы привели здесь о мировоззрении Гёте, должны ступеньками и исчезнуть, уступив место непосредственному своему осуществлению на деле, непосредственному природосозерцанию глазами Гёте. Философский анализ воззрений Гёте на природу — лишь подход, средство и орудие, путь к видению, а не само видение. Само видение — в открытии *os intermaxillare*<sup>m</sup> у человека, в объяснении строения махровых цветков, в геологических наблюдениях в Богемии, в суждениях об итальянской архитектуре. Только в таком контексте общие суждения о философских воззрениях Гёте имеют смысл.

Нам остается решить теперь тот последний вопрос, который должен был вставать на протяжении всего нашего пути и на который мы уже указали было в начале. Это вопрос об отношении органического мира к неорганическому. Штейнер отмечает, что термин «протофеномен» употребляется у Гёте лишь в применении к последнему; в органической области употребляется термин «тип». Мы употребляли иногда эти термины *promiscue*<sup>m</sup>, но даже если такого употребления и не было у Гёте — в нем нет особой беды. Нет беды, потому что нет строгой грани между живым организмом и неорганической материей. Для выяснения этого вопроса весьма интересно письмо Гёте к фон Мюллеру по поводу своего юношеского отрывка «Die Natur». Здесь проходит грань между «полярностью» и «потенцированием» (*Steigerung*). Первая принадлежит материи, поскольку она материальна, второе — поскольку она духовна. «Но так как никогда материя не существует без духа, а дух не существует без материи и не может быть без нее действителен, то и материя способна потенцироваться (*steigern*), а дух — притягиваться и отталкиваться»<sup>132</sup>. Вернее всего взаимоотношение органического и неорганического можно было бы охарактеризовать как отношение иерархическое, при котором органическое есть *истина*, — то есть *основа бытия* неорганического. Цвет во всей полноте своей раскрывается и существует лишь благодаря глазу. Глаз оказывается энтелехией физического света. «Das Auge bildet sich am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem dussem entgegentrete»<sup>133</sup>.

Но — что особенно существенно — биологическое целое, вызывая к жизни и выявляя подлинную суть неорганического, не искажает последнего, как полагали субъективисты. Цвет в известном смысле возникает при посредстве глаза, ибо существует для него — но это еще не значит, что он *только* субъективен. Мы имеем здесь дело с объективным раскрытием сущности света через глаз. Так, исследование неорганической природы само приходит с неизбежностью к биологии. Мы оказываемся лицом к лицу с органическим пониманием природы, которое было основным пониманием и античности, и патристики, и средневековья. Гёте возвращает человеческой мысли живую природу. Можно сказать, что благодаря ему природа вступает в тот третий возраст, о котором Шиллер говорит в двустишии «Die drei Alter der Natur»:

Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelt,  
Schaffendes Leben aufs neu gibt die Vernunft ihr zurück<sup>134</sup>.

К несчастью культуры человеческое сознание не сумело удержать и сохранить того драгоценного дара, который оно получило из рук Гёте. XIX в. увидел рецидив материализма и механицизма. Природа, которая в гениальных прозрениях Гёте была постигнута в своей живой сущности, — оставалась мертвой для мертвого сознания, взявшего верх во второй половине XIX столетия. Это вполне естественно, если вспомнить, что прозорливый взор гения видит то, что остается еще скрытым. Для стоящих внизу, что лишь потом открывается их мысленному оку.

Hinaufgeschaut! — Der Berge Gipfelriesen  
Verkünden schon die feierlichste Stunde; Sie  
dürfen früh des ewigen Lichts genießen, Das  
später sich zu uns hermitieder wendet<sup>135</sup>.

Так говорит Фауст, созерцая восход Солнца, в той первой сцене второй части, Которой его умиротворенному взору открывается живая природа во всей своей<sup>136</sup> Рвзданной чистоте. Гёте пророчески видел там, где другие еще не видели. А мы?

В чем наш долг и наша задача? На это может быть только один ответ:

Was du ererbt von deinen Vdtern hast,  
Erwirb es, um es zu besitzen.

П Р И М Е Ч А Н И Я

[В дословном переводе: «Овладей тем, что унаследовал от предков, чтоб обладать им». Пер. Б. Пастернака: «Наследовать достоин только тот, / Кто может к жизни приложить наследство». Пер. Н. Холодковского: «Что дал тебе отец в наследное владение, / Приобрати, чтоб им владеть вполне» (*прим. Д. Баюка*, в дальнейшем даны в квадратных скобках).

[Для философии в собственном смысле у меня не было органа (*нем.*). Цит. по: *Гёте И.-В.* Влияние новой философии // Сочинения по естествознанию / Под ред. И. И. Канаева. М., 1957. С. 377.] [Einwirkung der neuen Philosophie.]

*Fichte J.-G.* Nachgelassene Werke / Hrsg. I. H. Fichte. Bd. II. Bonn, 1834 = *Idem.* Sdmmtliche Werke. Bd. X. Berlin, 1846. S. 103ff.

Einwirkung der neuen Philosophie.

*Medicus F.* Fichte's Leben. Leipzig, 1916. S. 106.

*Kant I.* Kritik der Urteilkraft. Teil II. S. 297. Khrbach.

*Метнер Э. К.* Размышления о Гёте. М., 1914. С. 481.

Там же. С. 131.

*Дриш Г.* Витализм. Его история и система. М., 1915. С. 102.

Ср. об этом, напр., у Гегеля: *Hegel G.-W. F.* Encyclopdie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. I, 80; II, 6.

Farbenlehre. Didaktischer Teil, §§ 716-717.

[«Сумрачная эмпирико-механически-догматическая камера пыток» (*нем.*).]

Iber Naturwissenschaft (Aphorismen) im Allgemeinen, einzelne Betrachtungen und Aphorismen, Goethes Werke, Sophienausgabe, II. Abt., Bd. 11, Zur Naturwissenschaft. Weimar, 1893. S. 130-163. I. Morphologie. Geschichte meines botanischen Studiums. [В Веймарском издании (Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der GroYherzogin Sophie von Sachsen. Weimar) эта статья имеет заглавие «Der Verfasser theet die Geschichte seiner botanischen Studien mit» (Bd. 6. S. 95-128). Ее русский перевод был впервые опубликован в 1957 г. в: *Гёте И.-В.* Сочинения по естествознанию... С. 58-78. Цит. место см.: С. 70-71.]

Ibid.

[Дословный перевод: «Кто хочет познать и описать что-либо живое, старается сперва изгнать отсюда дух. Затем имеет он в своей руке все части, отсутствует, к сожалению, лишь одушевляющая связь» (*нем.*).

Перевод Б. Пастернака:

Во всем подслушать жизнь стремясь,  
Спешат явления обездушить, Забыв,  
что если в них нарушить  
Одушевляющую связь, То больше  
нечего и слушать.

Перевод Н. Холодковского:

...Живой предмет желая изучить, Чтоб  
ясное о нем познание получить, — Ученый  
прежде душу изгоняет, Затем предмет на  
части расчленяет И видит их, да жаль:  
духовная их связь Тем временем исчезла,  
унеслась!]

Ibid (то есть: Geschichte meines botanischen Studiums).

Ibid.

[См. Die Absicht eingeleitet в Morphologie // Goethes Werke... Bd. 6. S. 8-15. Русск. пер.: *Гёте.* Сочинения по естествознанию... С. 11-15.] Ibid.

*Leibniz.* Monadologia.

Gott und Welt. Epirrhema. [В русском поэтическом переводе цикла «Бог и мир» (*Гёте.* Сочинения в 10 томах. Т. 1. М., 1975) Epirrhema, разделяющая «Метаморфозу растений» и «Метаморфозу животных», пропущена. Подстрочник ее таков: «Вы радуйтесь истинному образу, а вы — первой игре. Ничто живое не бывает единым, оно всегда — многое.»] [«Первоживотное», «перворастение» (*нем.*).] Сущность (*греч.*).

Из обширной литературы укажу лишь на книгу В. Карпова «Основные черты органического пони-мания природы» (М., 1913) и его статьи в «Вопросах философии и психологии», кн. 98-99, 109—110, 114 и на книгу Н. О. Лосского «Мир, как органическое целое» (М., 1917). Kritik der Urteilkraft. Т. II, § 77, S. 295. Khrbach.

[«Образы все — и подобны, и каждый от прочего все же разнится...» (Пер. с нем. Д. Бродский). Gott und Welt. Die Metamorphose der Pflanzen (*Гёте И.-В.* Избранные произведения. М., 1950. С. ПО).]

[Die Natur (Aphoristisch). Ср. рус. пер. в: *Гёте.* Сочинения по естествознанию... С. 361-364.]

[«Руководящая идея» (*фр.*).]

[«Объединенное раздвоить, раздвоенное объединить — в этом жизнь природы» (*нем.*).] Farbenlehre. Didaktischer Teil. § 739.]

[Ср. начало Морфологии: см. в русском издании статьи «Оправдание замысла», «Пояснение намерения», «Предисловие к содержанию» (*Гёте.* Сочинения по естествознанию... С. 9-19).] *Hegel G.-W.* Encyclopdie der philosophischen Wissenschaften im Grundnisse. II, XII-XV. Очевидно, здесь имеется в виду берлинское издание 1840 г.: Georg-Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 6. Berlin, 1840. Этот том содержит «Энциклопедию философских наук», которой предпослано предисловие Мишле, с. I—XL. [«Кроме Бога» (*лат.*).] «Вне Бога» (*лат.*).

[Morphologie. Schicksal der Druckschrift. Goethes Werke... Bd. 6. S. 137-147. Ср. русский перевод: Судьба печатного текста // *Гёте.* Сочинения по естествознанию... С. 82-89.] Часть II, действие 1, сцена 1.

Ueber Naturwissenschaft im Allgemeinen. Веймарское издание. Bd. 11. S. 103-163. Статья о Гёте в Энциклопедическом словаре «Гранат». Т. 14. С. 451 и далее. [«Перед, вместе и вслед за физикой было, есть и будет» (*нем.*). Ueber Naturwissenschaft im Allgemeinen.]

[«Скрытое качество» (*лат.*). Слово «qualitas» (качество) женского рода, этим объясняется женский род предшествующего ему слова «метафизическая».] [«У природы нет ни ядра, ни скорлупы» (*нем.*).]

[«Ничего нет внутри, ничего нет снаружи, ведь то, что внутри, то и снаружи» (*нем.*). В статье о естественнонаучных взглядах Огарева Зубов дает другой перевод: «Что внутри — во внешнем сыщешь; Что вовне — внутри отыщешь». Gott und Welt. Epirrhema. В русском переводе цикла «Бог и мир» это стихотворение отсутствует.]

[«Прячется от света дня Природа, не позволяет покрывала отвести» (*нем.*).] [Die Natur.

Aphoristisch. Ср. русский перевод в: *Гёте.* Сочинения по естествознанию... С. 361.] [«Увы! Твой вид невыносим!» (пер. Н. Холодковского).]

[Дословно: «Оно восходит! — Но как жаль! уж ослепленный, я отворачиваюсь, не в силах вынести его слепящий свет». В переводе Б. Пастернака: «Вот солнце показалось! Я не смею поднять глаза из страха ослепленья». У Пастернака пропадает тот самый смысл, который подчеркивает Зубов: Фауст отводит глаза не из страха — он смотрит какое-то время, пусть недолго, на солнце, — а из-за невозможности выносить его свет. Пер. Н. Холодковского: «Вот солнца диск! Увы, он ослепляет! / Я отвернусь: не вынести сиянья».] Die Natur. Aphoristisch.

Натурф

[Когда в бескрайности природы,  
Где, повторяясь, все течет, Растут  
бесчисленные своды, И каждый  
свод врастает в свод, Тогда  
звезда и червь убогий Равны  
пред мощью бытия, И мнится  
нам покоем в Боге Вся мировая  
толчая.

(Пер. А. Ревича в: *Gёте*. Сочинения в 10 томах... Т. 1. С. 462). **Zahme Kenien. VII]**

[В ничто прошедшее не канет,  
Грядущее досрочно манит, И  
вечностью заполнен миг.

(Пер. Н. Вильмонта в: *Gёте*. Сочинения в 10 томах... Т. 1. С. 466). Gott und Welt. Vermdchtnis.]

[«Лишь односторонний символ» (*нем.*),) Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Intentionelle Farben.

Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Athanasius Kircher.

*Linnaeus, Carolus*. Philosophie Botanica. Amstelodami, 1751. P. 171.

«Безумием божественных Мойр» (*др.-греч.*).

[Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Betrachtung ьber Farbenlehre bei den Alten. См. рус. пер. в: *Gёте И.-В.* Избранные философские произведения / Под ред. Г. А. Курсакова и А. В. Гулыги. М., 1964. С. 149.]

Hansen (Goethe's Metamorphose der Phlanzen, 1907) особенно настаивает на их разграничении (с. 72): Гёте говорит лишь об онтогенетической, а не филогенетической метаморфозе.

Geschichte meines botanischen Studiums. Ср.: *Gёте И.-В.* Сочинения по естествознанию... С. 72.

Italiniesche Reise.

Ibid. Palermo. 17.IV. 1787.

Ibid.

Morphologie. Der Inhalt bevorwortet. Ср.: «Предисловие к содержанию» *{Gёте*. Сочинения по естествознанию... С. 16—19). [«Перворастение» (*нем.*),] [«Первоживотное» (*нем.*),]

Morphologie. Die Absicht eingeleitet. Ср.: «Пояснение намерения» (*Gёте*. Сочинения по естествознанию... С. 11-15).

Metamorphose der Pflanzen, § 120. [Ср.: «Метаморфоза растений» (*Gёте*. Сочинения по естествознанию... С. 57).]

«Идеальное растение» (*фр.*). Ср., например: *Perrier E.* La philosophie zoologique avant Darwin. Paris, 1864. См. главу, посвященную Гёте.

«Обобщенное понятие, обозначаемое пока произвольно словом „лист"» (*нем.*). *Sachs H.* Geschichte der Botanik. Mьnchen, 1875. S. 169. *Sachs*. Geschichte der Botanik... S. 170.

*Гартман Э. фон*. Истина и заблуждения в дарвинизме. СПб., 1909. С. 22-37. [«Столько насчитываем видов, сколько их изначально создало бесконечное Сущее» (*лат.*),]

[«Торможение» (*нем.*),]

См., например: Sdmmtliche Werke. Abtheilung II. Bd. I. S. 224, 229, 294 — по поводу происхождения учения о мифе; Ibid. S. 235; Bd. III. S. 404-405 — по поводу буддизма и др.

[«Но в действительности это первоживотное — воля к жизни: как таковое оно метафизично, а не физично» (*нем.*),] *Schopenhauer A.* Wille in der Natur // Sdmmtliche Werke: In 6 Bden / Hrsg. Eduard von Griesebach. Leipzig, 1892. Bd. III. S. 244.

[«Своего рода безумие» (*нем.*),] Bedenken und Ergebung.

На этом настаивает А. Белый (Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. М., 1917. §49. С. 108-114).

' *Hansen*. Goethe's Metamorphose der Phlanzen... S. 277. '

«Понятийная схема» (*нем.*).

См. Nachtrdge zur Farbenlehre, § 21. Neueste aufmunternde Theilname.

Farbenlehre. Didaktitscher Theil. § 175.

Ibid. §741.

«Даже все монстры» (*нем.*). Письмо к Кнебелю. 17. VIII. 1787.

Wirkung meiner Schrift «Metamorphose der Pflanzen». Очевидно, имеется в виду «Wirkung dieser Schrift und weitere Entfaltung der darin vorgetragenen Ideen» // Goethes Werke... Bd. 6. S. 246-278. О книге Vaucher. См. русск. пер.: *Воше Ж.* Физиологическая история европейских растений // *Gёте И.-В.* Избранные философские произведения. С. 79-80.

Каждый член его тела по вечному создан закону,

Даже редчайшая форма втайне повторит прообраз.

(Пер. с нем. Н. Вольпин). Цит. по: *Gёте И.-В.* Сочинения в 10 томах.... Т. 1. С. 461. Metamorphose der Thiere («Метаморфоза животных»). *Hansen*. Goethe's Metamorphose der Plilanzen... S. 92. Ibid. S. 65-66.

*Potonil H.* Die morphologische Herkunft des pflanzlichen Blattes und der Blattarten. Berlin, 1899.

[«Абстрактное сокращенное „знающему довольно"» (*нем. и лат.*),] Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Renatus Cartesius. Ueber Naturwissenschaft im Allgemeinen...

[Рус. пер.: Видение с субъективной точки зрения Пуркинье // *Gёте*. Избранные философские произведения... С. 236-244.]

Gott und Welt. VermdchtniЯ. Ср. с переводом Вильмонта: «Лишь плодотворное цени!» (*Gёте*. Сочинения в 10 томах... Т. 1. С. 469). *Метнер*. Размышления о Гёте... С. 119. «Я вызвал духов, теперь мне от них не избавиться!» (*нем.*).

То есть из «служанки богословия» в «служанку физики». Намек на Фому Аквинского, подчинявшего любое знание знанию о Боге. Слово «физика» здесь берется в исходном значении — знание о природе.

Слово «символ» в этом значении берется и защищается о. П. Флоренским, по формуле которого: «символ есть символизируемое, но символизируемое не есть символ». Такое понимание весьма близко к пониманию символа у Гёте, как это видно из цитат, собранных у Siebeck'a (Goethe als Denker).

Materialen zur Geschichte der Farbenlehre. Confession des Verfassers.

Beitrdge zur Optik. § 18. Goethes Werke... Bd. 5. S. 3-78.

[«Если бы не был глаз солнечным, как могли бы мы видеть свет? Если бы не было в нас собственной божественной силы, как могло бы божественное нас восхищать?» (*нем.*),] [«Так себя являет природа вечно и в большом и в малом, так себя являет и человеческий дух, и оба — лишь отблеск света свыше, что незаметно весь освещает мир» (*нем.*),] [«Протофеномены, когда неприкрытыми предстают нашим чувствам, вызывают у нас смущение, близкое к страху» (*нем.*),] Ueber Naturwissenschaft im Allgemeinen... [«Свет ума» (*лат.*),]

См.: *Флоренский П. А.* Смысл идеализма. Сб. статей в память столетия Императорской Московской Духовной Академии. Сергиев Посад, 1915, Ч. II. С. 41-134. Там же. С. 90.

«Веруламствовать» (*нем.*), т. е. действовать по методу Френсиса Бэкона Веруламского. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Renatus Cartesius. Materialien zur Geschichter der Farbenlehre. Bacon von Verulam. [«Безграничная эмпирия» (*нем.*),]

Farbenlehre. Didaktischer Theil. § 737; Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Bacon von Verulam. Ueber Naturwissenschaft in Allgemainen... Aphorismen. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Isaak Vossius. Ibid. De la Chambre.

«Действия и страдания света» (*нем.*). Farbenlehre. Vorwort.

«Идентичность» (*нем.*).

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

- 112 «Дуальность» (нем.).  
 113 «Безразличие» (нем.).  
 114 «Всеобщий закон разделений и объединений, отклонений вверх и вниз, взвешиваний и перевешиваний» (нем.). Farbenlehre. Didaktischer Theil. § 748. Farbenlehre. Didaktischer Theil. § 741.  
 115 «Мы вынуждены выбирать, разделять и снова складывать» (нем.). Farbenlehre. Einleitung.  
 116  
 117 «Стремление к выявлению специфики» (нем.).  
 118 Вновь переплавить сплав творенья, Ломая слаженные  
 1 звенья, — Заданье вечного труда.  
 1 (Пер. Н. Вильмонта. Цит. по: Гёте. Сочинения. Т. 1. С. 465). Gott und Welt. Eins und Alles.  
 9 «Пусть ничто не будет подобно другому, но каждое пусть будет подобно вышнему. Как это сделать? Пусть каждое будет закончено в своем роде» (нем.). Принимая терминологию, использованную  
 10 Зубовым, можно это перевести и таким образом: «Пусть ничто единичное не будет подобно другому  
 11 единичному, но каждое будет подобно Целому. Как это сделать? Пусть каждое единичное будет  
 12 закончено в своем роде». «Опыт более высокого рода» (нем.). Der Versuch als Vermittler von Object  
 13 und Subject.  
 12 Ueber Naturwissenschaft. Aphorismen.  
 0 Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Bacon von Verulam.  
 121 Caro E. M. Philosophie de Goethe. Paris, 1866.  
 122 Zur Naturwissenschaft. Probleme.  
 123 «Род безумия» (нем.).  
 124 «Безумие» и «авантюра разума» (нем.).  
 125 Link H. F. Elementa philosophiae botanicae. Berolini, 1824.  
 126 «Когда собственно приходится говорить об образе или отсутствии одного, обращаются к последней,  
 127 лишенной всякого образа, сублимированной абстракции, и высшая форма органической жизни  
 128 предстает лишенным всякой формы и тела природным явлением» (нем.).  
 «Межчелюстной кости» (лат.).  
 Вероятно, имеется в виду книга: Steiner R. Goethes Weltanschauung. Weimar, 1897.  
 «Без разбора» (лат.).  
 129 Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz «Die Natur» // Goethes Werke... Bd. 11. S. 10-12. Рус. пер.  
 130 см.: Гёте. Сочинения по естествознанию... С. 364-365.  
 131 «Глаз формируется на свету для света, чтобы внутренний свет с внешним мог встретиться» (нем.).  
 132 Farbenlehre. Einleitung.  
 134 Жизнь подарила ей сказку, Школа ее обездушила,  
 Но всеосозидающая жизнь вновь возвращает ей разум (нем.). Шиллер. Три возраста  
 природы.  
 135  
 А там, в горах, седые великаны  
 Уже румянцем вспыхнули по краю.  
 Они встречают день завидно рано.  
 А к нам он приближается позднее.  
 (Пер. Б. Пастернака)

Тот же отрывок в переводе Н. Холодковского:

А там, вверху, заглялись гор вершины,  
 Зарделись, час высокий торжествуя.  
 Вы прежде всех узрели, исполины,  
 Тот свет, который нам теперь сияет!

(Фауст, 1, 1)

Москва, январь 1922

## МЕТОД И ПУТЬ ИЗУЧЕНИЯ ХРОМАТИКИ ГЁТЕ \*

' r

...  
f.

Man fühlt tief, hier ist nichts Willkürliches, hier wirkt ein Alles langsam bewegendes, ewiges Gesetz, und nur von Menschenhand ist der bequeme Weg, über den man durch diese seltsamen Gegenden durchschleicht.

(Goethe. Briefe aus der Schweiz) '

Такое приблизительно чувство испытываешь всякий раз при чтении Farbenlehre<sup>2</sup>. На первый взгляд — здесь быстрая смена точек зрения (как в кинематографе) — казалось, на цвет мы смотрим то из психологии, то из гносеологии, то из физики, то из эстетики, физиологии и философии. И вместе с тем виден один неуловимый закон — *primum movens*. Но для того, чтобы найти его, нужно *проложить путь*, а чтобы пройти чрез эти «странные места» — нужно выработать точный и удобный *план пути*. Все недоразумения по поводу Farbenlehre в большинстве случаев происходили из отсутствия ясного представления о том, *чем хотелось бы* учение Гёте о цветах, а следовательно и о том, *как нужно исследовать* это учение.

Итак, прежде всего — *план и программа*. Но нет ничего проще, как писать проекты, программы и планы. Поэтому точно разработанный, «деловой» план должен являться уже началом исследования — ставить точки над «i», а не быть утопией: включать не только общие *методологические* соображения, а, кроме того, и ряд *технических* соображений о ходе исследования.

*Что, как и для чего* мы исследуем — должно быть в первую очередь подвергнуто рассмотрению. *Для чего* — мы оставляем пока в стороне. Наше *что* и *как* определяется предметом и методом самой Farbenlehre. Сжато методологические задачи Гёте могут быть сформулированы так: учение о цветах должно быть *описательной* дисциплиной; метод описательных естественных наук Гёте переносит в учение о цветах, подобно тому, как зоолог-описатель наблюдает или должен наблюдать живое существо в его природных условиях, а не в искусственной клетке (слона, например, в Африке, а не в зоологическом саду), точно так же наблюдение хроматических явлений переносится в природу. Достаточно уже затаскали гётевское противопоставление ньютоновской темной камеры (dunkle Kammer), приравняваемой к камере Пыток (Marterkammer), и открытого воздуха (freie Luft), который есть для Гёте подлинное и единственно законное поле наблюдений. Отсюда вывод — недопустима *подмена* цвета чем бы то ни было: лучами, волнами, световыми частицами и т. д. Man muss sich unmittelbar gegen die Natur stellen<sup>3</sup>. Взамен гипотез и интерпретаций ставится описание непосредственно данного.

«Здесь не ставятся произвольные знаки, буквы или еще что иное на месте явлений, — говорит Гёте (Farbenlehre. Did. T. § 242), — речь идет о явлениях, которые нужно иметь перед глазами тела и духа, дабы иметь возможность с ясностью для себя и других развить их происхождение и связанное возникновение друг от друга». <sup>^</sup>■ Тужащий средством сообщения» (hieroglyphische Ueberlieferungsweise / Vorw. z. F.). Здача — в описании конкретных, а не абстрактных тел (man hat ja nicht mit

Читано в Комиссии по истории эстетических учений при Философском отделении РАХН 21.10.1924 г.



abstracten, sondern mit concreten Krdfen und Kurpern zu tun. В конце Mz. Gd. F.). Можно было бы сказать, что Гётево учение о цветах есть часть *естественной истории* в самом точном значении этого слова (Naturgeschichte).

Но здесь возникает та опасность, которую сознавал сам Гёте: если изгоняются всякие абстрактные подведения природных явлений под род, то «естественная история» грозит превратиться в каталогизирование и регистрацию бесчисленных индивидуальных случаев — в «безграничную эмпирию» (grdnzenlose Empirie) — в тот эмпиризм, который Бэкон Веруламский назвал «муравьиным», а Гёте (справедливо или нет, не будем вникать) — «веруламским» (Mz. Gd. F. О Декарте). Исход из этого опасного положения дает теория протофеноменов. Гёте определяет протофеномен как «методический центр» (methodischer Mittelpunkt. Farbenl. Did. T. § 737), вокруг которого группируются *аналогичные* бесчисленные случаи, типическим репрезентантом которого является случай — протофеномен. Поэтому-то Гёте и говорит, что один случай может стоить тысячу случаев (ein Fall ist oft tausende wert). Задача заключается, таким образом, не в *поглощении* индивидуальных случаев в абстрактном *роде*, а в сведении их, или группировке вокруг *индивидуального же*, но типичного случая — *протофеномена*.

Отсюда — различие *объяснения* (Erklärung) и *выведения* (Ableitung). Протофеномен — не *причина* других феноменов, а *первоначальное* для них (das Ursprüngliche), к которому они сводятся и от которого выводятся. Сам протофеномен может быть только усмотрен и описан. Выводить или объяснять его — contradictio in adjecto. «Естествоиспытатель должен сохранить протофеномены стоящими в их вечном покое и великолепии» («Der Naturforscher lasse die Urphänomene in ihrer ewigen Ruhe und Herrlichkeit da stehen». Farbenlehre. Did. T. § 177). Протофеномен — «граница усмотрения» (Grenze des Schauens. Ibid.) Протофеномен — *конкретное явление*. Он — такой же феномен, как и прочие, но феномен *основной* (Grundphänomen. § 174, 177. Did. T.) Для Гёте *магнит* (не *магнетизм*) — протофеномен общей физики; в учении о цветах протофеноменом может быть назван тот опыт с lignum nephriticum, который так порастил ученого Кирхера. Замечательно, что вся Farbenlehre полна именно *конкретных описаний отдельных случаев*, сводимых к протофеноменам — конкретным же случаям. Достаточно привести несколько примеров.

19-го июня 1799 года, прогуливаясь с одним из моих друзей по саду в сумерки, переходившие в ясную ночь, мы очень ясно заметили, что рядом с цветами восточного мака, выделяющегося из других своим ярко-красным цветом, появляется что-то пламенеподобное. Мы остановились перед клумбами, стали внимательно смотреть на них, но не могли ничего заметить, пока, наконец, снова прогуливаясь мимо клумбы, мы не научились вызывать это явление сколько угодно раз, искоса смотря на цветы. Обнаружилось, что это — физиологическое цветовое явление, и что мнимое сверкание является собственно мнимым образом цветка в дополнительном сине-зеленом цвете (F. Did. T. § 54).

Или —

В одном дворе, вымощенном серым известняком и поросшем травой, последняя приняла необыкновенно красивый зеленый цвет, когда вечерние облака отбросили на мостовую едва заметный красноватый отблеск. Обратно, кто при умеренно-освещенном небе бредет по лугам и видит перед собой только зелень, тому стволы деревьев и дороги представляются часто в красноватом сиянии. У пейзажистов, особенно у тех, которые работают акварелью, этот тон часто встречается (Ibid. § 59).

И наконец (последний пример) —

Ученые, производившие свои наблюдения на Кордильерах, видели вокруг тени от своих голов, падавшей на облака, светлое сияние... Рассматривайте черный кружок на светло-серой поверхности: лишь только вы слегка измените направление зора, вы увидите вокруг темного кружка светлое сияние. Со мной тоже случилось нечто подобное. Я был в поле и сидя разговаривал с одним человеком, стоявшим в некотором отдалении от меня на фоне серого неба, и вот, после того, как я долго смотрел на него пристально и неуклонно, а затем немного отклонил взгляд, его голова показалась мне окруженной ослепительным сиянием. Вероятно, сюда же относится тот феномен, что лица, идущие на восходе солнца по влажным лугам, видят вокруг головы сияние, которое может быть ■ в то же время цветным, так как сюда примешиваются явления преломления. Так, и вокруг падавших на облака теней воздушных шаров видели, как утверждают, светлые и не-, сколько окрашенные круги (Ibid. § 30. Все три цитаты по пер. Лихтенштадта).

Конечно, и «19-е июня», и «Кордильеры», и «воздушные шары» — не только манера изложения, незначительная иллюстрация, которую могут заменить кружки и таблицы экспериментальной психологии, к чему сам Гёте, казалось, дает повод (ср. приведенный пример с кружком). Гёте не схематизирует явления, а различает явления простые и запутанные (verwickelte). Последние сводятся к первым, и, вместо объяснения из абстракций (Worte) и гипотез, мы имеем *сведение* к явлениям же, данным созерцанию.

После всего сказанного, думается, окончательно выяснена основная методологическая позиция гётевского учения о цветах, как *естественной истории цветов*. Вместе с тем выяснена и его позиция по отношению к ньютоновской физике как дисциплине объяснительной и абстрактной. Мы уже указывали на то, как упорно Гёте ратовал против *подстановки* абстракций на место явлений и *объяснения* из абстракций. Недаром он ссылаясь в противовес ньютоновской хроматике на пример *химии*: «Никому не придет в голову пояснять химические опыты чертежами» (Niemand fällt es ein chemische Versuche mit Figuren zu erläutern. Vorw. z. F.). Надо напомнить, что в эпоху Гёте опыты Лавуазье были новостью, не вышедшей из пределов споров; атомистическая гипотеза в химии только что была четко сформулирована Дальтоном — химия еще оставалась во многом старой *наукой о конкретных телах* — спор о том, что подставить на место их: «механические модели или таинственные силы натурфилософии?» — этот спор только начинался. Для Шеллинга, Баадера, Окена, позднее Гегеля химическое являлось синонимом или во всяком случае обозначением близким к обозначению органического (динамического). Дальтоновская группа хотела «химическое» увлечь и приравнять к «механическому». Но в большей своей части химия продолжала оставаться старым учением о телах, как мы их воспринимаем конкретно — <sup>0</sup> тех или иных *ансамблях качеств*. Вполне естественно поэтому большее тяготение Гёте к химии, чем к ньютоновской физике. «Тот шаг в царстве *понятий*, который необходимо сделать, если хотим подняться до причин явлений природы, — этот шаг устрашает поэта, — пишет о Гёте Гельмгольц. — Физик хочет ввести его в мир невидимых атомов, движений, притягательных и отталкивательных сил... Для физика чувственное впечатление не есть неопровержимый авторитет... Оценка чувственного, <sup>к</sup> какой привела наука, вполне противоположна той, какую носит в себе поэт. В его Учении о цветах следует видеть попытку отстоять непосредственную правдивость чувственного впечатления против посягательств науки» (статья о Гёте в Vorträge und Keden). Скажем кратко: на позиции Гёте мы не ищем *причин*, и этим отлична arbenlehre от ньютоновской физики. Поэтому, например, связь голубого цвета неба <sup>ат</sup> «мосферной мути (Тгьбе) для Гёте может являться протофеноменом, а для физика, Исследующего причины, отдаленным следствием чего-либо иного (теория Рэлея).

Отмежевываясь от объяснительных теорий *физики*, мы вместе с тем отмежевываемся и от объяснительных гипотез *физиологии*. Если Гёте говорит о первичных цветах, то для теории Гёте совершенно неважно, *сколько волокон* в глазу и какие цвета *физиологически* первичны. Важны соотношения *между самими цветами*, их качествами и свойствами. Два спектральных цвета (например, желтый и зеленый) могут быть одинаково первичны *физически*, но они не первичны в учении о цветах: зеленый — результат желтого и синего; точно так же они могут быть первичны *физиологически*, но могут оказаться не первичными в учении о цветах: даже оставляя в стороне теории зрительных волокон или зрительных веществ (что для Гётевой теории совершенно неважно), неважно и *то, что* физиология черпает из наблюдений над *цветной слепотой* — так, последние могут сократить или увеличить число физиологически-первичных цветов, между тем хроматически-первичными останутся те же: Гётево учение может быть задето или же, наоборот, почерпнуть материал из теорий Геринга, Гельмгольца и др. — только в отношении вопроса о связи цветов, *как таковых*, вне отношения к структуре зрительного органа, и поскольку мы *имеем* этот момент в физиологических теориях — момент сведения цветов к «материнским цветам» (*couleurs-mères* по выражению оптика XVIII века Кастеля) — *постольку* интересны в *Farbenlehre* и физиологические теории.

То же суждение *mutatis mutandis* относится и к *психологии*. Для учения о цветах малосущественны всякого рода генетические теории цвета, совершенно так же, как в искусствоведении для теории пространства неважно генетическое возникновение трехмерного пространства из двухмерного. Останавливаться детально на этом, полагаю, не нужно.

Точно так же психолого-гносеологические темы — совсем вне поля рассмотрения. Конечно, можно *говорить* о гносеологии Гёте, но памятуя о том, что сам Гёте гносеологических тем не разрабатывал: в учении же о цветах наивный реализм *декретируется* и всякого рода гносеологические темы вроде: «как вещь *вне* меня становится вещью *во мне?*» или «как вещь переходит в представление вещи?», просто отменяются (быть может, к лучшему). По поводу зеленого, например, цвета Гёте не ставит вопроса *вне* меня или *во* мне, а берет зеленое *без* меня (то есть психического процесса), как *содержание* или *предмет*. Поэтому вполне прав Лихтенштадт (Гёте. Пб., 1920. С. 44), утверждая: «ближе всего Учение о цветах стоит к психологии ощущения, однако к своеобразной психологии, которой еще нет и которая согласилась бы — как она выкинула уже „психею“, душу, — выкинуть и само „психическое“, тем самым она, правда, сама себя похоронила бы и превратилась бы в *физику качества* — как первую ступень физического исследования, отправляющуюся от непосредственно данного нам звучащего и красочного мира». В связи с этим стоит и то, что Гёте как бы в одной плоскости рассматривает «реальные», физические цвета, например, голубой цвет неба, и такие «субъективные», физиологические цвета, как цветовые следы, например. И то, и другое *мы видим* (известно, что в ряде картин на полотне с равным правом наносятся и те, и другие) — а о их гносеологическом «на самом деле» Гёте не спрашивает.

Перейдем теперь к тем точкам зрения, которые пытаются истолковать учение Гёте о цветах символически. Поводом к этому могли бы послужить слова самого Гёте:

Открываясь глазу в своем наибольшем многообразии на поверхностях живых существ, цвет составляет существенную часть тех *внешних знаков*, через которые мы усматриваем *то, что протекает внутри*.

(Farbenl. Did. Teil. § 735)

Но если мы рассмотрим в контекст (и произведения, и истории), то увидим, что приведенные слова нельзя толковать в метафизико-символическом или даже вообще символическом смысле.

В старых оптиках (например, в XVII столетии у Кирхера) существовала особая дисциплина, именовавшаяся *хромокритикой*, параллельная фонокритике или фоногномии. Задача фоногномии заключается, по Кирхеру, в познании природы тела или живого существа по данному звуку. Кирхер дает такое деление звуков:

I inanimatus (физический звук вообще — гром, например  
Sonus { r irrationalis — эмоциональный крик, «язык» животных  
I animatus {  
Y l rationalis — слово

Фонокритика от данного звука восходит (или заключает) к тем или иным свойствам предмета: так по звуку, издаваемому телом, заключает о степени его твердости, заключает по звуку о плотности жидкости и т. д. По крику животных судит о состоянии крови, желчи и т. д. в организме. По речи человека — о его физиолого-анатомической структуре, темпераменте. Аналогичное налицо в хромокритике: так, по цвету облаков можно предсказывать погоду, по цвету глаз и волос судить о физиологических особенностях, характере и пр. Во всех этих случаях цвет берется, правда, как *знак*, но только как *признак* (Anzeichen), а не как выражение (Ausdruck). Если учесть все то, что Гёте говорит о цветах минералов, растений, животных в главе о «химических цветах», а также то, что переведенный Гёте трактат Феофраста *περὶ χρωμάτων* в большей своей части посвящен вопросам хромокритики, то приведенное место из Учения о цветах правильнее всего толковать в духе *хромокритики*, а не *символики* цвета. Что касается *символики* цвета, то, правда, можно найти многочисленные указания на этот счет в главе *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe*, однако делать их центральными для всего учения о цветах вряд ли правомерно. Достоинно внимания следующее замечание Гёте: «Но лучше будет, если в довершение всего мы не станем навлекать на себя подозрения в мечтательности, тем более, что если наше учение о цветах будет принято благожелательно, то без сомнения в согласии с духом времени не будет недостатка в его аллегорических, символических и мистических применениях и истолкованиях» (Farbenl. Did. T. § 920). Когда шеллингианская натурофилософия через «химизм» хотела перетянуть *Farbenlehre* в метафизику, или Эм. Метнер (Размышления о Гёте. М., 1914. С. 126, 127, 468) утверждал метафизичность «думы Гёте о свете», словом, когда Гётев *свет* превращался в *Свет*, то всякая возможность систематического исследования ликвидировалась раз навсегда. Если Роджер Бэкон выявлял свою оптику в символическом аспекте, то он же четко и кратко формулировал, что смысл *того, что* познается через сравнение, может выявиться ясно только тогда, когда ясно нам *то, с чем* мы сравниваем познаваемое, то есть *оптика как таковая*. Что символика, мистика, аллегоризм — не центр *farbenlehre*, показывает процитированное из нее место, что *Farbenlehre, как таковая*, уяснена — находится под сомнением. Посему по меньшей мере преждевременно Делать из нее символические применения. И вряд ли прав А. Белый (Р. Штейнер " Гёте в мировоззрении современности. М., 1917), когда утверждает: «световая теория Гёте — одна эмблематика: эмблематика при помощи призм» (с. 203), и вряд " Уясняют *Farbenlehre, как таковую*, суждения такого рода: «огненный пурпур Теизма, солнечной *желтизной* изливаясь на землю, по-иному произрастает: *зеленью*

111

натуралистических весен; а интуитивные весны — в душу восходят иначе: голубым цветочком Новалиса; и разверзаются далее: в темные лазури логизма, приближение к залазурному свету внутренне озаряет лазурь в... фиолетово-розовое» (с. 222). Повторяем, превращение учения о цветах в притчу, усмотрение *чрез* цвета потаенных сущностей в цвете могло бы быть возможным, если сам цвет стал прозрачен как кристалл, — и апелляция к обычному «все преходящее только символ» должна сопутствоваться написанием из Гёте же: «Der Naturforscher lasse die Urphänomene in ihrer ewigen Ruhe und Herrlichkeit da stehen»<sup>4</sup>.

Учение о цветах должно остаться учением о цветах, а не учением об астралах, самодухах, in-sich или an-sich бытиях, ничем по существу не отличающихся от волн, корпускул, лучей и т. д., подставляемых на место цвета и вызывавших в Гёте столь великое негодование.

Теперь нам почти ясна позиция Гёте. Учение о цветах не физика (ибо не есть дисциплина объяснительная и абстрактная), не физиология и не психология (поскольку не занимается соматическими и психическими процессами воспринимающего), не гносеология (поскольку не вникает в вопросы о субъективности и объективности цвета), не метафизика или теософия (ибо берет цвет как цвет, а не выражение потусторонней реальности). Это — описательная конкретная наука о видимом или о видимых предметах, естественная история света. Если позволено употребить метафору, то учение о цветах есть «биография» света, ибо цвета — «деяния и страдания» света — Taten und Leiden des Lichts.

Хроматика Гёте есть лишь часть этой описательной науки о конкретных предметах зрения. Если искать обозначения для этой науки, то нельзя найти более подходящего и более филологически-законного обозначения для нее, чем обозначение — «оптика», тем более, что в настоящее время это обозначение вакантно и сама физика от него отказывается. Видимые световые лучи в современной физике рассматриваются наряду с лучами невидимыми: ультрафиолетовыми, инфракрасными, Рентгеновыми, Терцовыми. Если расположить все эти виды лучей по возрастающей или убывающей частоте колебаний и поделить на октавы, то окажется, что видимые лучи охватывают лишь одну октаву, тогда как Рентгеновы — более 7, ультрафиолетовые — 3, а инфракрасные — около 8,5 октав. Поэтому в физике — оптики как самостоятельной дисциплины нет, а есть учение о лучистой энергии, в свою очередь являющееся отделом учения о явлениях электромагнитных. Напомним, что в древности оптика была именно учением о видимых предметах — quae ad visionem pertinent. Замечательно, что еще в Энциклопедии «энциклопедистов» оптика определяется как la science de la vision en gññal и притом указывается, что иногда (quelquefois), как, например, у Ньютона, этим термином обозначается учение о свете и цветах без всякого отношения к зрению (sans aucun rapport a la vision). Из этого видно, что еще в XVIII столетии определение оптики в стиле обычных гимназических курсов физики было новинкою, а, как мы только что указали, к концу XIX столетия оно уже перестало существовать. Пора поэтому — и законно — восстановить термин «оптика» в его начальном значении.

Теперь нам нужно рассмотреть третий из намеченных в начале пунктов: «для чего» нужно учение о цветах? Здесь, прежде всего, приходят в голову явления художественные. Уже из сказанного ясно, что учение о цветах не есть собрание технических указаний или каталог технических приемов, вроде «писем о живописи» Оствальда, словом, учение, имеющее отношение к тому, что можно было бы обозначить термином Färberei (в широком смысле). Созидая учение о цветах (см. Confession des Verfassers), Гёте хотел сформулировать положения учения о цветах как

основоположения (Grundsätze), а не как технические приемы (technische Kunstgriffe). Правда, из учения о цветах могут быть сделаны выводы технического характера, подобно тому, как из теоретической механики делаются выводы касательно машиностроения или из химии — касательно текстильной промышленности. Но эти выводы не сама наука. Она не может также быть наукой *нормативной* и диктовать свои нормы художнику, чего хочет, например, Оствальд в своих последних исследованиях о цветах. Строго говоря, учение о цветах — нейтрально к эстетическому, как таковому. Его можно было бы сравнить с теорией перспективы, например. Но беда в том, что теорию перспективы разрабатывали для других целей и теория пространственных искусств получала ее уже готовой — как отдел геометрии. Вопросы же теории цветов *госп.* воздушной перспективы не затрагивали непосредственно никого, кроме художников и теоретиков пространственных искусств, а последние чаще всего довольствовались причудливыми комбинациями субъективной психологии, евклидовой геометрии и математической физики. Поэтому не только Гётево учение о цветах не могло быть представлено в методологически-чистом виде, но и вообще учения о цветах в строгом смысле не существовало. Между тем в старых оптиках (беру слово в только что фиксированном смысле) — несмотря на всю методологическую спутанность их и калейдоскопическую смену описаний анатомического строения глаза, дистинкций рациональной психологии, геометрических схем, метафизической символики и т. д. — были установлены целые группы соотношений, имеющих непосредственное значение для занимающей нас проблемы. Старая оптика, продолжателем традиций которой хотел быть Гёте (вспомним историческую часть его Farbenlehre), в своей большей части (если удалить указанные только что наслоения) была именно учением о видимых конкретных телах, составляя полную параллель древней акустике, которая в своей большей части была учением о слышимых звуках, а не звуках вообще, то есть теорией музыки. Историки музыки весьма любовно и тщательно разработали древние трактаты, как, например, трактаты Аристоксена или Плутарха. Для оптики не сделано почти ничего. Между тем необходимо, подобно теории музыки с акустикой, обосновать оптику наряду с физическим учением о свете, лучистой энергии или чем иным. И подобно тому, как теории музыки нет дела до природы колебаний и т. д., а, в крайнем случае, лишь до числовых соотношений между колебаниями, которые могут быть взяты вне анализа самих колебаний, так и «оптике» нет дела до моделей волн, колебаний, истечений. Грубо, но верно сказал Гегель: «Kein Maler ist ein solcher Thor, Newtonianer zu sein»<sup>5</sup>.

Переходя теперь вплотную к путям исследования гётевской Farbenlehre, остановимся на материалах, которые необходимо должны быть привлечены и вовлечены в рассмотрение. Прежде всего нужно указать на старые (до XVIII в.) оптики. Мы уже отметили, что Гёте является преемником их традиций. Основные его термины имеют вековую давность. Правда, он ознакомился со старыми оптиками уже после того, как перед ним вырисовались основные черты его учения. Но они оставили глубокий след на всем построении. Из его собственных признаний мы узнаем, что он изучал первоисточники в Геттингенской библиотеке; насколько внимательно было это изучение, видно из исторической части Farbenlehre. Для истории оптики XVIII века, особенно для истории спора Ньютона с его противниками, эта часть является незаменимым источником, представляющим богатейшую сводку материалов, вплоть до микроскопически-мелких статей. То же — в отношении оптики более ранней. Гёте переводит трактат Феофраста (Аристотеля) о цветах, приводит выдержки из Афанасия Кирхера, дает изложение редкой книжки о цветах Бернардина

Телезия. Все главные, существенные места собраны или указаны Гёте. Но уметь прочесть, то есть понять должным образом эти места, тем самым пролить свет на учение Гёте — можно только углубившись в сами произведения. Гёте *уже* оперирует (без детально-точного определения) терминами: Bild (imago), Schatten (umbra), das Schattenhafte (σκίερov) и т. д. — терминами строго определенными в старых оптиках и во всяком случае имеющими значение, отличное от подставляемого нами: или расплывчато нетерминированного, или установившегося в *современной* науке. «Оптического» словаря нет, а без него нельзя читать Гёте.

Помимо привлечения к исследованию Farbenlehre материалов из оптик до Гёте, необходимо привлечение материалов из других произведений самого Гёте. Гёте подал тому пример сам, привлекая эпизод во 2-й сцене «Фауста» (черный пудель, бегущий по полю) к иллюстрации своих оптических положений. Достаточно пересмотреть, например, «Письма из Швейцарии», чтобы убедиться в том, что некоторые описания по недоразумению не попали в Farbenlehre (закат у развалин форта St. Cergues, описание Монблана в сумерки, описание водопада и др.). Особенно существенны были бы произведения раннего периода, *до* написания Farbenlehre. Во-вторых, такие термины как Bild, Gestalt и др. существенны во всем творчестве Гёте и часто то, что мы читаем между строк в Farbenlehre, ясно вскрывается в других произведениях, например, теория зрительных следов особенно ярко выделяется на фоне тех беглых метафор, которые попадают в «Вильгельме Мейстере». Нигде, быть может, столь ясно Гёте не выделяет того, что цвет и свет берется им не абстрактно, а конкретно — *в связи с телом*, то есть всегда в связи с чем-то *зрительно-ограниченным и оформленным*, как в «Фаусте» в словах Мефистофеля о свете:

Von Kurpern strumt's, die Kurper macht es schün,  
Ein Kurper hemmt's auf seinem Gange.  
So, hoff ich, dauert es nicht lange,  
Und mit den Kurpern wird's zu Grunde gehn<sup>6</sup>.

или в строке «Римских элегий»:

Phoebus rufet der Gott Formen und Farben hervor<sup>7</sup>.

Тогда становятся понятными настойчивые утверждения Гёте, что теория цветов всегда имеет дело с «ограниченно-зримым» (begrenzt-Gesehenes), с «изображением» (Bild), то есть никогда не с цветом и светом *просто*, а всегда с цветным и светлым *телом*. Из такого рассмотрения вскрывается и то, что не случайно, например, Гёте, противник Ньютона в оптике, был противником преформизма в биологии и вулканизма в геологии, и наоборот. Сопоставляя ряд цитат, мы убеждаемся, что здесь основной пафос Гёте в мысли: продукты не заключены *в готовом виде* в продуцирующем, а *образуются* (bilden sich) из него. Так, расширение поля зрения на все творчество Гёте позволяет выявить обще-онтологическое положение, существенное для хроматики. Требуя настойчиво привлечения остальных произведений по оптике и остальных произведений Гёте, мы не можем столь же настойчиво требовать привлечения всякого рода биографических справок, долженствующих якобы выяснить генетическое развитие и постепенное формирование Farbenlehre. Известно, как лапидарно-просто некоторые биографы и критики пользовались этим методом, склоняясь чуть ли не к тому, чтобы все построение Farbenlehre объяснить из одного наспех проделанного Гёте, перевернутого им и непонятого, эксперимента Ньютона. Но даже и более осторожно двигаясь по этому пути, следует помнить, что Гётево учение о цветах достаточно монолитно, и в отношении к нему в целом вполне применимы все те же приводившиеся слова: «Man lasse die Urphdnomene in ihrer ewigen

Ruhe und Herrlichkeit da stehen». И наконец — (так как теперь мы в области исследования технических приемов *προς ημάς*, путей, а не методов) — нельзя будет не оглядываться на все те области и сферы, которые мы отстранили и оставили далеко за собой. Если мы взглянем на приводимую табличку,

	Свет	Звук	Теплота и т. д.
Геометрия			
Физика			
Физиология			
Психология			
Онтология и т. д.			

то должны будем сказать, что в настоящее время деление областей по преимуществу горизонтально. Старые трактаты, наоборот, отдают предпочтение вертикальному делению, и потому в больших трактатах по оптике, например, в «Перспективе» Роджера Бэкона (в Opus majus) мы имеем и *геометрическую* оптику, и *физические* теории, и анатомо-физиологическое описание глаза (*физиология*), и рассуждения о чувствах специальных и чувстве общем — sensus communis (*психология*), и, наконец, схоластические изыскания о том, есть ли свет ens, virtus, qualitas, субстанция, акциденция и т. д. (*онтология*). Все эти исследования переплетаются, скрывая тот «медленно-движущий закон» — gr̃im̃um movens, о котором говорено было в самом начале (в эпитафе) — *оптику* в подлинном и настоящем смысле слова. И если *по существу* оптика обособляется от всех перечислявшихся дисциплин, то, повторяем, *для нас* необходим точный учет всех добытых ими результатов. В 1791 году Гёте пишет композитору Рейхардту:

Рекомендую вашему вниманию мою оптическую работу... Возьмитесь-ка вдвоем за акустику. Эти великие предметы должны обрабатывать несколько человек одновременно, чтобы наука могла двигаться вперед. У меня хромает химия и химическая часть физики... пусть каждый работает со своей стороны; я уже вступил в тесную связь с одним живописцем и одним математиком, надеюсь вскоре завязать и в остальных специальностях близкие сношения.

(Цит. в пер. Лихтенштадта. Op. cit. С. 411—412)

Вторая половина настоящей работы должна рассматриваться как попытка выяснить, идя по намеченному пути, одно из основных положений гётевской хроматики, которая нигде не обосновывается подробно и является, как мы надеемся показать, частью наследия, перешедшего к Гёте от оптик старых. Я имею в виду его положение:

Beim Sehen ьberhaupt ist *das begrdnzt Gesehene* immer das, worauf wir vorz̃glich merken.

(F. Did. T. § 219.) То

есть: При зрении вообще ограничено-зримое есть то, что мы преимущественно наблюдаем.

Особенно термин «das begrdnzt Gesehene» (ограниченно-зримое, ограниченный Зрительный предмет), употребляемый Гёте наряду с термином «Bild» (изображение)<sup>и</sup> Приравниваемый к нему, должен стать здесь предметом нашего рассмотрения.

Поэтому поскольку мы будем здесь исследовать в самой общей форме именно то, что является предметом оптики (то есть зрительный предмет как таковой), постольку вся последующая часть должна явиться не чем иным, как детализацией части предыдущей.

Итак, остановимся сначала на понятии *видимого* (das Gesehene). Естественное обиходное словоупотребление чаще всего *видимый* предмет противопоставляет *воображаемому*. В научно-терминологическом одеянии это противопоставление предстает как противоположение объективного и субъективного. Старые теории не чужды этому противопоставлению: так, стоики различают чисто-внутренние образы, субъективные, и реальные, объективные; эти деления можно найти и у аристотеликов, например, у Иоанна Филопона, а за ним у Свиды и др. Но упор и ударение в старых теориях не на этом делении, и они благополучно минуют эти опасные топи.

Основное деление рассекает вещи в направлении ином: оно идет по линии расчленения *зрения* и *зримого* (видения и видимого) — коррелятивным к *visio* или *visus* (процессу зрения) оказывается *visum* или *visibile* (предмет зрения). Так у упоминавшихся уже стоиков (у Хрисиппа) — и внешний осязаемый *предмет* (*φανταστόν*), и внутренний субъективный *образ* (*φάντασμα*) противопоставляются оба или ставятся рядом с психическим *процессом*, на них направленным или ими порождаемым, который в первом случае обозначается словом *φαντασία*, во втором — словом *φανταστικόν* (Алт. Plac. N, 12). Правда, порою это расчленение смазывается, например, позднее у аристотелика Иоанна Дамаскина (De fide orthod. II, 17. MPG. t. 94), у которого *φανταστικόν* относится к *способностям* или *потенции* (*δύναμις*) направленного на «реальный» предмет процесса, а *φαντασία* означает тот же процесс в актуальности. Так как слово *φανταστικόν*, как видно из этого, используется для других целей, нежели у стоиков, то для обозначения того, что у последних обозначается этим словом, то есть *процесса*, направленного на *внутренний образ*, Дамаскин пользуется словом *φάντασμα*, а галлюцинируемый предмет остается без обозначения и указанный только что процесс, ему соответствующий (*φανταστικόν* стоиков = *φάντασμα* Дамаскина) остается висеть в воздухе. Схематически изложенное может быть представлено так:

Хрисипп			Дамаскин		
	Процесс	Предмет	Процесс		Предмет
Объективно	<i>φαντασία</i>	<i>φανταστόν</i>	в акте <i>φαντασία</i>	в потенции <i>φανταστικόν</i>	<i>φανταστόν</i>
Субъективно	<i>φανταστικόν</i>	<i>φάντασμα</i>	<i>φάντασμα</i>		-----

Проведенная параллель не является случайной, поскольку формулировки и там, и здесь весьма сходны, почти слово в слово (например, *πάθος ἐν τῇ φυχῇ ἀπὸ νοεῖας φανταστοῦ γινόμενον* у Хрисиппа и *πάθος διὰ κεῖνον ἐν τοῖς ἀλόγους τῆς ψυχῆς* у Иоанна Дамаскина). Но оставим эти поздние и, быть может, беглые и случайные формулировки у Иоанна Дамаскина. Напомним о другом обстоятельстве. То, что мы почитаем наиболее «субъективным» — образы сновидений, совсем не растворялись в субъективном процессе. В древности сновидения мыслились как нечто независимое от смотрящего, то есть от зрения как процесса (*visus*), и изображались как *существа*, как независимые зримые предметы *visibilia*. Играя словами, можно было бы сказать: видения не отождествлялись

с видением. Так, Лукиан изображает сновидения живущими на острове в Западном океане под управлением царя Сна (Hist. ver. II, 32). Овидий (Metam. XI, 633 ел.) рисует их населяющими дворец Сна в стране киммерийцев. И то, и другое может быть возведено, как к прототипу, к изображению сновидений в виде *детей Ночи* и братьев Сна у Гесиода (Theog. 211). Наконец, достаточно известно сближение εἰδωλόν у Гомера с образами сновидений. Гомер же говорит о «племени снов» — *δῆμος ονειρίων* за Океаном (Od. XXIV, 12, Л. X, 496). Сюда же можно было бы присоединить и другую версию, сохраненную у Еврипида (Hec. 70), по которой сны — *дети Геи*, духи с черными крыльями, вылетающие ночью из подземного царства. Пусть даже все приведенное не более как поэтическое олицетворение. Существенно, что это поэтическое обособление от видения (даже «субъективного») *видимого предмета (образа)* переходит в философски-оптические теории, и чернокрылые сновидения старых мифов нетрудно узнать в порхающих по воздуху призрачных изображениях — эйдолах, тончайших пленках, отделяющихся от вещей, которых существование утверждал древний материализм и на допущении которых построена теория сновидений Эпикура и Лукреция. Для нас существенно одно: и *здесь* разделение между зримым и зрением четко и недвусмысленно.

Если мы теперь взглянем на *третье* течение в области античной физики, гесп. оптики — то есть на перипатетическую физику, стоявшую рядом с эпикурейской и стоической, то найдем те же разграничения. Поскольку именно перипатетическая физика в последующие эпохи играла особенно существенную роль при построениях оптик и хроматик, постольку следует остановиться на ее теориях несколько подробнее. Вольтер в своем изложении философии Ньютона не стесняется в выражениях по отношению к аристотелевским определениям света, прозрачного и т. д., называя их «абсурдной галиматсией», «жаргоном, позорящим человеческий разум» и т. д. («absurde galimatias que des maîtres d'ignorance, payés par le public, ont fait respecter à la crédulité humaine pendant tant d'années... jargon qui déshonore l'entendement humain»). Elemens de la philosophie de Newton, в Oeuvres изд. Palissot. T. 32. P. 74. P., 1792). Но мы не можем успокоиться на столь легком решении вопроса и должны будем попытаться, пройдя сквозь дебри схоластической терминологии, вникнуть глубже в эту основу всех построений на протяжении столетий. При выяснении для нас особенно важным будет понятие движения (*κίνησις*), так как в аристотелевской теории всякое ощущение, в том числе и зрительное, определяется как вид движения, именно движения качественного (*ἀλλοίωσις*) (De an. II, 5) Напомним, что для Аристотеля то, что мы разумеем под движением, то есть перемещение в пространстве, есть лишь вид *движения в более широком смысле*, охватывающего также качественное изменение (побеление, например) и количественное изменение (рост). Этим *κίνησις* Аристотеля весьма близко подходит к более широкому понятию изменения вообще (*μεταβολή*). Движение есть по Аристотелю энтелехия потенциально-сущего как такового (*ἢ τοῦ δυνάμει οντος ἐντελέχεια ἢ τοιοῦτον, κίνησις* «τιν. Phys III, I). Последнее «как» истолковывает сам Аристотель (1. с). Возникновение статуи есть движение. Ее потенция есть медь. Но медь *как медь* и медь *как потенция статуи* не одно и то же. И движение (возникновение статуи) есть энтелехия *не меди как меди*, а как *движимого* (как потенции статуи). Таков смысл добавления *ἢ τοιοῦτον*. Далее: в движении различаются *три момента*: движущее (*κινεῖν*), движимое (*κινούμενον*) и само движение (*κίνησις*). Точно то же мы имеем для ощущения: *ощущающее* (*αἰσθητικόν*), *ощуемое* (*αἰσθητόν*) и само ощущение (*αἰσθησις*). Во всех трех мы можем различить *две стороны*: потенциальность и актуальность. Тогда Мы получим *шесть элементов*. Учитывая эти шесть элементов, также как сказанное

о прибавке «*f, τοιοῦτον*», в применении к *зрению*, во-первых, мы имеем: зрящее, зрение и зримое, различенные каждое на потенциальное и актуальное, и во-вторых, должны признать, что зрение есть акт зримого *как зримого*, то есть как соотношенного к зрящему. Построим схему, наглядно изображающую сказанное, присоединив к обозначенным нами шести элементам обозначения греческие и латинские.

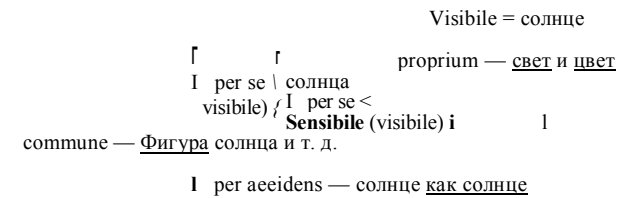
Зрящее		Зрение		Зримое	
в акте	в потенции	в акте	в потенции	в акте	в потенции
<i>οράων</i>	<i>ορατικόν</i>	<i>ορασις</i>	ὄψις	<i>οραόμενον</i>	<i>ορατόν</i>
videns	visivum Met. VIII. 8	visio	<sup>VISUS</sup> De an. III. 2	Visum	visibile Met. VIII. 8

Различению меди как меди (*το χαλκό elvai*) и как потенции движения *κινητόν*) соответствует различие, например, цвета как цвета (*χρόμα*) и как зримого в потенции (*ορατόν*) (Phys. III, 1).

В отношении движения, наконец, Аристотель подробно развивает положение, что акт (ινύρεια) движимого и акт движущего в движении суть *один* акт (Phys. III, 3. То же Met. X, 9), хотя различаются по бытию (то *εἶναι*) (последнее добавление — четко в De an.). Точно то же в ощущении: ощущаемое и ощущающее имеют один акт, *μίαν ἐνέργεια* (De an. III, 2). Возвращаясь к схеме: акт в столбце 1 и в столбце 5 — один акт, хотя это и не значит, что зрящее есть зримое или наоборот. Поясняя аналогией из Phys. III, 3 — одно и то же расстояние от Афин до Фив и от Фив до Афин, но это не значит, что путь (направление) Афины—Фивы есть путь Фивы—Афины.

Таковы определения видимого в перипатетизме. Всмотримся теперь в дальнейшие различия. Аристотель различает среди ощущаемого ощущаемое κατ' αὐτό, per se и ощущаемое κατὰ συμβεβηκός, per aeeidens (De an. II, 6). Последнее охватывает: 1) все то, что является ощущаемым другого органа ощущения, например, видя сладкий предмет, мы видим сладкое per aeeidens, и 2) то, что вообще не может быть предметом ощущения, например, «я вижу сына Диариса». В схоластической философии, например, у Р. Бэкона (Opus majus, ed. Jebb., p. 302—304) последний пункт развит весьма наглядно: «сын Роберта», «француз», «родившийся в Париже в час ночи» — не может быть познано в ощущении, но видя его, я вижу именно сына Роберта, француз, родившегося в Париже в час ночи. Все последнее, как и «субстанциальные природы вещей», суть предметы зрения per aeeidens. Наконец, различаются ощущаемые (αἰσθητά, sensibilia) отдельных органов чувств (propria, ἴδια) и ощущаемые *общего* чувства (communia, κοινά), которые оба относятся к ощущаемому per se. Общие ощущаемые или даты общего чувства, объединяющего деятельность чувств специальных, по Аристотелю (De an. II, 6) суть движение, покой, число, фигура, величина (в De sensu et sensato, с. 1. — выкинут покой — πρεμία). Позднее число этих общих свойств возрастает: араб Альхацен насчитывает двадцать общих свойств, воспринимаемых зрением, и за ним следуют оптики XIII века — Р. Бэкон и Витело (см. Opus majus, ed. Jebb., p. 259-260: remotio, situs, corporeitas, figura, magnitudo, continuatio, discretio, numerus, motus, quies, asperitas, lenitas, diaphaneitas, spissitudo, umbra, obscuritas, pulchritudo, turpitude, similitudo, diversitas). Каспар Шотт, оптик XVII столетия, насчитывает их девять, с многочисленными подразделениями (quantitas, figura, locus, situs, distantia, continuitas, discretio, motus, quies. См. ego Magia universalis, t. I, p. 67, 74). Что касается до собственных дат зрительного

ощущения (propria), то все соглашаются, что их число сводится к двум — *свету* и *цвету*. Проблема заключается в выяснении связи между тремя намеченными группами различных элементов. Возьмем пример и представим его схематически



Мы знаем, что начиная со второй половины XVII столетия вопрос о связи между этими тремя группами возбудил особый интерес и был центром сосредоточенного внимания. Наблюдения над слепорожденными, входящие с этого времени в моду, поставили в упор вопрос о том, как осуществляется переход от зрительных дат света и цвета (propria по старой терминологии) к пространственным характеристикам (communia). Нежелание вглядываться в предшествующие фазы развития или за внешней разнородностью усмотреть внутреннее сходство приводило к тому, что спор в XVII веке на «пространственные» темы рассматривался как новый. На самом деле новым в нем было лишь психолого-генетическое рассмотрение, заступившее место рассмотрения принципиального, — на место споров по существу встал спор о психологическом генезисе, спор о *нативизме* и *генетизме*. В ином разрезе, между тем, он велся задолго до рассуждений и домыслов Молинё, обычно изображаемого зачинщиком спора. Нельзя сказать, чтобы перемена точки наблюдения послужила на пользу: в генетическое рассмотрение все же просачивались остатки старых дистинкций. Еще гораздо позднее можно вскрыть эти остатки, и сколько бы генети-сты, конструируя восприятие пространства из непротяженных цветных элементов, из непротяженного цвета, или нативисты, утверждая изначальность протяженности, ни упирали на то, что говорят не только о первенстве принципиальном, но *главным образом или исключительно* о генетической, временной последовательности, — все же, что иное, как не повторение схоластических аргументов, хотя и в одной форме, дает, например, *Штумф*, доказывая нераздельность цвета и протяжения, невозможность мыслить их иначе, как *частные* содержания (Teilinhalt) или «атрибутивные моменты». Повторяем, и старые, и новые теории — *об одном*, но там — предметно и онтологически, здесь — субъективно и психологически. И (кратко и точно) — и там и здесь вопрос о том: *есть ли цвет и свет без протяжения и тела*, есть ли видимое (visibile) *изначала* уже протяженное, или есть *непротяженное* видимое, к которому может быть присоединено протяжение, а может и не быть присоединено? Для уяснения разницы старого и нового воззрения я позволю себе привести небольшую цитату из Вольтера:

Les distances, les grandeurs, les situations ne sont pas, a proprement parler des choses visibles, c'est a dire, ne sont pas les objets propres et *immédiats de la vue*. L'objet propre et immédiat de la vue n'est autre chose que la lumière colorée; tout le reste nous ne le sentons qu'a *la longue et par l'expérience*\*.

m>

(Op. cit. P. 115)

Характерно добавление a la longue — старая теория тоже утверждала, что propria *зрения* — свет и цвет, но она сказала бы просто, что наряду с окрашенным цветом (*lumière colorée*) должно быть поставлено новое качество (distances, grandeurs и т. д.)

без выяснения процесса de facto (a la longue или нет — неважно!) дебатировала бы вопрос о положении этого качества de jure в отношении к свету и цвету.

Заметим в скобках: не является ли именно последняя постановка вопроса существенной для исследователя пространственных искусств, и не пора ли искусствоведению от берклеевского наследия, по-гильдебрандтовски исследующего генезис зрительного *восприятия*, обратиться к наследию старых оптик, *действительно* исследующих форму и структуру зрительного *предмета*! В самом деле — какое дело искусствоведению, как в «доисторические времена» возникает зрительное *восприятие*? Вопрос в том, можно ли говорить о непротяженном цвете, как самостоятельном зрительном *предмете*, т. е. о том, что мы обозначали словом visibile?

Если теперь взглянуть в исторический материал, то можно найти многое, что обычно, при субъективно-психологической установке проскальзывало и проскальзывало незамеченным. Если древность не знала, быть может, острой постановки тем Молинь—Берклея, то эпоха средневековая ее уже знала. Эти вопросы ребром ставила экзегеза Библии: целый ряд комментаторов должен был выяснять ее попутно с изъяснением шести дней творения. В самом деле: Библия утверждает сотворение света в первый день, а сотворение солнца (т. е. протяженного светлого *тела*) — в четвертый. Изошренная мысль комментаторов должна была в связи с этим ставить вопрос — как мыслить свет без или до тела, протяженного носителя? Не было недостатка в аллегорическом толковании света, — эти толкования мы можем оставить в стороне. Но весьма значительная часть брала вопрос буквально. Схематический и краткий обзор мнений мы попытаемся здесь представить. (Главнейший материал беру из исследования О. Zuckler'a Gesch. d. Beziehungen zw. Theologie u. Naturwissenschaft 1877—1879. Цитаты сличены по подлинникам, частью дополнены и перегруппированы в интересах занимающей нас проблемы.)

Одна группа комментаторов мыслила первичный свет как *зачаточное солнце*; три первых дня (до солнца) были обусловлены движением первосвета вокруг земли, совершенно подобным вращению солнца. Этот свет ставился в весьма тесную связь с *огнем* (NB = телом) и рассматривался как его блеск — *το Ο πυρός -ή αὐγή* (Greg. Nyss. in Hex. MPGr, t. XLIV). Он явился космогоническим субстратом *светил* (Dion. Areop. De div. nom. c 4 — *ἡ φῶς ἀσχημάτιστον*), причем дробление этого первосвета на светила уподоблялось чеканке отдельных монет из единой массы металла (Sever Gabal. Orat. in mundi cйvt.). По виду он уподоблялся светлomu облаку, восходящему *солнцу* или *столу*, разливаясь всюду (Euphr. Syr. in Pentat). Эта теория сохраняется и позднее: ср. Jo. Philop. de opif. mundi — теория света, движущегося вокруг земли вместо солнца; то же Beda Hexalm. col. 17 (MPL, t. XCI); Hugo de S. Vict. Adnot. eluc. in Pentat. c 6 (MPL, t. CLXXV) — свет как lucida nubes неизв. формы (rotunda scilicet an longa, ignoratur) и как пра-солнце (de luce sive igni praedicto meliorando cum forma et splendore fecit solem), ср. De sacr. I. 11; у Petr Lombard. Sentent. 1. II dist.13.3 (MPL, t. CXLII) — vicem et locum solis tenebat; Petr. Comestor. Schol. Historia — туманно-мерцающее вращающееся вокруг земли облако; вопрос о его судьбе (исчезло, окружает солнце, превратилось в него?) остается открытым. В XIII веке Фома Ахвинат толковал, ссылаясь на Дионисия, первичный свет как светлое *качество* неоформленного солнца и опровергал представления о нем как особом светлом *теле* — облаке. Но как бы то ни было, свет и как качество, и как тело все же мыслился изначально связанным с протяжением (как *качество тела*) или изначально протяженным (как *тело*).

В XVI—XVII вв. мы также находим ясно выраженным изложенное воззрение. По Eugubinus'y (August. Steuchus из Gubbio fl550) Cosmopoeia vel de Mundano

Opificio. Lugd. 1535. f°. (и в Opera. P. 1578. Venet. 1591. 1601) — ebp. φρ (= свет) означает солнце и первосвет был уже солнцем. То же у Ambr. Catharinus'a (1552) Explanaciones in prima quinque Genesis capita; иезуит Benedictus Pererius (t 1610) Comment, et disputbt, in Genesis Tomi IV. Romae, 1589. Colon. 1606. f. развивает подробно теорию Беды-Гуго (см. предыд. примечание) о первосвете как заместителе солнца; другой иезуит Cornel. a Lapide (van den Steen f 1637) Comment, in Pent. Mosis Antv. 1659 изображает первичный свет включенным в хрустальную сферу, движущуюся с востока на запад. Та же теория Беды—Гуго у М. Лютера. Кальвинисты и реформаторы XVI века судили в этом пункте по большей части неясно, см. Zuckler. Op. cit.

Другая группа комментаторов рассматривает смену дня и ночи до солнца как обусловленную периодическим распространением и сжатием света (Bas. Magn. in Hexalm. Not. 2; тот же Joan. Damasc. De fide orthod. II, 7; MPGr, t. XCIV), причем указывается, что свет *присоединяется* к среде (воздуху), а не является его актом (*κνύρρεια*) (так у Basil. Magn. in Hexalm. Not. V Jo. Damasc. 1. с. φως = πῦρ, то расширяющийся, то сжимающийся).

В итоге мы имеем три типа толкований: 1) свет — акт тела (неразрывно связан с светилом), 2) свет — особое тело, присоединяющееся к светилу (так у Jo. Zonaras ОбразНО СветИЛО (*φωστήρ*) называется СОСУДОМ света *φωτός δοχείον* Ann. 1. I, 1), 3) свет — бестелесное качество, присоединяющееся к телу и, следовательно, отделимое от него. В сущности вопрос сводится к вопросу об отделимости и неотделимости качеств, причем теория, мыслящая качества отделимыми, имеет два подразделения — одно, мыслящее эти качества телесными (ср. стоическую теорию о телесности качеств) и бестелесными. Словом, схематически

неотделимое от тела (светила) (свет первого дня как *зародыш* солнца)

Г телесное — (= sui generis тело) светило как сосуд света)

отделимое ■

Цвет (свет) качество бестелесное (свет как имматериальное качество, присоединяющееся к светилу)

Иными словами:

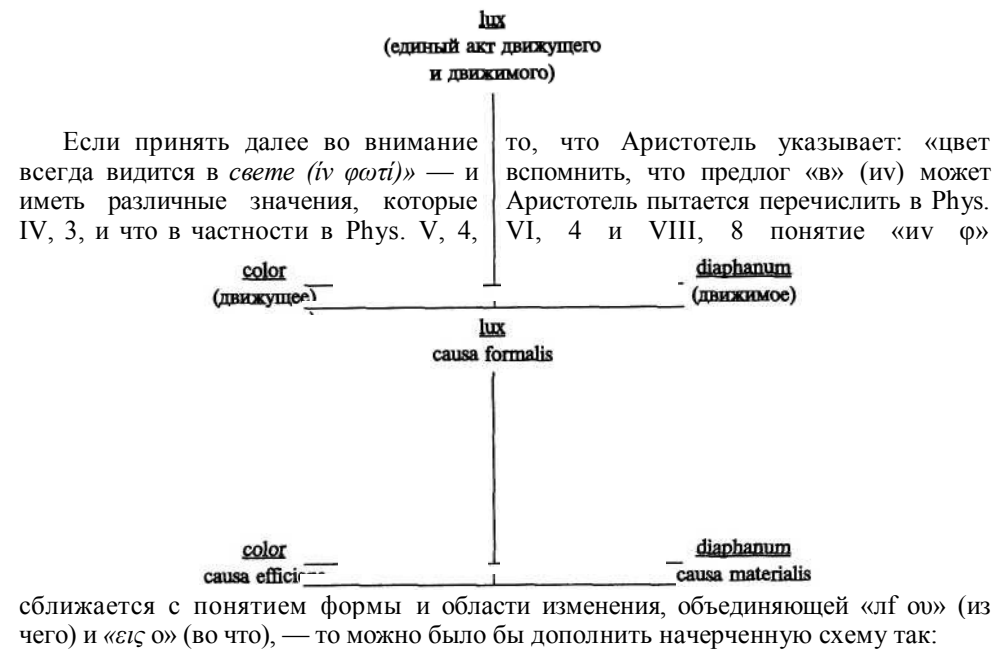
- 1) светило и его акт или качество (свет)
- 2) светило + свет (тело)
- 3) светило + непротяженный свет.

Первую теорию можно обозначить вообще перипатетической; вторую — (условно) стоической, третью — платонической. Теории 1 и 2 соответствуют в психологическом разрезе нативизму, теория 3 — генетизму, и замечательно, что генетизм Беркли с его выводением телесности из бестелесных дат цветности и светлости вышел именно из английской школы платоников, обсуждавших этот вопрос принципиально.

Нам предстоит теперь сделать последнее историческое отступление, с тем, чтобы после этого, обогатившись всем совершенным странствием по разным эпохам " периодам, подвести общий итог и найти ключ к выставленному положению Гёте.

Мы расчленили видимое (зрительный предмет) на visibile proprium и visibile commune и выяснили типы, по которым мыслилось их взаимоотношение. В visibilia Propria включались цвет и свет (color et lux). Теперь время разделить и расчленить эти понятия. Перипатетическое определение света гласит: «Свет есть энергия (акт)

Прозрачного *ΚΟΚ* прозрачного» (φῶς δ' ἰστὶν ἡ ὑψιρρεία τοῦ διάφανου, δ διαφανές) (Arist. De an. II, 7). Мы уже знаем, что значит частица  $\delta$  в сочетании с терминами «энергия» и «энтелехия», и здесь на этом мы останавливаться не будем. Свет, далее, будучи актом, не есть тело (οἷτε -πῦρ, οἷωσ σώμα) (ib.), но *присутствие* (παρουσία) какого-либо тела (огня и т. д.) в прозрачном. Термин «присутствие» должен, по видимому, пониматься в связи с изложенным выше учением о движении: движущее и движимое в движении становятся *одним* актом (μία ὑψιρρεία), так же как, например, ощущающее и ощущаемое: здесь происходит процесс *уподобления*: движимое в своем акте становится таким же, каково движущее в своем, и оба акта *единый акт* (μία ὑψιρρεία), хотя *бытие* (το εἶναι) движущего и бытие движимого не одно и то же (см. выше пример Фивы-Афины). Уподобление движимого движущему и есть парусил второго. Но посмотримся ближе: если прозрачное есть движимое, свет его акт, то что же соответствует движущему? На это Аристотель дает точный ответ: движущее есть *Цвет* (Παν θι χρώμα κινητικόν το-τι του κατ' ὑπερῆσαν διάφανου и το χρώμα κινεῖ το διαφανές, De an. II, 7). Графически можно это было бы изобразить так:



Даже сопоставление выражения «в свете» с встречающимся на той же странице выражением «в мраке» не позволяет толковать *ив* в смысле обыденном, нетехническом, как просто «*при свете*»: ибо в сущности даже такая формулировка содержит указание, что для цветов, видимых «при» или «в» свете — свет есть формальное ус-

ловие осуществления. В de sensu et sensato (с. 3) мы находим дальнейшее разъяснение касательно начерченной триады: поскольку свет есть осуществление *прозрачности* тела, а не тела как такового, он не есть собственно-присущее *телу*, т. е. воздуху, воде и т. д. (οὐκ ἔστιν Ἰδιον). Поэтому он не связан с какими-либо иными характеристиками тела, а коренится в прозрачном как таковом, или, как Аристотель выражается, в неопределенном прозрачном (ἰν αορίστω τῷ διαφανεῖ). Но ведь всякое прозрачное тело есть прежде всего и *тело*, т. е. имеющее *всегда конечный* замкнутый объем. Поэтому хотя свет и имеет прямое отношение лишь к *прозрачности* тела, а не к его конечному объему, вместе с тем, поскольку единственно существуют конечные тела, всякий свет будет актом не только прозрачного, но вместе с тем и конечного тела.

Всякий же *предел* или *ограничение* прозрачного тела, «как показывает происхождение», говорит Аристотель, есть *цвет*, ибо цвет либо в границе (ἰν τῷ πέρατι) или сама граница (πέρας), как думали пифагорейцы, называвшие цвет поверхностью тела (ἐπιφάνειαν) (ср. Алт. Плос. I, 15). Против последнего Аристотель восстает, утверждая, что цвет не граница тела, а *в* границе тела. Итак, окончательный вывод из его построений может быть представлен в следующем виде:

Акт (осуществление) прозрачного тела как *прозрачного* есть *свет*. Поскольку вместе с тем всякое прозрачное тело есть *конечное* тело — налицо *цвет*.

#### ИТОГ:

налицо *всегда* тела, т. е. конечная граница (все прозрачное есть *всегда* тело). Следовательно, *всякий* реально существующий свет переходит в цвет.

**Нет чистого света** (это — «предельное понятие» *grenzbegriff*). Есть всегда цвет и *только* цвет. Свет не существует как зрительный предмет сам по себе, а всегда дан в соединении, как элемент, с протяженным телом, переходя в или давая цвет.

Так мы видим, что из двух *prorgia* зрения — цвета и света — первый сводится ко второму при помощи *общих* данных (*communia*) зрения — пространственных характеристик.

Совсем кратко: так как свет всегда берется с пространственными характеристиками (тело), т. к. он есть акт конечного тела, то единственный зрительный предмет есть цветное тело, *всегда* цветное и *всегда* тело. Повторяем: первая группа теорий, намеченных на стр.<sup>9</sup> (перипатетизм), не отделяя света от тела, делает единственным самостоятельным предметом зрения цветное тело.

Мы не будем вникать в дальнейшее развитие этой мысли, определяющей ограничение света как помрачение (*opacatio*) света, т. е. телесного ограничения как *темной тени*, соответственно ограниченного света как *помраченного* света, и цвета — как *помраченного* света же (*lux opacata* — определение цвета у Кеплера, Аф. Кирхера, да и у древних с их усмотрением в цвете начала тенеvidного — *σκιερον*). Это может составить предмет особой работы. Делая хронологический скачок, ограничимся одной цитатой из оптики XVII века (*Ars magna lucis et umbrae* А. Кирхера. Amst. 1671, p. 47):

Sublato vero colore, 'omnem in mundo visionem interire necesse est; cum omne visibile non nisi per superficiem coloratam spectetur; imo ne lucidum quidem Solis corpus videri posset, nisi id opacum esset et visum nostrum sisteret.

На этом мы можем закончить исторический экскурс в перипатетизм и схоластику — которому было дано место здесь только потому, что нет историко-оптического

словаря, где можно было бы просто справиться под словами *lux, color, corpus, visibile*. Вернемся к тексту Гёте:

Beim Sehen überhaupt ist das begründet Gesehene immer das, worauf wir vorzüglich merken. На

основании всего сказанного мы можем с точностью сказать, какой смысл придавался в старых оптиках и понятию зримого, и понятию ограниченно-зримого. В духе старых оптик приведенное положение можно было бы прочесть так: в зрении дан по преимуществу *цветной* зрительный предмет и *цветной* зрительный предмет есть предмет *единственный*. Ergo: хроматика — нерв, стержень, основа, фундамент, опора оптики как учения о зрительных предметах. Нужно теперь показать, что тот же смысл вкладывался в приведенную формулу и самим Гёте. Показать это в полноте — значит приняться уже за *изучение* Farbenlehre, а задача настоящей работы — лишь наметить *метод, путь и отправный пункт* изучения. Я ограничусь напоминанием: вся теория цветов строится на представлении, что цвет порождается *границей* тела (теория farbige Sdume — цветных кайм и т. д.): цвет возникает на *границе* светлых тел и тьмы. Поэтому сказать, что по преимуществу ограниченно-зримое (das begründet Gesehene) или изображение (Bild) есть предмет зрения, равносильно положению: мы видим всегда свет вместе с ограниченным телом, т. е. *всегда цветное тело*. В сущности это не что иное, как перифразировка слов Мефистофеля о свете:

Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön,  
Ein Körper hemmt's auf seinem Gange.  
So, hoff ich, dauert es nicht lange,  
Und mit den Körpern wird's zu Grunde gehn.

Август—сентябрь 1924 г.

### Тезисы

1. Хроматика Гёте, как и хроматика вообще, есть *часть оптики*, то есть науки о конкретных предметах зрения. Метод оптики есть описательный метод.

2. Хроматика Гёте, будучи частью оптики, не есть физика, физиология, психология, метафизика, символика, мистика цвета. Привлечение материалов из указанных областей играет лишь *технически вспомогательную*, но отнюдь не принципиальную роль.

3. Вследствие трудности фиксировать значение основных терминов Farbenlehre, изучение хроматики Гёте мыслимо лишь при условии привлечения оптических трактатов его предшественников, то есть при наличии *исторического словаря* основных терминов хроматики.

4. Хроматика, как и оптика вообще, описывая материал, единственно предлежащий оформлению художника, в области теории *пространственных искусств* должна заступить место всякого рода физических или психологических теорий, имеющих значение второстепенное.

5. Старая оптика оправляется от деления на *процесс* и *предмет* зрения. Деление на субъективное и объективное в психологическом смысле для нее второстепенно.

6. Вопрос о соотношении цвета и протяжения и *об изначальности протяжения для зрения* был поставлен в древней и средневековой оптике задолго до спора о нативизме и генетизме. Новым в XVII веке явился лишь психологизм.

7. Перипатетизм, утверждая в качестве первичных дат зрения свет и цвет и сводя цвет к пространственному ограничению света, определяет зрительный предмет как *окрашенное тело*. Теория Гёте, отправляясь от понятий Bild и begründet Gesehene, в сущности повторяет формулу перипатетизма.

8. Из последнего следует, что хроматика есть *основа оптики* как учения о зрительных предметах (цвет — неотъемлемый элемент всякого зрительного предмета).

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Чувствуешь всю глубину, здесь нет ничего произвольного, здесь действует медленно движущийся всем вечный закон, и только рука человека прокладывает тот удобный путь, которым пробираешься по этим необыкновенным местам». — Гёте. «Письма из Швейцарии» (Goethes Sämtliche Werke. Stuttgart, 1869. Bd. 2. S. 39). Все сочинения Гёте цитируются по этому изданию. Далее: Goeth. Sdm. W.). Здесь и далее (\*) перевод Г. В. Шторм.

<sup>2</sup> Учение о цвете\*: Zur Farbenlehre. Didaktischer Theil. Далее: Farbenlehre или Farbenl. Did. T. (Goeth. Sdm. W. Bd. 3).

<sup>3</sup> Следует противопоставлять себя непосредственно природе.

<sup>4</sup> «Естествоиспытатель должен сохранить протофеномены стоящими в их вечном покое и великолепии».

<sup>5</sup> «Ни один художник не будет таким дураком, чтобы стать ньютоновцем». \* Hegel. Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1842. Bd. II. S. 314.

<sup>6</sup> ...Надменный свет, что спорить стал с рожденья  
С могучей ночью, матерью творенья.  
Но все ж ему не дорасти до нас! Что б он  
ни породил, все это каждый раз  
Неразделимо связано с телами, *Произошло  
от тел, прекрасно лишь в телах, В границах  
тел должно всегда остаться, И — право,  
кажется, недолго дожидаться — Он сам  
развалится с телами в тлен и прах.*

(Гёте И.-В. Фауст / Пер. Н. Холодковского. Минск, 1956. С. 77. Курсивом выделена цитата, приведенная В. П. Зубовым).

<sup>7</sup> «...Феб — жизнедавец призвал к жизни и форму и цвет». — Из «Римских элегий» (1788), пер. Н. Вольпиной (Гёте И.-В. Избранные произведения. М., 1959. С. 84).

<sup>8</sup> «Расстояния, размеры, положения, собственно говоря, вещи видимые, то есть это собственно не предметы и непосредственно видимое. Непосредственно видимый предмет является не чем иным как окрашенным светом; все остальное мы чувствуем только как протяженность и благодаря опыту» (пер. М. З.).

В рукописи номер страницы не указан.

## ТЕОРИИ ПУСТОТЫ В ФИЗИКЕ XVII СТОЛЕТИЯ

### § 1. Введение

Не без сомнений и опасений автор приступает к теме. В самом деле, — несмотря на кажущееся обилие литературы, работа затруднена, ибо большая часть работ проделана не в том направлении, которое можно было бы назвать главным. Большинство историй естествознания лишь излагают, какие факты были известны и какие факты вновь установлены, и тем самым превращаются в *простой учебник физики с датами и именами*. Так, например, в истории физики констатируется, что камера обскура была впервые описана Портой, выясняется вопрос, кому приписать изобретение зрительной трубы, или дается описание первого примитивного воздушного насоса. Порой эти даты обрамляются расплывчатыми *историко-бытовыми характеристиками* (дается описание средневекового Парижа или Магдебурга XVII столетия), и в качестве курьезных *анекдотов* приводятся случайные выдержки из старых теорий (о четырехугольной или цилиндрической земле старых космологии и т. д. и т. д.)<sup>1</sup>

Между тем существеннее было бы иное. Ничто в указанном разрезе не посвящает нас в самый *процесс работы* физики и не знакомит с его *орудиями* (гипотезами и понятиями) *как орудиями*, а не анекдотами. Если это и делается, то слишком поверхностно. И анализ всегда будет поверхностным, пока мы со всей тщательностью не выделим *методов и приемов* физики той или иной эпохи и структуру *технического аппарата* ее научных понятий в целом. Путь же к этому лежит через точное *исследование терминов*. Тогда бы и привлечение исторических справок из других областей, и изложение взглядов, давно оставленных наукой, утратили бы характер иллюстрирования бытовыми картинками и развлечения курьезными анекдотами. Выясняя генезис термина, во-первых, мы должны были бы учитывать весь исторический контекст (многие термины физики — результат пересадки из другой области — экономики, права, биологии и т. д.) и, во-вторых, многие термины в их истинном значении могут быть вскрыты только при анализе их употребления в ложных «анекдотических» теориях. Тогда и открытие, и изобретение не являлись бы, как обычно, подобно *deus ex machina*, — как снег на голову (огрубление: ванна Архимеда и яблоко Ньютона). Мы бы проникли в самую лабораторию изобретений и гипотез. Обычное господство *оценок*, заполняющих историю физики, например противопоставление блестящих успехов галилеевской механики «немощи» перипатетиков, должно было бы дать место точной *реконструкции научных систем* обеих сторон, тогда как обычно излагается связно лишь новая механика, а догалилеевская механика (динамика) изображается как бессвязный каталог отдельных недоразумений. Только на почве уже произведенной реконструкции можно было бы *оценивать и объяснять*.

Конечно, краски сгущены мною намеренно. Ряд вопросов разработан в этом направлении (достаточно ли полно — другой вопрос), — т. е. именно под углом исторической методологии и технологии физического исследования. Таковы например, весьма ценная статья Вольвилля об открытии закона инерции<sup>2</sup>, статья Дюгема об ускорении, производимом постоянной силой<sup>3</sup>, и другие труды его же исторические труды Маха<sup>3</sup> (его общие философские взгляды и его сенсуалистический идеализм мы оставляем в данном случае в стороне), труды Таннери и др. Стоит ли напоминать о блестящих исторических образах в «Аналитической механике» Лагранжа — классических образах строгого и принципиального исследования методов и приемов точной науки в историческом разрезе.

Таково положение вещей, и таковы *desiderata*<sup>4</sup>.

### § 2. Новые опыты XVII столетия

Переходя непосредственно к теме, мы остановимся сначала на опытном материале, добытом в интересующую нас эпоху. Собственно говоря, все главные революционные опыты, опрокинувшие старую теорию о страхе пустоты, были произведены в одно десятилетие с небольшим. Это сороковые годы XVII столетия, и момент, когда Отто фон Герике демонстрирует свои опыты в Регенсбурге в присутствии императора и князей (1653), может почитаться завершительным и суммирующим. Далее начинаются теоретические дебаты, варианты и усовершенствования опытов.

Обычно изображается положение вещей так: в старой физике господствовала теория *horror vacui* (природа не терпит пустоты), — и на этой основе объяснялись такие явления, как движение воды в насосе и др. Задача Торричелли, Паскаля, Герике заключалась в опровержении этой теории и замене ее теорией давления воздуха. Новый путь имел два разветвления, друг от друга независимых: 1) Италия — Франция (Галилей — Торричелли — Паскаль) и 2) Германия — Англия (Герике — Шотт — Бойль)<sup>5</sup>. Различие сказывается и в приемах исследования (первая линия оперирует главным образом с барометрической пустотой в ртутной трубке, вторая — с пустотой, получаемой при помощи воздушного насоса). Для удобства дальнейшего исследования мы систематизируем опыты, снабдив их номерами и буквами, глухими ссылками на которые мы и будем в дальнейшем ограничиваться. Первый главный аргумент против *horror vacui*.

#### Опыт 1. Предельная высота столба жидкости

Известен анекдот о Галилее, узнавшем от итальянских водопроводчиков о том, что вода в насосах поднимается лишь до известного уровня. (Подобный анекдот Рассказывает Сагрето в галилеевых «Discorsi» (1638). См. с. 16-17. О Галилее его Рассказывает Паскаль в заключении к EL и PA 278. Libri («Histoire des sciences mathématiques en Italie», t. IV, p. 270) опровергает его, как и вообще наличие у Галилея модифицированной опытом № 1 теории *horror vacui*, в чем он, пожалуй, заходит слишком далеко.) Древние не знали этого факта — так, Герон считал возможным «При помощи сифона передавать через гору воду в соседнюю долину (ср. у Шотта<sup>6</sup> МН 98—101 то же с живописной иллюстрацией: гора, сифон, вдали город и шпиль Колокольной). Галилей на основании указанного факта приходит к заключению, что для страха пустоты есть предельная высота — *altessa limitatissima*. По мысли

Торричелли, Вивiani в 1643 г. берет вместо воды ртуть (в 13 раз более плотную) и находит для нее предельную высоту в 13 раз меньшей. Мерсенн в 1644 г. делает известными во Франции эти опыты, и через Пьера Пти о них узнает Паскаль, который повторяет с ним эти опыты в Руане V 43-44 (ср. PV104-105 и V 49). Независимо то же наблюдение делает Герике VS III 19: вода не поднимается на 4 этаж; предел высоты — 19 магдебургских локтей (Ellen), ср. Тс I 10. Опыт Торричелли описан, кроме того, в М 535-536, там же (533) замечание (1657): «millies ab eo tempore ubivis locorum a viris eximiis repetitum»<sup>6</sup>.

Таково первое препятствие для защитников *horror vacui*.

Второе:

#### Опыт № 2. Колебания количества жидкости в трубке

- а) при наклоне трубки, V 49; М 536; Сim (P) 392.
- б) в разное время. РА 249-250. Наблюдение Перье в Клермоне (в Оверни) в 1649-1651 гг. Отчет о них — Паскаль 317 ел., см. также М 537 (по Маньяну, как и всюду в № 2). То же у Герике (который получал пустоту не по-итальянски, т. е. опрокидывая полную трубку, а насосом) — барометр (этого слова нет. Есть обозначение: *Semper vivum, Perpetuum mobile* (VS III 20) или *Anemoscopium*). При помощи него Герике предсказывал погоду: в 1660 г. за несколько часов предсказал бурю. VS III 31.
- с) при разных жидкостях (ср. № 1) подробно РА 244 ел.
- д) в разных местах Земли. РА 258—263.
- е) на разной высоте: опыт Перье и о. Chastin по просьбе Паскаля на Пюи-де-Доме 19/IX 1648. Отчет см. Паскаль 301-317 (ср. Герике VS III 30). Сim (P) 389 - на башне во Флоренции. Ср. М 537.

#### Опыт № 3. Изменение среды вокруг сосуда с воздухом

- а) перенесение на другую высоту.
  - а) шар (пузырь), надутый наполовину, раздувается по мере поднятия на гору. РА 217-218. б) вариант: открывая кран у закрытого сосуда, ощущаем вырывающийся воздух. VS III 30. у) Сim (P) 391. При перенесении на высоту сосудов с жидкостью с открытым концом А — уровень жидкости принимает положение «и» и «и'». См. рис. 1.
- б) удаление окружающего воздуха.
  - а) пузырь раздувается и лопается. VS III 33; Тс II 6,7 = SA 18-20. б) вариант: тонкий стеклянный сосуд. Тс II 11 = SA 24—26.

#### Опыт № 4. Получение пустоты внутри сосуда

- а) а) удаление воды из бочки при помощи насоса, укрепленного внизу бочки: вода опускалась вниз вследствие тяжести при выдвигании поршня и удалялась (воздух вырывался в скважины). VS III 2. б) бочка окружена второй бочкой с водой. VS III 2.

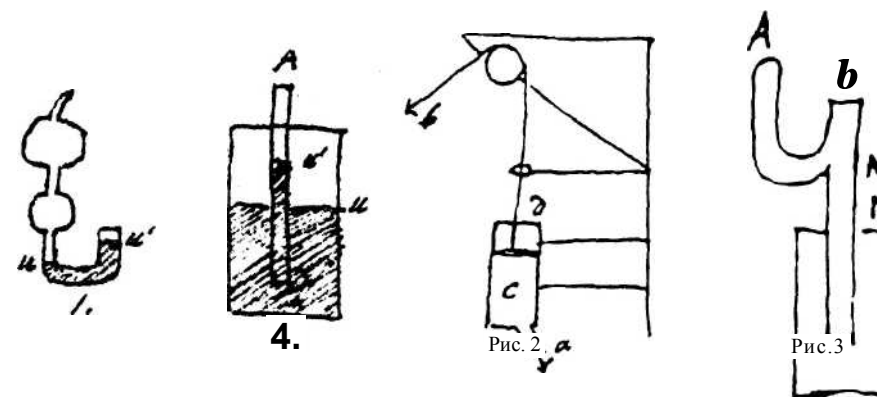


Рис. 1. Здесь и далее — рисунки В. П. Зубова

б) воздушный насос (*antlia pneumatica*) 1650. VS III 4; EM 445; главное изобретение — кран у вакуируемого сосуда, позволяющий отнимать его от насоса и переносить «вакуум».

а) при открытии крана — врывается воздух. EM 468; Тс I 7; VS III 3; Тс II 3 = SA 10 ел.

б) то же в воде. VS III, 5; EM 468; Тс I 3. Ср. Герон I, р. 8 и PV 103. у) стеклянная бутылка при эвакуировании разбивалась вдребезги, д) См. рис. 2: если удалять через «а» воздух из «с», то становится почти непосильным вытянуть поршень «д» для тянущих за «б». VS III 27; Тс II 119; Тс II 4 = SA 15—17 и Тс II 5 = SA 17—18. Наоборот, при помощи этого можно поднять груз.

е) Магдебургские полушария. Нельзя разъединить падающим грузом и гирями. VS III 25; Тс I 16—17. Регенсбургский опыт (16 лошадей тянули за полушария). По Поггендорфу стр. 428: «Ein Knallversuch, um Personen, die nicht ans Nachdenken über Naturerscheinungen gewöhnt waren, auf eine alltägliche Tatsache aufmerksam zu machen, die sie unter einer feineren Form geboten schwerlich beachten würden».

#### Опыт № 5. Сочетание № 3 и № 4

а) Паскаль: наполняем трубку (см. рис. 3) ртутью, закрыв открытое отверстие «В» пальцем. Опускаем в сосуд с ртутью. Над MN образуется пустота, ртуть держится на изв. высоте: в «А» ртуть опускается. Открыв отверстие «В», — заставляем упасть Ртуть в MN и подняться в «А». РА 254-257.

б) Бойль. Барометр в вакууме. Тс II 19-20 = SA 35-43.

#### Опыт № 6. Горение

Гаснущая свеча в замкнутом пространстве. VS III 12, 13; Тс I 9 и Тс II 12-17 = ■ 26-32 (о горении — варианты).

## Опыт № 7. Жизненные явления в пустоте

VS III 16 (птицы, рыбы); Тс II 43 = SA 97-99 (жаворонок, воробей, мышь); Тс II 42 = SA 97 (муха, пчела, бабочка); Cim (P) 393 (пиявки, улитки, кузнечики, мухи, бабочки, лягушки, ящерицы, раки и рыбы).

## Опыт № 8. Звук Ослабевающий звук

колокольчика. VS III 15; Тс II 29 = SA 62-64; Cim (P) 393.

## Опыт № 9. Прохождение т. н. импондерабиллий сквозь пустоту (свет, тепло, магнетизм и т. д.)

## Опыт № 10.

Маятник. Тс II 29 = SA 61-62. Вес в пустоте. Тс II 36 = SA 77-79.

## Опыт № 11. Пары и дым

Тс II 31-32 = SA 65-69 точки кипения при удалении воздуха. Тс II 45 = SA 114-116 замерзание Тс II 40 = SA 94-95.

Таков эмпирический материал, та голая эмпирия, с которой при всех построениях и дебатах должны были считаться физики и философы той поры. Основной фундамент, как можно убедиться из обозрения ссылок, был заложен Торричелли, Паскалем (РА) и Герики (VS). Детализация (уточнение и утончение опытов дал Бойль, SA). Шотт систематизировал опыты (МН, М и Тс), находился в переписке с Герики и с его согласия впервые (МН 1657 и Тс 1664, тогда как VS — 1672) опубликовал его опыты. Детализацию и систематизацию дали и сотрудники Академии опытов (del Cimento), основанной в 1657 г. — чистые экспериментаторы. К концу пятидесятих годов опыты были общеизвестны, и речь могла идти лишь об их вариантах и об их интерпретации.

## § 3. Старые опыты в пользу horror vacui

Прежде чем перейти к анализу теорий и дебатов, — систематизируем старые опыты в пользу horror vacui и опыты Паскаля против последнего. Аргументы собраны у Шотта (МН и М). Контраргументы (и аргументы) у Паскаля (РА) и Герики (VS).

СТАРЫЕ ФИЗИКИ  
(Страх пустоты)

№ Г. Мехи с закрытыми дырами не могут быть открыты — МН 25; М 521; РА 224-226. Ср. VS III 35 - сведение к № РА 219; Тс IV 5 2; ср. VS III 35.

ПАСКАЛЬ  
(Давление газа или жидкости)

Меняет условия: вода вместо воздуха - 4б. δ и ε (принципиально можно при преодолении давления воздуха).

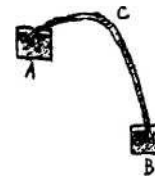
№ 2'. Полированные пластинки, наложенные друг на друга, не могут быть разъединены-МН 25; М 521; РА 220; Тс IV 5 2. Картинное описание у Zuchius (в VS III 35). Ср. Галилей, Discorsi 11-12.

№ 3'. Движение жидкостей в насосах - МН 27; М 521; РА 220; Тс IV 5 2.

№ 4'. Втягивание воды при горении в замкнутом сосуде, окруженном водой — РА 21, при охлаждении — МН 27; М 522, ср. VS III 35; банки - РА 239-241. Ср. Герон I р. 10; Филон Виз. § 8; Тс Г/ 5 2.

№ 5'. Если поднять опрокинутый сосуд, полный воды и находящийся под водой, над уровнем воды, оставляя отверстие под водой, то вода поднимается - МН 26; М 522; РА 221; Тс IV 5 2. Ср. Phylo Byz. § 6.

## № 6'. Сифон РА 223.



Вода из полной трубки «С» не может растечься по «А» и «В», потому что тогда в «С» образовался бы вакуум. Поэтому по мере стекания воды из «С» в «В» должна прибывать новая из «А».

## № 7'. «Решето весталки».

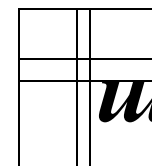


Наполняем под водой сосуд водой и закрываем отверстие «В». Вынимая из воды, можем переносить воду в «решете», пока закрыто отверстие «В» — МН 26 (205); М 522; Тс IV 5 2.

Такой же сосуд для вина у Герона I, р. 7 и Филона § 4 (для воды — § 11).

Замена воздуха водой и сведение к давлению жидкостей — РА 227-228. У Герики VS III 35 — то же объяснение давлением воздуха.

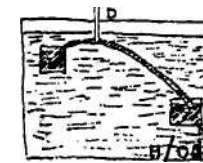
Вместо воды и воздуха возьмем ртуть и воду и ликвидируем возможность вакуума, дав доступ воздуху через поршень — РА 229-231, у Герики в VS III 35 — сведение к опыту № 1, как достаточно показательному (т. е. почему horror vacui имеет определенную величину).



Кожа руки «В» втягивается, даже если есть доступ воздуха.

Вода и ртуть (вместо воздуха и воды) и сведение к законам равновесия жидкостей - РА 232-234. Ср. М 528-529 (по Маньяну).

Герики в VS III 35 сводит к № 1. (Выше чем на 20 локтей вода не поднималась бы.)



Берем ртуть и воду, погружаем все в воду и делаем невозможным вакуум, открывая доступ воздуху через «D», ртуть все же течет.

Герики в VS III 35 сводит к опыту № 1 (если решето больше в высоту, чем «предельная высота» воды, — то вода вытечет частично).

Оглядывая даже поверхностно эту таблицу, мы убеждаемся, что суть аргументации Паскаля — в сведении № Г-6' к условиям равновесия жидкостей: вместо пары «ртуть — воздух» берется пара «ртуть — вода», открытием доступа воздуху элиминируется возможность вакуума, — но соотношения остаются, значит — не *horror vacui* причина явлений (ср. № 3', 4', 6').

#### § 4. Основные теории на почве опытов

Посмотрим теперь на те теории, которые строились, и споры, которые разгорались на почве изложенного материала (№ 1—11 и № Г—7').

Эпоха 50-х и 60-х годов XVII столетия ознаменовалась в связи с изложенными опытами появлением целого ряда физических и полуфизических-полуфилософских трактатов на тему *de vacuo*. Это заглавие носят забытые трактаты Deusing'a (1661), P. Casatus'a, Chytraeus'a, M. Comaeus'a, H. Fabri<sup>7</sup> и др. На ту же тему пишет свою брошюру противник Паскаля Нозль<sup>8</sup> и противник Бойля Фр. Линус<sup>9</sup>. Ей же посвящают в своих общих трудах отделы Мерсенн<sup>10</sup>, Э. Маньян (Magnanus = Maignan)<sup>11</sup>, Цукки (Zucchi)<sup>12</sup>, Гарсдорфер<sup>13</sup> и др. Было бы неблагодарным трудом в пыли библиотек разыскивать эти заброшенные трактаты и подвергать их длительному и пристальному исследованию. К счастью, мы имеем труды малосамостоятельного, но добросовестного и вдумчивого систематизатора той эпохи — Каспара Шотта, ученика и друга А. Кирхера; в этих трудах (МН, М и Тс) мы встречаем не только первое описание опытов Герике (о чем мы уже говорили) и опытов Бойля (из SA), но и подробные и точные ссылки на большинство названных трактатов. Если бы вдруг уничтожилась вся физическая литература XVII столетия, кроме трудов Шотта, то по ним мы могли бы составить достаточно обширные сборники *фрагментов*, вроде тех, которые мы в отношении древних физиков составляем по Placita Аэция или комментариям Симплиция — богатейшим историческим кладом античности. Поэтому-то, если еще присоединить к трудам Шотта классические труды Паскаля, Герике и Бойля, то на основании этих материалов могут выразительно вырисоваться лицо эпохи и главные этапы развития спора «вакуистов», признававших пустоту в природе, и «пленистов» или перипатетиков (также картезианцев), защищавших «страх пустоты» в том или ином его виде.

Обычный (самый обычный) аргумент против «страха пустоты» заключался в том, что это понятие — мифично, анимистично, метафорично, ничего не объясняет (нельзя же ведь воображать в насосе присутствие испуганного существа, терриоризируемого пустотой, которое ради избегания ее тянет вверх воду, ртуть и т. д.)> но если, быть может, такое представление и породило психологически первоначальное представление о страхе пустоты, то позднее оно все более затухало, и мифический (анимистический) образ обнаруживал тенденцию превратиться в наукообразный термин<sup>14</sup>.

Любопытно и показательно, что в эпоху Паскаля и противники «страха пустоты», и его защитники соглашались в том, что слово «страх» следует понимать лишь условно, метафорически<sup>15</sup>. Со времени опыта № 1 стало возможным говорить о предельной высоте и предельном значении страха пустоты — стало возможным *измерять* страх пустоты. Это понятие обнаружило уклон ассимилироваться со всеми прочими *движущими силами* механики, превратиться в силу *притяжения sui generis*. Если Герике, опровергая № Г-6', истолкованные с точки зрения страха пустоты,

мог просто ссылаться на опыт № 1 (предельная высота жидкости), то такая ссылка была мимо модифицированной теории, признававшей *horror vacui* как некую *конечную притягательную силу*. Эта новая концепция отчетливо выявилась в теориях Цукки и Фабри — противников «вакуистов». Они подчеркивали, что Торричеллиева пустота не есть *vacuum* в строгом смысле слова, а наполнена парами ртути<sup>16</sup>. Эти пары имеют притягательную или удерживающую столб ртути силу (*vim eductivam seu retentivam*). Предельная высота поднятия объясняется тем, что столб ртути в данном случае *уравновешивает* эту силу (т. е. *vis retentiva* или *horror vacui*)<sup>17</sup>. Опыт № 2 объясняется переменностью количества тонких паров, варьирующего от условий<sup>18</sup>. В том же духе объясняются и дальнейшие опыты. Нетрудно видеть, что здесь, как и в теории давления воздуха, вопрос сводится к тем же законам равновесия, но уже не между давлением воздуха и столбом жидкости, а между столбом жидкости и «страхом пустоты», понимаемым как притягательная сила паров, не допускающая пустого пространства между телами. Дальнейшее оригинальное развитие эта теория получает у противника Бойля Фр. Линуса<sup>19</sup>.

По теории Линуса тонкие нити ртутных паров<sup>20</sup> — *funiculi* удерживают ртуть в трубке<sup>21</sup>. По поводу № 7' (решета весталки) Линус замечает: «Непосредственное основание, почему вода в этой садовой лейке, сверху закрытой, не выливается, — не есть боязнь пустоты; его основание — в том, что мы только что указали: что нет достаточного груза для того, чтобы разорвать связь, благодаря которой вода сцепляется (*adhaereat*) с крышкой закрытой лейки»<sup>22</sup>. В фуникулярной теории Линуса, таким образом, еще более наглядно (*нити притяжения*), чем у Фабри и Цукки, происходит замена сил давящего воздуха силами *сцепления и притяжения*<sup>23</sup>. Дабы яснее понять мотивы этой, на первый взгляд, странной теории, надо напомнить, что в эту эпоху от круга явлений, связанных с давлением воздуха, не отделялись такие явления, как упоминавшийся № 2, и, что особенно важно, явления *капиллярности*. Систематическое изучение явлений капиллярности начинается именно в эту эпоху. Ею занимаются Дж. Борелли (1608-1679)<sup>24</sup>, Монтанари (1633-1687)<sup>25</sup>, Ис. Фосс (1618—1689)<sup>26</sup> и уже известный нам Фабри<sup>27</sup>. Для объяснения капиллярности Борелли вводит представление о частицах с гибкими ветвями, представляющими одноплечий рычаг, точка опоры которого — в стенке трубки (*funiculi* Линуса!). Фабри связывает явления капиллярности с теми, которые мы объясняем давлением воздуха. Такова модификация теории *horror vacui*, возникающая в результате новых опытов. *Horror vacui* превращается в силу сцепления и притяжения, противящуюся Разрыву связи между телами. Но и эта формулировка не окончательная и не характерна для всего спора «пленистов» и «вакуистов». Так, Шотт в Тс *отказывается* от теории Фабри—Цукки и переходит на позицию, исходящую из давления воздуха, но *продолжает* борьбу с вакуистами, которую начал в МН и М. Спор переходит на принципиальную почву: можно ли оперировать с понятием пространства, не занимаемого *никаким физическим телом*, как с чем-то *физически* реальным. Собственно, эта тема уже с самого начала лежала в основе спора<sup>29</sup>.

#### § 5. Основная позиция старой физики

Прежде чем перейти к анализу спора в этом разрезе, скажем несколько слов об основной позиции старой физики, занимавшей господствующее положение (т. е. в широком смысле перипатетической).

Ее основная задача была в описании *данных чувственного* восприятия — не субъективно-психологического *процесса* (потому она не терпела никакого субъективно-идеалистического спиритуализма), а того *содержания*, которое открывалось в процессе и через него: в описании не αἴσθησις, а αἰσθητόν. Поэтому в древней физике первичные качества суть теплое (не *ощущение* тепла, а именно теплое), сухое, влажное, белое, красное и т. д. Но ведь наряду с перечисленными αἰσθητά не менее положительными содержаниями ощущений являются такие data, как черное (т. к. мы *видим* черное), холодное, легкое и т. д. Поэтому античная физика в полном согласии со своим отправным пунктом пользуется и ими в своей работе, и мы имеем пары: «свет—тьма», «тяжелое—легкое», «тепло—холод», где тьма, легкое, холод не суть простые отсутствия света, тяжести, тепла, а некоторые самостоятельные реальности, подлежащие изучению. Таким образом, мы видим, что все эти пары противоположностей суть нечто большее, чем результат схематической игры диалектикой полярности, которой в новое время так злоупотребляли, например, натурфилософы Шеллинговой школы; они вытекают прямо из основной установки античной (перипатетической) физики.

В любопытном произведении Плутарха «De primo frigido» подробно доказывалось, что холод не есть простое отрицание, потому что (рассуждает Плутарх) он есть предмет нашего ощущения, а всякому ощущению должна соответствовать какая-нибудь реальность в физическом мире (οὐσία) (см. особ. § 4). Наоборот, продолжает Плутарх, *отрицание реальности* есть предмет мысли, а не предмет ощущения: мы не можем *слышать* тишины, осязать пустоты, а только *мыслить* их. Следовательно, их нет в физическом мире, ибо всякая физическая реальность есть предмет ощущения. Отсюда понятно, почему в физическом мире есть пары «свет — тьма», «тепло — холод» и т. д. и не может быть пары «тело — пустота».

В 4-й книге Физики Аристотель (Phys. IV 6-8) подробно анализирует проблему пустого пространства. Мы узнаем, что главными аргументами в пользу пустоты были 1) наличие движения в пространстве в обоих его видах — перемещения (*φορά*) и роста (αὐ'ίησις) и 2) явление смещения (жидкостей, например). Если мыслить мир без пустот, так сказать, «битком набитым», то нельзя понять, как может двигаться тело в пространстве, расти (увеличиваться в объеме) или растворяться в воде без того, чтобы вода увеличивалась в объеме. Между тем при допущении атомов и пустот трудности разрешаются легко. Какие обходы предлагает Аристотель для спасения мирового «плenums», здесь не так интересно. Существеннее другой аргумент, находящийся в полном согласии со всем изложенным ранее: пустота, лишённая тела, лишена всех чувственных признаков: обоняемости, осязаемости, звуков, красок и т. д. Следовательно, она не есть физическая реальность, ибо всякая физическая реальность воспринимается чувствами — она есть *ничто*, физический нуль. Ее *нет в физическом мире* и потому *нет для физики*. Правда, можно *в мысли* создать связное учение, оперирующее понятием пустоты, но оно никак, по мнению Аристотеля, не будет соотноситься с физическим миром. Замечательно (на это мало обращали внимание), что Phys IV 8 дает характеристику движения тел, если бы была возможна пустота. Все основные пункты новой механики, выдвигавшиеся *против* Аристотеля Бенедетти, Галилеем и другими, формулированы самим Аристотелем: 1) В пустом нет различий (*Βιαφορά*), следовательно, нет верха, низа и т. д. — пространство однородно, и потому нет движения *по природе* и *против природы* (κατά и παρά φύσιν). 2) В однородном пространстве нет мотивов для тела остановиться здесь, а не там: *движущееся тело будет двигаться вечно*. 3) В пустоте все тела будут *падать с одинаковой скоростью*. Неизменный refrain Аристотеля — ἀλλ' ἀδύνατον —

но это невозможно. Почему невозможно? Конечно, не потому, что нельзя создать связную науку о движениях на этой основе, а потому, что эта наука уже не будет наукой о движении вот этих обоняемых, осязаемых, чувственно воспринимаемых тел, с которыми, по мнению Аристотеля, не может порвать физика. Это будет *не описание* физических тел, а чисто умственное схематическое (не физическое) *построение*.

Таков результат нашего экскурса в область древней физики: пустота не есть предмет физики, потому что является содержанием отвлеченной мысли, а не содержанием ощущения, пустота не есть тело, воспринимаемое чувствами, она *ноль* физической, т. е. всякой реальности, *ничто просто* (simpliciter).

## § 6. Спор Паскаля и Нюэля о пустоте и теле

Сделаем теперь решительный поворот и обратимся сразу к XVII веку: к полемике Паскаля и Нюэля. В аргументах Нюэля нетрудно узнать суть аргументов старых. Паскаль пытался утверждать, что в безвоздушном пространстве сосуда нет материи, воспринимаемой чувствами, и, следовательно, нет нужды предполагать какое-либо невидимое тело, занимающее это пространство<sup>30</sup>. Применяя выражение уже упоминавшегося Валериана Magnus'a (см. примеч. 5), здесь — «*место без помещенного*», locus sine locato<sup>31</sup>. Противники вакуистов упирали на то, что свет, тепло, магнетизм (т. е. с точки зрения теории импондерабилий<sup>32</sup> — световая материя, теплород, магнитная жидкость) проходят чрез оболочку сосуда, и, следовательно, там не абсолютная пустота<sup>33</sup>. Если даже не признавать теории истечений, а разделять теорию, например, «интенциональных species», — то все же нужна *передающая* эти species *материальная среда*: пусть это и не воздух, как думали древние, для которых воздух играл роль эфира новой физики, но все же это sui generis *тело*. На это возражение, которое делал и Нюэль, Паскаль отвечал: отчего не допустить распространения света в пустоте<sup>34</sup>. До сих пор мы не знаем природы света, и фактом распространения света в трубке, именуемой пустой, не можем опровергать существования пустоты. С равным успехом можно *допустить* пустоту и опровергать невозможность распространения света в пустоте. Иными словами — либо, *исходя из пустоты* как данного, *перестроить оптические теории*, не допускающие распространения света в абсолютном вакууме или же мыслящие свет материальным; либо, наоборот, *сохраняя оптические представления* неприкосновенными, утверждать *отсутствие пустоты*. Допущением гипотетического посредствующего тела<sup>35</sup>. Но ничто, думает Паскаль, не уполномочивает нас ко второму. «Я предоставляю вам судить, милостивый государь, — пишет он Le Pailleur'y<sup>36</sup>, что более обоснованно, не видя и не воспринимая ничего в данном пространстве, говорить, что в нем есть нечто, несмотря на то, что<sup>37</sup> в нем ничего не воспринимается, или полагать, что в нем ничего и нет, потому что ничего не видно?». Как бы то ни было, прав или не прав Паскаль, но он правильно<sup>38</sup> казал, что опыт № 9 не есть и не может быть experimentum crucis.

\* \* \*

Но и ни один из других опытов не может быть им.

<sup>38</sup> Можно установить *давление воздуха*, отсутствие *воздуха* в Торричеллиевой трубке, отсутствие *всякого* тела (что утверждает Паскаль) доказать опытами нельзя;

больше того, мы можем в других целях *допустить* существование *sui generis* тела для сохранения тех или иных положений (эфир, например). Так вопрос из сферы отдельных опытов уходит глубже — в тот слой, в котором его брал Аристотель: в сферу вопросов о взаимоотношении *тел* с их физическими качествами и *геометрического протяжения*. Мы видели, что, по Аристотелю, нельзя отрывать второе от первого. В XVII веке картезианство поставило аналогично з'як равенства между физическим телом (обеднив его содержание: *минус* «вторичные» качества) и протяженностью. Главная аргументация Нюэля вращается именно в этой плоскости: «Протяжение есть необходимое тело», — пишет он Паскалю<sup>37</sup>. В другом письме он еще настойчивее и выразительнее проводит эту линию: подлинная пустота не действует ни на одно из чувств, это — геометрическая абстракция, ее нельзя мыслить как *физическую* реальность (в *природе* ведь нет геометрических тел). «Мы говорим, что есть вода, потому что видим и осязаем ее; мы говорим, что есть воздух в надутым пузыре, потому что ощущаем его сопротивление; что есть огонь, потому что осязаем его тепло, — но подлинная пустота не действует ни на одно из чувств»<sup>38</sup>. «Я знаю, что в *воображении геометра*, путем рассудочной абстракции отделяющего количество от всех индивидуальных условий, есть неподвижное пространство (т. е. пустота); но такое пространство, так очищенное от всех этих окружающих условий, существует *только в уме геометра* и не может быть той пустотой, которая оказывается, по вашему мнению, в *трубке*»<sup>40</sup>.

тезианизированные перипатетизм; нельзя разрывать протяжения и тела, пустота без тела есть *nonsense*, нуль (порой у Нюэля сквозит картезианское: тело и есть протяжение). Она «в голове геометра», а не в физическом мире, в трубке. В последней приведенной цитате это особенно ярко подчеркивается. Пустота есть геометрическое пространство. По мере того как новая физика отказывалась от мысли, что она навеки прикована к сенсуальным датам, и превращалась в абстрактную науку, она вводила постепенно ряд понятий и схем чисто вспомогательного характера — *моделей*, которые античная физика, преследуя задачи *описания* чувственно воспринимаемого мира, отвергала как несоответствующие ничему реальному. Установив законы, касающиеся чисто идеального случая, например падения тел в пустоте, физика *от них* уже шла к чувственным *телам* и *технически* овладевала ими. Таким образом физика должна была многие термины, раньше лишенные *физического* содержания, наделить положительным содержанием. В частности, начав оперировать как вспомогательным понятием понятием пустоты, она не могла уже ограничиться понятием пустоты как голого нуля и должна была придать ему положительный смысл. Как мы видели, этот смысл заключался в толковании пустоты как *геометрического протяжения*. Но для того чтобы иметь возможность работать с этим понятием, физика должна была превратить пространство без тела все же в своего рода реальное тело, все же мыслить его не только в «голове геометра».

## § 7. «Vacuum» и «nihil»

Поэтому Отто фон Герике настойчиво подчеркивает, что он *пространстве*, а не пустом просто (*simpliciter dicto*), а в письме к чает *vacuum* и *nihil*, толкуя *vacuum* как *locus*. Эту мысль о вакууме как ском объеме в противоположность наполняющему объем телу<sup>43</sup> тем вал еще Ю. Ц. Скалигер<sup>43</sup>: «Древние полагали пустоту *без тела*. Мы же

пустоту, в которой находится тело. И пустота, и место (*locus*) — одно и то же, и различаются они лишь по названию. Итак, пустота есть пространство (*spatium*), в котором находится тело». Заметим, что Скалигер отвергает аристотелевское определение места как границы *объемлющего* тела<sup>45</sup> и примыкает к стоическому толкованию места как пространства, занимаемого телом. Все это показывает, что толкование пустоты как полного ничто (древняя физика) сменяется толкованием его как геометрического пространства, имеющего реальное бытие в физическом мире (абсолютное, неподвижное, однородное — т. е. «пространство Ньютона»). Рознь «пленистов» (перипатетиков и картезианцев) и «вакуистов» заключалась поэтому в том, что первые толковали «вакуум» как *абстракцию*, как понятие геометра, вторые — физически гипостазировали вакуум, мыслили геометрическое пространство как *пустой сосуд*, в который помещаются вещи. Перипатетики не отделяли геометрического протяжения от тела, картезианцы — тела от протяжения, вакуисты считали раздельными реальностями протяжение и тело. Одним из поводов к такому разделению и введению в физику *vacuum*'а было обстоятельство, указанное в конце § 6. Дальнейший толчок был дан возрождением материалистической философии Эпикура и Лукреция, где как раз это разделение проводится резко и решительно. Пьер Гассенди (1592—1655) в 1624 году пишет «*Exercitationes paradoxicae contra Aristoteleos*», позднее публикует изложение системы Эпикура и подводит систематический итог атомизма в «*Syntagma philosophicum*»<sup>47</sup>. Гассенди различал *йтendue corporelle* (протяжение физического *тела*) и *йтendue spaciaie* или *locale* (то пространство, которое остается по *удалении* материи, — «имматериальное» пространство). Соответственно этому конечный физический мир (ограниченный по количеству материи) погружен в «обширное и огромное пространство, простирающееся во все стороны»<sup>48</sup>, — т. е. пустое пространство. Мы имеем материю *и* пространство, и голое протяжение отличается от материи тем, что не имеет твердости (*solidité*)<sup>49</sup>.

В истории философских воззрений и физических теорий обычно слишком мало уделяется внимания роли Гассенди в выработке этого нового воззрения, становящегося наряду с перипатетическим отождествлением протяжения с телом и картезианским отождествлением тела с протяжением. Между тем на этой линии вырабатываются основные идеи ньютоновской механики и всякого рода динамизма с их понятиями силы + протяжения в противовес картезианской тенденции обойтись без понятия силы (вроде механики Герца в Новейшее время). Все воззрения вакуистов опираются на ту же позицию — так Паскаль в совершенно том же духе противопоставляет геометрическое тело (*espace vide*) телу физическому, наделяя последнее отличительным признаком твердости или непроницаемости (*solidité*), присоединяющимся к геометрическому объему<sup>50</sup>. Стоит ли напоминать наконец о всей полемике Лейбница с картезианством на ту же тему?

## § 8. Пустое пространство за пределами Вселенной

Эти различия Гассенди, в свою очередь, тесно сплетались и, можно сказать, вырастали из тем космологического характера. Еще Лукреций спрашивал, что же находится за пределами ограниченного космоса древних, и утверждал, что ограниченная Вселенная все же должна находиться в безграничном пространстве, ибо, Поясняет он, попав на край мира, мы всегда можем спустить стрелу, которая должна

пролететь куда-то, и т. д. Эта же мысль есть у пифагорейца Архита: «Поместившись на самом крае (Вселенной), т. е. на неподвижном небе, был бы ли я в состоянии протянуть свою руку или палку дальше за пределы или нет?» . В Средние века та же тема может быть выявлена в учениях о «воображаемых пространствах», начинающихся за пределами сферического материального мира<sup>52</sup>.

В эпоху XVI-XVII вв., эпоху радикальных астрономических революций, эта тема всплывает особенно настойчиво<sup>53</sup>. У Палингениуса в «Зодиаке жизни»<sup>54</sup> сферическая Вселенная погружена в беспредельное пространство бестелесного света. Его произведение знал Дж. Бруно, у которого аналогично беспредельное пространство наполнено эфиром — бескачественной материей. Патрици так же окружает ограниченный космос бесконечным пространством или бесконечным светом. Существенно, что этот свет, эфир и т. д. приравниваются к *пространству* и противопоставляются телу (*corpus*)<sup>55</sup>. Это станет еще более ясным, если вспомнить то настойчивое противопоставление пустоты и тела, которое дается в ту же приблизительно эпоху Скалигером (см. выше § 7), противником Аристотеля Рамусом<sup>56</sup>, Горлеусом<sup>57</sup>, Магненусом в его «Воскресшем Демокрите»<sup>58</sup> и Кенельмом Дигби<sup>59</sup>. Закончим этот беглый обзор сообщением, что, по признанию самого Герике, к своим опытам, касающимся пустого пространства, он был приведен соображениями общего, преимущественно космологического, характера — размышлениями о мировых небесных пространствах и др.<sup>60</sup>

Из всего сказанного видно, что вся полемика Паскаля и Нюэля, полемика «вакуистов» и «пленистов» в своей окончательно выкристаллизовавшейся форме (т. е. спор не о делении воздуха, не о страхе пустоты, не о притягивающей силе паров и не о *funiculus'ax*),<sup>61</sup> спором общего характера — не о том или ином опыте, а о том или ином *основном подходе* к опыту, о *методах* обработки опыта — спор о *принципах* физики перипатетической, картезианской и третьей, нарождающейся рядом с ними. Первая не отделяла геометрического протяжения от тела, вторая — тела от геометрического протяжения, третья — категорически разделяла их. Для первой геометрия была частью физики, для второй физика — часть геометрии, для третьей — физика и геометрия стояли рядом.

### § 9. Две концепции вакуума

Посмотрим теперь на проблему с другой стороны. Это сможет пролить свет на все сказанное и открыть его в другом аспекте. Спросим себя: как точнее и детальнее мыслился вакуум в разобранных теориях? Здесь прежде всего нужно будет указать на установленное еще в античности различие 1) *сплошной пустоты* (*vacuum coaeratum*, *αθρον κενόν*) и 2) *рассеянных по всему телу мельчайших пустот* или пор (*vacuum disseminatum*, *κενόν παρεσ-παριέρον κατά μικρά μόρια*), *vascuola*, как в Новое время называл Мерсенн.

Последняя концепция была развиваема на почве перипатетизма продолжателями Аристотеля, считавшими, что в Phys. IV 6-8 он опроверг лишь возможность первого вида вакуума. Такова концепция *Стратона* из Лампсака (V в. до Р. Х.), прозванный «физиком» (Ср. Cic. N. D. I, 13), — весьма интересного мыслителя древности, которому в большинстве историй философии уделяется слишком мало внимания ^ Между тем в системе Стратона мы имеем весьма оригинальную попытку придать принципам физики Аристотеля уклон к материализму в духе Демокрита и стремлении

придать многим положениям Аристотеля, носящим расплывчато метафизический характер, более четкий и резкий физический смысл. Перу Стратона принадлежит утраченный ныне трактат «О пустоте»<sup>62</sup>.

Как выяснил Дильс<sup>63</sup>, развивавшееся им учение дало в дальнейшем мощные отпрыски в сфере *медицины* и *гидравлики*. В медицинской школе Эрасистрата было установлено различие артерий и вен, причем полагали, что артерии наполнены не кровью, а пневмой (тонким воздухом). Действительно, в трупах артерии не содержат крови, а вивисекции стали производиться позднее. Вместе с тем знали, что при перерезывании артерии у живого существа — брызжет кровь. Для объяснения этого, опираясь на Стратона, создали теорию: при перерезывании артерии пневма из нее удаляется, но так как природа не терпит пустоты, то в артерии проникает кровь из соединенных с ними вен. Таким образом, уже здесь мы имеем теорию страха пустоты в ее основной форме. Существенно, что пустота здесь мыслится *мелко рассеянной в телах*<sup>64</sup>. В гидравлике учение Стратона о *vacuum disseminatum* переходит через Ктезибия к Филону Византийскому (конец II века) и Герону Александрийскому (начало I века)<sup>65</sup>. В «Введении» к своей «Пневматике» Герон дает подробное теоретическое обследование вопроса о пустоте, подкрепляемое экспериментами. Это «Введение» — главный источник позднейшего учения о страхе пустоты. Здесь не место подробно разбирать вопрос о судьбах и влиянии героновой «Пневматики» в последующие эпохи — у греков, в Риме и Византии и у арабов. Но отметим, что в эпоху Ренессанса этот труд приобретает (и сохраняет до XVII века) большую популярность. Не только «занимательная техника» его «чудесных» аппаратов (*θαιματοποιική*) наложила печать на *technicae curiosae* и *magiae hydraulicae* того времени, но и теоретическое введение сыграло большую роль в развитии научных идей<sup>66</sup>. Не вдаваясь в вопрос о влияниях, я должен обратить внимание и на то, что в разбираемую эпоху у мало изучаемого и забытого И. Б. ван Гельмонта (отца) (1577-1644) в его трактате «*Vacuum naturae*»<sup>67</sup> мы находим теорию, близкую к теории *vacuum disseminatum* Герона и Стратона. Исходя из факта сжимаемости воздуха и смешения газов и паров (кстати сказать, термин «газ» введен именно им), Гельмонт заключает о наличии в телах пустот<sup>68</sup>, называемых им *pori*, *porositates inanes*<sup>69</sup>. Благодаря именно этим порам воздух оказывается приемником паров<sup>70</sup>. Однако эти рассеянные поры вакуума не суть голое чистое пространство (*solus locus nudus*), а тонкая материя<sup>71</sup>, называемая Гельмонтом *magnale*<sup>72</sup>. Расширением и сжатием (увеличением и уменьшением) этого *magnale* объясняется расширение и сжатие воздуха. Из изложенного видно, что вакуум не есть *nihil*, а *почти ничто* (*repe nihil*)<sup>74</sup>.

Подведем итог: на почве преобразованного перипатетизма (Стратон) возникает теория, приписывающая вакууму (в форме *vacuum disseminatum*) *реальное существование*. Такое допущение вакуума, однако, сохраняет теорию страха пустоты: природа стремится не к *избежанию* пустоты (чистый перипатетизм, *fugendum vacuum*),<sup>a</sup> к *заполнению* пустоты (стратонизм, *replendum vacuum*)<sup>75</sup>. Таковы две модификации «пленизма» перипатетиков.

### § 10. Колесо Аристотеля

Посмотрим теперь внимательнее, почему *vacuum disseminatum* оказывался<sup>76</sup> ее приемлемым, чем сплошная пустота, и в чем было коренное отличие одного

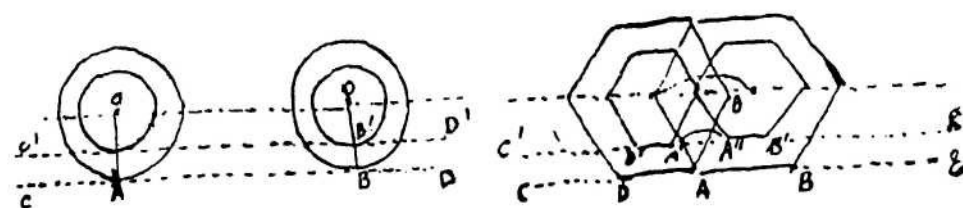


Рис. 8

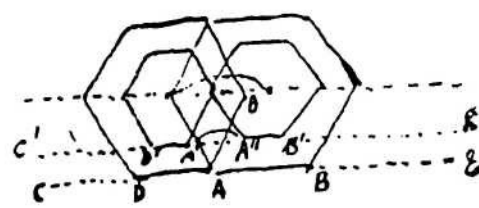


Рис. 9

от другого. Казалось ведь: если даже мыслить пустоты *очень маленькими*, то все же vacuum disseminatum не окажется новым видом пустоты, а все тем же vacuum coacervatum, только очень маленьких размеров, т. е. тем вакуумом, возможность которого опровергала Phys. IV 6-8. На это проливает свет тот контекст, в котором взята проблема у Галилея<sup>76</sup>. Для уяснения возможности вакуумов — пор в телах Галилей прибегает к известному «колесу Аристотеля»<sup>77</sup>.

Мы имеем два концентрических круга с радиусами OA и OA' (см. рис. 8) и катим больший без скольжения по линии CD. По описанию полного оборота точка A опять приходит в соприкосновение с линией CD, и одновременно точка A' приходит в соприкосновение с параллельной CD линией CD' в B'. Отрезки AB и A'B' очевидно равны. В каждый момент движения одна из точек окружности большей находится в соприкосновении с одной из точек линии AB, и каждой точке окружности можно подыскать, следовательно, свою точку на AB. С другой стороны, на линии A'B' каждой точке соответствует своя точка меньшей окружности, и т. к. AB = A'B', то между всеми точками большей, всеми точками меньшей окружности и точками прямой AB устанавливается однозначное соответствие. Отсюда парадокс Аристотелева колеса: в большей окружности столько же точек, сколько в меньшей, и обе, будучи выпрямлены, равны одной прямой AB.

Для объяснения этого парадокса Галилей заменяет сначала окружности многоугольниками (для простоты берем шестиугольник). Нетрудно видеть, что, катя шестиугольник больший по прямой CE и последовательно заставляя совпадать с ней его стороны, как показано на чертеже (см. рис. 9), мы получаем при полном его обороте на линии CE отрезок, равный его периметру. Между тем точка A' меньшего шестиугольника во время движения большего не остается на прямой CE', а движется в промежутке по искривленной линии, и поэтому отрезок на CE', после полного оборота, равный отрезку на CE, не равен просто периметру меньшего шестиугольника, а равен периметру + интервалы или промежутки. Чем больше сторон у многоугольника, тем меньше *интервалы* или обходные скачки, и при бесконечно большом числе сторон число их бесконечно возрастает, а величина бесконечно убывает. Эти-то промежутки и суть то, что аналогично vacuum disseminatum у старых физиков, и устами Сальвиати Галилей говорит, что, допуская такие васа, мы могли бы обойтись без допущения тех конечных пустых пространств, которые опровергал Аристотель.

## §11. Пустота как интервал

Мы недаром назвали пустоты интервалами и промежутками, ибо у Симплиция Стратону прямо приписывается определение пустоты как διάστημα<sup>78</sup>. Как известно, это термин пифагорейцев, который в античных теориях музыки служил для обозначения интервала. Обследование термина в этой плоскости завело бы нас слишком далеко, но поскольку древняя теория музыки определялась в своей основе общими учениями о числе и количестве, некоторый материал должен быть нами использован. Я прежде всего сошлюсь на различие *протяжения* и *интервала*, которое фигурировало в старых теориях. В своем интересном «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо<sup>79</sup>, вряд ли выдумывая от себя и передавая новые воззрения, так определяет *йтендье* и *intervalle*: «Протяжение (*йтендье*) есть различие двух данных звуков, имеющих между собою промежуточные»; «Нет расстояния... в котором нельзя было бы вставить бесконечное число промежуточных звуков... из чего следует, что протяжение... делимо до бесконечности, подобно времени и пространству». Наоборот, интервал есть «разница двух звуков». «Отличие его от расстояния в том, что он рассматривается как неразделенное (*indivisible*), а протяжение — как разделенное (*divisible*). В интервале рассматриваются лишь крайние элементы, в протяжении предполагаются элементы промежуточные»<sup>80</sup>. Наконец, есть интервалы простые (*diastemes*) и сложные (образующие *systeme*). Говоря иначе, интервалы аналогичны целым числам, протяжения — непрерывным величинам. Древность<sup>81</sup> различала последовательное (*ἐφ' ἑξῆς*), соприкасающееся (*ἀπτόμῃον*) И Непрерывное (*συνεχές*). В промежутке между элементами последовательности нет ничего сходного с ними (таков ряд целых чисел), в соприкасающихся границы элементов — *вместе* (*αἶμα*), в непрерывных — границы составляют *одно* (*τα ἑσχατά εν*). Это-то отсутствие чего бы то ни было в промежутке элементов последовательности и есть *пустота*, диастема, интервал. Попытка введения понятия vacuum disseminatum Стратоном, таким образом, оказывается попыткой трактования тел не по типу учения о непрерывности, а по типу учения о числах. Как известно, эта традиция гораздо древнее Стратона, своеобразного реформатора перипатетизма. В числовом атомизме пифагорейцев и материалистическом атомизме Демокрита — уже есть проведение этого воззрения. Для пифагорейцев тела слагаются из точек, *между* которыми — апейроны, диастема, пустые промежутки. Известно, как пифагореец Эврит, пытаясь показать, что фигура человека определяется числом 250, располагал 250 камешков, образующих контур человека. Спор о вакууме в XVII веке, таким образом, коренился, как видим из всего исторического фона, в еще более общей и глубокой проблеме, нежели спор о *физическом* и *геометрическом* в их взаимоотношении, — это был вопрос о *прерывном* и *непрерывном* и о путях *математического трактования тел*.

## § 12. Итоги

Теперь только и может нам вырисоваться в своих отчетливых общих чертах ход Поров XVII века. Уже из сказанного ранее можно видеть, что в первоначальных *теориях*, как в эмбрионе, не обособились еще элементы различных сфер и различного порядка. Вспомним теперь немного пристальнее: прежде всего было недостоечно расчленено общее *учение о воздухе*. В старой физике и медицине воздух был воспринят как универсальная одушевленная среда (вспомним характерное учение

Диогена Аполлонийского) и нес большинство функций эфира новой физики (так, не только звук, но и свет передавался воздухом)<sup>82</sup>. Опыты с безвоздушным пространством отняли у него эту роль, и ряд соображений общего характера (ср. § 6), особенно развитие оптики (Гримальди, Ньютон), требовал допущения *нового гипотетического тела* — эфира. Так произошло расслоение воздуха древних на *воздух собственно* и *эфир*. Одновременно с этим шло постепенное расслоение явлений, связываемых со «страхом пустоты», на явления, связанные с *воздушным давлением*, явления капиллярности, шире — *явления сцепления*. В теории Фабри-Цукки и Линууса «страх пустоты» превращается в силу притяжения и применяется к *обоим* классам явлений. В дальнейшем происходит расслоение, и преобразованный в *vis attractiva* страх лустоты переключивается в должную область и на должное место — его мы узнаем в силах тяготения и силах сцепления позднейших механиков и физиков. Что же касается общих вопросов и общих мотивов спора, то они, как мы пытались показать, опирались уже не на те или иные отдельные факты и опыты, а основной свой пафос полагали в основных и принципиальных проблемах физической методологии: спор шел о *соотношении пространства и тела* (материи), во-первых, и о путях *математического трактования тела*, во-вторых (теория Vacuum disseminatum).

«Пленисты», не отделяя протяжения от физического тела, в тех случаях, где можно было предположить вакуум, допускали гипотетическое тело (например, в барометрической пустоте). «Вакуисты» мыслили протяжение без тела, как пустое *место* тел. На последней позиции выработалось учение о беспредельном абсолютном мировом пространстве *до* тел, тогда как «пленисты» утверждали, что там, где нет никаких тел, там нет и пространства, т. е. вообще ничего нет (например, за пределами Вселенной). Вместе с тем понятие вакуума бралось в другом смысле (vacuum disseminatum) — его допускал и смягченный «пленизм». *Здесь* спор шел о сплошном и дискретном строении тел. Интересно заметить, что в XX веке в новой обстановке и новом контексте возродился спор XVII-го. Принцип относительности откинул и эфир «пленистов», и вакуум (беспредельное абсолютное пространство) «вакуистов». Геометрия оказывается частью физики, и старые «пленисты» были правы. Но поскольку откидываются и гипотетические тела (эфир и т. д. «пленистов»), ставится вопрос о том, *как* мыслить самую структуру тел, т. е. вопрос переносится сразу в ту сферу, которая была очерчена в последних §§. Если даже оставить в стороне всегда поверхностные исторические параллели, то все же придется признать, что не опыты, перечисленные в § 2, привели «вакуистов» к их воззрениям: эти воззрения диктовала их *метафизика* пространства, восставшая на наивно-реалистическую концепцию античности. Для античности существовали только *эти* вещи, *эти* тела (даже гипотетические тела мыслились вначале совершенно такими же), в новой метафизике *наряду* с ними встало таинственное абсолютное пространство, вещь sui generis. Словом, вакуисты были более метафизиками, чем их противники, — таков один из парадоксальных выводов, к которому приводит изучение исторических фактов.

#### ОСНОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ В ТЕКСТЕ

Cim (P) — Труды Академии del Cimento (основанной в 1657). Saggi di naturali esperienze fatte nelГ Ac. del C. 1667 (г. 1692, 1780), лат. (Tentamina etc.) 1731. Беру по Poggendorf. Geschichte der Physik. Lpz., 1879.

D — Boy le R. A dйfense of the doctrine touching spring and weight of the air (1662) // Works in 6 volumes. T. II. London, 1772.

EL — Pascal B. Traite de l'йquilibre des liqueurs. 1653 (напечатано в 1663).

EM — Schott G. Experimentum novum Magdeburgicam (приложение к МН).

M — Schott G. Magia universalis naturae et artis. Pars III. Mathematica. Bamberg, 1658.

МН — Schott G. Mechanica hydraulico-pneumatica. Frankfurt, 1657.

PA — Pascal B. Traitй de la pesanteur de la masse de l'air. 1653 (напечатано в 1663).

PV — Nolл E. Le plein du vide. 1648.

SA — Boyle R. New experiments physico-mechanical, touching the spring of the air (1660)//Works. T. I. 1772.

Te — Schott G. Technica curiosa. 1664.

V — Pascal B. Nouvelles expйriences touchant le vide. 1647.

VS — Guericke O. von. Expйrimenta nova (ut vocantur) Magdeburgica de vacuo spatio. 1663 (напечатано в 1672). 3-я книга (экспериментальная) переведена на немецкий язык Dannemann'oM (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften. Nr. 59. Lpz., 1894).

Трактаты Паскаля, трактат Нюэля и их переписка помещены в Oeuvres de Pascal. P., 1819 (том 4-й). Этим изданием я и пользуюсь. Трактаты Герона и Филона я цитирую по изд. Heronis Alex. Opp. t.I, ed. Schmidt. Lpz., 1899; «Discorsi» Галилея — по немецкому переводу Oettingen'a (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften. Nr. 11. Lpz., 1907). Римская цифра означает книгу, арабская — главу (если нет особых указаний: например, при цитировании «Введения» Герона I, р. 8 означает I книгу, 8 страницу). Арабская цифра без римской означает всегда страницы, если только нет особых обозначений: например, с. и §.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В Zeitschrift für Völkerpsychologie, Bd. XIV. (Wohlwill E. Die Entdeckung der Beharrungsgesetzes // Zeitschrift für Völkerpsychologie. Bd. XIV. S. 365-410; Bd. XV. S. 70-135; 337-387.)

В сб. Congrès international de philosophie. Genève, 1905. <sup>3</sup> Principien der Wdrmelehre. 2te Aufl., Lpz., 1900 и «Механика», рус. пер. СПб., 1909.

В отношении ориентирующих справок хронологического и библиографического характера я пользовался историями физики Поггендорфа, Уэвелля, Розенберга, Любимова и др.

Герике узнал об опытах Торричелли лишь в 1653 г. в Регенсбурге — от капуцина Валериана Magnus'a, т. е. уже после смерти Торричелли (1647).

[«Множество раз после этого в разных местах выдающимися мужами [был этот опыт] повторен» (лат.).] — Примеч. Д. Баюка.

В приложении к «Philosophia universa», 1646. Ср. его рассуждения на «барометрические» темы в Dialogi physici 1665 и 1669 года.

Le plein du vide. 1648.

De corporum inseparabilitate. 1662.

Reflex, physico-mathem. [Видимо, тут имеются в виду либо Cogitata physico-mathematica, in quibus tam naturae quam artis effectus admirandi certissimis demonstrationibus explicantur... Parisiis, 1644, либо Novarum observationum physico-mathematicarum. Parisiis, 1647.] — Примеч. Д. Б.

Philosophia naturae. [Точное название этой книги: Cursus philosophicus, concinnatus ex notissimis cuique principiis, ac praesertim quoad res physicas instauratus ex lege naturae, sensatis experimentis passim comprobata, autore R. P. F. Emanuele Maignan. Tolosae: apud R. Bosc, 1653.] — Примеч. Д. Б.

1586-1670. Nova de machinis philosophia, [1649].

Delicia Physico-Mathematica.

Может быть, в XVII веке только у мистика-каббалиста Ф. М. Ван-Гельмонта (сына) мы нашли бы следы этих анимистических воззрений. Описывая вариант опыта № 4Б/Э и опыт № 2а, он заключает: «Daraus mon denn leichtlich annehmen kann, was vor ein herrliches Geistliches wesen Gott in die LufTt (по Гельмонту—в трубке и сосуде не пустота, а edelster Kern der Lufft) gepflantzet hat, dass alle so schwere corper so leichtlich regieren und bewegen kann» (Kurtzer Entwurf des Eigentlichen Natur-Alphabets. Saltzbach, 1667. S. 75).

Паскаль 270: «Природа сотворенная, не будучи одушевлена, не способна испытывать страсти; следовательно, это выражение метафорично». У Шотта М 524: «Отвращение к пустоте (fuga) или страх пустоты (metus) — говорится лишь метафорически». «Spiritus seu halitus e mercurio»(М 543-545; Тс IV 5 3).

М 548.

«Minor aut major quantitas subtilis humoris seu spiritus»(М 549).

De corporum inseparabilitate. 1662. Ему отвечал Бойль в D (1662).

«Extremely thin substance» (D II 1).

Один из основных аргументов Линуса — втягивание пальца (ср. № 4'): это доказывает, что не давление воздуха поддерживает столб, а внутренний «funiculus, cujus superior extremitas digito affoxa, eum sic intra tubum trahit» (D I 3; ср. D I 4).

D II 1 (p. 135).

«An unintelligible hypothesis of attraction», как называет эти понятия Бойль (p. 178).

«De vi repercussionis et motionibus a gravitate pendentibus».

«Pensieri physico-matematici supra alcune esperienze intorno diversi effetti di liquori» (1667).

«De Nili et aliorum fluminum origine» (1666). «Physica in X tractatus distribuita» (1671).

Розенбергер в своей «Истории физики» утверждает, что Фабри объясняет капиллярность воздушным давлением. У меня не было в руках физики Фабри 1671 года, но, судя по изложенной его теории на основании Тс (1664), вероятнее, что он и явления капиллярности, и явления барометрические объяснял одинаково теорией vis retentiva. Впрочем, он мог, как и Шотт, переменить воззрения в 1671 г.

Ее можно вскрыть в основе спора Нюэля и Паскаля (1648) и проследить вплоть до появления VS (1672) и дальше. V45, 46, 57.

Так озаглавлен и его трактат: «Demonstration ocularis loci sine locato». <sup>3</sup> Начало этой теории положено Фракастором (1483-1553), развитие дано Гильбертом («De magnetete», 1600).

<sup>1</sup> В VS много об «истечениях» вещей, которые Герике сближает с воздухом. Ср. всю четвертую книгу, особенно 1; также III 1; III 9.

<sup>4</sup> Паскаль 67-68.

<sup>5</sup> Ср. PV 104 к варианту опыта № 4Б./?: при выкачивании воздуха через поры сосуда проникает эфир, который удаляется при открытии доступа воде.

<sup>6</sup> Паскаль 129.

<sup>7</sup> Ср. Паскаль 62-63.

<sup>8</sup> Паскаль 80.

<sup>9</sup> Паскаль 81.

<sup>4</sup> Ср. Декарта (Princ. II 18) с Нюэлем у Паскаля 62-63.

<sup>4</sup> VS II 3.

<sup>4</sup> Письмо от 22.07.1656. Тс II 30.

<sup>41</sup> Exotericarum exercitationum liber XV. De subtilitate ad H. Cardanum. 1557. «Книга 15-я» помечено для импозантности: 14-ти первых не существует. Я пользовался изданием 1620 года. <sup>44</sup>

Ex. V 2.

Arist. Phys. IV 1.

Ср. Алтиус. Placita I 20: стоики и Эпикур различают пустоту (κενόν) — отсутствие тела, место (τοπος) — то, что телом занимается, и вместилище (χώρα, capacitas) — то, что телом наполняется (например, бочка вином). Опираясь на эту справку, скажем, что тотгос Аристотеля есть χώρα стоиков, а κενόν (vacuum) Скалигера — стоический τότῑ-os. Интересно, что пространство без тел у Sext. Emp. Pyrrd. Нур. III 16 сближается с Хаосом. Первоначально Хаос мыслился как пустота (это толкование восходит к Arist. Phys. IV 1), т. е., по-видимому, как *пустое ничто*, а затем так же, как и vacuum, приобрел своего рода *реальность* (rudis indigestaque moles у Ov. Met. I 7). Такова судьба всякого отрицательного понятия, неизбежно получающего в конце концов положительную характеристику.

«Opera omnia» Гассенди в 6 томах появились в 1658 г. При дальнейшем изложении я пользуюсь книгой: *Bernier. Abrégй de la philosophie de Gassendi.* 1678. Т. 1.

Bernier. 4.

Bernier. 27.

Письмо к Нюэлю 76-77.

Fig. 24 пер. Маковельского «Досократики», ч. III. Ср. VS III 6, где разбираются pro и contra: если да, — то там есть пространство, если нет, — то там есть препятствующее тело.

В «Iter extaticum coeleste» А. Кирхера (2-е изд. 1671) в гл. «De spatio imaginario» по поводу этих теорий настойчиво повторяется: за пределами *ничего* нет, *никакого* бытия. Nihil est nihil — повторяется несколько раз весьма решительно. Как можно судить из цитат в VS I 35, и некоторые сторонники теории spatii imaginarii считали, что оно не есть ни ens reale, ни ens rationis, но отличие от ens reale видели в том, что оно — предвечно, тогда как реальные вещи имеют начало во времени, следовательно, предвечное пространство (прототип sensorium Dei Ньютона) не есть nihil absolutum, все же реально.

Дальнейший материал я беру из мало известного исследования Cohn'a «Geschichte des Unendlichkeitsproblem im abendlndischen Denken bis Kant» (Lpz., 1896). Zodiacus vitae. 1527/28. О нем: *Barach* (Philos. Monatshefte. Bd. XIII. S. 41). Ср. VS II 5, где дается равенство Aether = Coelum = Spatium. «Physicarum libri octo in totidem acroamaticos libros Aristotelis» (1565). «Exercitat. Philosophica» (1620).

Не смешивать с упоминавшимся в § 4 Магнанусом или Маньяном. «Democritus reviviscens sive de atomis» появился в 1646 году. «A treatise on the nature of bodies» (1644).

См. VS II 1. Вся первая книга VS есть сводка различных астрономо-космологических теорий, тем же вопросам посвящены 5, 6 и 7 книги.

О нем см. старое исследование Nauwertk'a «De Str. Lamsaceno» (1836) и содержательную монографию G. Bodier «La physique de Straton de Lamsaque» (1891), которой я в дальнейшем пользуюсь.

Diod. L[ib.] V 59.

Ьber das physikalische System des Stratons. Sitzungber. derBerl. Akad. 1893. Iter Halbband. S. 101-127. κατά βραγύν παρέσπαρτα τοις σώμασίν у Galen, t. IV, p. 774, ed. Kuhn.

Время беру по Tittel'ю из его статьи о Героне в «Real-Enc[iclopaedie]. Pauly-Wisswa», Bd. VIII. Историю печ[атных] текстов и переводов см. у Schmidt'a в Suppl. к Her. Alex. Opp. t. I, p. 118-137. Наиболее популярен был лат. пер. Коммандино 1575 (и 1583,1680), от которого исходят итал. пер. Aleotti (1589-1647), Gerogi (1592) и нем. пер. 1693 (1688). Первый лат. пер. некоторых эксцеритов дал G. Valla (tl499) без упоминания имени Герона в своем труде.

Цитирую по Opera omnia (1707).

§ 5 и 14.

§10, 14 и 28.

«Receptaculum exhalatuum» (§ 15).

Нечто «между воздухом и материей» (§ 20).

§21.

§27 и 31.

§ 30.

Герике (в VS II) не различает этих подразделений и пишет: «Если допустить избежание пустоты, то необходимо допустить существование пустоты; не было бы пустоты, не могло бы быть и избежания ее».

Discorsi, первый день, 20-26.

См. Aristoteles. *Mechanica*. § 24. Об этом *paradoxum ciclotometricum* много у Шотта в М и у Бойля в D.

*Simpl. Phys.* 140. P. 601. Diels; Bodier. *Op. cit.* P. 60.

*Dictionaire de musique*. Genive, 1731.

P. 288, 289, 357-358.

Ср. *Arist. Phys.* V3 и VI 1.

Еще у Гука (1638-1703) воздух мыслился **весьма синкретично**. Ср. статью «Air» в Энциклопедии «энциклопедистов», t. 1 (1761), p. 226.

1924

## ЖАН-ПОЛЬ РИХТЕР И ЕГО «ЭСТЕТИКА»\*

(Материалы \*к характеристическому анализу)

Предмет настоящей работы — индивидуальный характер Жан-Поля. Поэтому и романы Жан-Поля и его теоретические произведения («Эстетика») анализируются не формально (с точки зрения их объективного содержания), а характеристически (берутся в качестве свидетельств об индивидуальном психологическом своеобразии их автора). Задача ставится намеренно узко, и сознательному выключению (конечно условному) подвергаются как вопросы истории литературы, так и вопросы истории эстетических понятий, не говоря уже о вопросах социологического объяснения, могущего вступить в свои права лишь после того, как систематизирован и упорядочен подлежащий объяснению материал. Следовательно, элиминируя вовсе рассмотрение с точки зрения «оригинально—заимствовано», «правильно—неправильно», «социально значительно - социально бесплодно» и т. д., мы сохраняем рассмотрение с точки зрения «характерно—нехарактерно», «показательно—непоказательно», «симптоматично-несимптоматично». Можно было бы думать, что задача настоящей работы таким образом вполне совпадает с задачей структурной психологии. Но в фактически существующей структурной психологии (школа Дильтея с примыкающими к ней направлениями) и в попытках применения ее к художественным явлениям (всем известные работы Ноля, Унгера и др.) следует различить три момента: 1) основной замысел (анализ произведения в контексте индивидуальности и мировоззрения автора), 2) типологическую классификацию и 3) конкретное выполнение отдельных анализов. И если замысел может быть принят, то все до сих пор данные классификации — слишком широких размеров, чтобы служить основным предметом в анализах отдельных индивидуальностей. Поэтому при последних — сами авторы классификаций выходят за пределы своей типологии и в своих индивидуальных анализах вынуждены руководствоваться лишь тонким тактом, интуицией и чутьем. За первым сомнением следует второе: произведение анализируется стилистически, то есть анализируется по преимуществу *явное* содержание художественного произведения, которое никогда не может служить решающей инстанцией в вопросе, является ли автор в этом произведении актером или самим собой? Даже привлечение биографии часто мало помогает его решению. Эта неразграниченность стилистического и характеристического анализа заставляет нас искать иных путей. Психоанализ с его учением о *латентных* содержаниях дает нам Указание, где следует искать решения вопроса: только благодаря психоанализу мы имеем возможность установить ряд примет, которые выдают автора, помимо его воли, с головой. Следует оговориться, что психоанализ служит нам здесь лишь эвристическим приемом и потому мы вправе оставить в стороне вопросы

\* Читано в Комиссии по эстетике учений при Философском отд. ГАХН 12/XI 192(5).

ИИИ

обще-принципиального характера (границы его применения, взаимоотношение с другими методами, гипотетическую часть психоаналитических теорий и т. д.). Настоящая работа должна дать лишь *материалы* к психоаналитическому и характеристическому анализу, а отнюдь не самый анализ во всей его законченности; последнего она дать не в силах уже потому, что использована лишь часть всех материалов, подлежащих изучению, а именно: систематическое изучение переписки, дневников и биографии оставлено в стороне, и предметом ближайшего изучения сделаны лишь крупнейшие *романы* Жан-Поля, то есть Unsichtbare Loge (1791—1792), Hesperus (1794), Leben des Quintus Fixlein (1795), Siebenkds (1795), Titan (1800-1803) и Flegeljahre (1803)<sup>1</sup>. Полная недоступность первых изданий четырех первых романов и отсутствие критического издания Жан-Поля заставило нас (по примеру других исследователей) пользоваться окончательной, исправленной редакцией этих романов, то есть Невидимой ложей 1821 года, Геспером 1818 года, Фикслеином 1796 года и Зибенкезом 1817 года<sup>2</sup>, причем для последнего, наиболее подвергавшегося изменениям во 2-м издании (как и для Titan'a и Flegeljahre, не изменявшихся при дальнейших изданиях) были учтены изданные Jos. МиЙег'ом ранние Studienhefte<sup>3</sup>. В сущности таким образом, если не считать исправлений позднейших годов, мы ограничиваемся периодом жизни Жан-Поля *до* переселения в Байрейт, нашедшим свое органическое завершение в «Vorschule der Aesthetik» (1804)<sup>4</sup>. В подобном урезывании материала нам должны служить оправданием как в значительной мере неразработанность его, так и необыкновенная трудность поставленной задачи. Jos. Myller в своей книге о Жан-Поле начинает главу о его личности с заявления: Der Charakter J. P's war von jeher eine harte Nuss für die Erklärer. Характер Жан-Поля с давних пор был твердым орешком для истолкователей. Но вместе с тем уже давно было высказано утверждение, что ключ к произведениям Жан-Поля — в его личности и биографии. Еще Тик утверждал: dass in dieser sonderbaren gewaltigen Natur (в Fichtelgebirge, где Жан-Поль родился) die Erklärung des Dichters zu suchen sei. Ключ к пониманию писателя следует искать в этой удивительной мощной природе. Не удивительно, что загадка личности Жан-Поля всегда привлекала исследователей гораздо более, нежели его произведения. Начиная с «Биографического комментария» к произведениям Жан-Поля, написанного его племянником Шпациром<sup>5</sup>, и вплоть до только что вышедшего в Германии «юбилейного труда» Joh. Alt'a<sup>6</sup> тянется вереница характеристик и анализов личности Жан-Поля. Но все же, несмотря на такое преобладание интереса, направленного на личность, ряд темных сторон до сих пор не получил достаточного освещения: толкования младогегельянца Неррлиха<sup>8</sup>, усматривающего в Жан-Поле почти фейербахиста, и Jos. Myller'a<sup>9</sup>, превращающего его в морального христианина-протестанта, до сих пор наводят на сомнения в некоторых своих приемах: Неррлих отбрасывает теологические рассуждения Жан-Поля, как sterbliche Seite<sup>10</sup>, а Мюллер, подчеркивающий «моральные» тенденции Жан-Поля, объявляет полные цинического юмора «Гренландские Процессы» — keine des Dichters würdige Arbeit<sup>11</sup>. Те же сомнения относятся к характеристике мировоззрения Жан-Поля, данной Фолькельтом. Невольно напрашивается мысль, что до исчерпывающего характерологического описания Жан-Поля требуется предварительная обработка материала по частям *без оценок*, подобно тому, как это сделал, например, Ed. Berend, собравший и систематизировавший отзывы и рассказы современников о Жан-Поле в своей книге J.-P.'s Persönlichkeit<sup>13</sup>. Особенно мало сделано в отношении литературных произведений Жан-Поля<sup>14</sup>. Всегда почти литературные параллели приводились в дополнение биографическим данным. Произведения не были использованы как

самостоятельный характерологический материал. Почти всегда прототипом оставался «биографический комментарий» Шпацера, — специфичность этого литературного материала в качестве именно характерологического станет явной из одного примера: достаточно припомнить только, сколь часто встречается у Жан-Поля такая симптоматическая особенность, как отсутствие *всякой* мотивировки в сюжете. Именно здесь, как будет показано дальше, имеется некая *бессознательная* мотивировка, в которой не отдавал себе сознательного отчета сам автор и которая все же поддается учету, вопреки прячущим ее сопротивлениям. Дальнейшие примеры — в предложенной работе.

Напомним еще раз, что в настоящей работе дается лишь часть характерологических материалов и в исследовании Жан-Поля пока приходится идти по такому пути, по которому он всегда шел сам — по пути кропотливого собирания экскерптов и сопоставления цитат без категорических обобщающих выводов<sup>15</sup>.

Работа дробится на четыре главы: первые три из них посвящены анализу романов Жан-Поля, последняя — его «Эстетике». Анализ романов, соответственно главам, ведется в трех различной глубины слоях. Первый слой — периферический, граничащий с стилистическим анализом, охватывает основные характерные для Жан-Поля символы (которые можно назвать условно «элементами картины мира»). Второй — захватывает среду субъекта и его типических реакций на внешнюю действительность. Третий — проникает в область детских воспоминаний, оказывающихся сферой изначальных переживаний.

В «Эстетике» Жан-Поля есть замечательные слова: «Nur zwei Dinge gibt es auf der Welt und dem Musenberge, welche ohne Frage und Plage mit *allem* sich vergleichen lassen: erstens das Leben... zweitens das Verhältniß, wodurch sowohl das Leben entsteht als die Zote, kann ich gleichfalls mit der ganzen Welt vergleichen» («Только две вещи есть на целом свете и на Парнасе, которые без труда и без вреда можно сравнивать со *всем* на свете — это, первая, жизнь... вторая — это отношение, благодаря которому возникает и жизнь и непристойность и которое тоже можно сравнивать со *всем* на свете», § 55 — пер. Ал. В. Михайлова). Вселенная таким образом оживотворяется и сексуализируется. Но замечательно, что среди всех образов, которыми пользуется Жан-Поль, даже при беглом чтении бросается в глаза одна группа, в самых разнообразных вариантах проникающая все его произведения. Это группа образов *воды* во всех ее видах и свойствах: дождь, роса, реки, ручьи, фонтаны, водопады, озера, моря попадают чуть ли не на каждой странице, особенно в «Титане» — этом апофеозе влажной стихии. И самое замечательное, что для Жан-Поля вода — поэтический синоним жизни. Поэтому-то она проникает все, как и жизнь, и может быть сравниваема со *всем*.

Особенно часто попадает метафора «поток жизни», нередко развертывающаяся в пространную аллегорию. Прежде всего поток жизни — поток *индивидуальной* жизни:

*sein* künftiger *Lebensstrom*, der sich jetzt zum Grab hinzog in Schünheitslinien und in welchen bunte Minuten spielten wie Goldfische (Hesp. 28. 3 Osterf. — VII 83. Cp. *Lebenstrom* Hesp. 42 — VIII 122); Ach nicht das bunte Ufer fliehet vorüber, sondern *der Mensch und sein Strom*; ewig blühen die Jahreszeiten in den Gärten des Gestades hinauf und hinab, aber nur wir rauschen einmal vor den Gärten vorbei und kehren nicht um (T. 47 — XV 275—276).

*Er war ein Strom*, der gegen die stärkste Gegenwart heftig anschlug (Fl. 44- XXI 80); *Dieser breite Strom* (граф), der durch die Alpen der Jugend niederbrausete, zieht jetzt still und eben durch seine Auen; aber werft ihm Felsen vor, so steht er wieder brausend auf (T. 59 - XV 373).

Es war jetzt dem *Bette seines Lebens* eine Krümmung nötig, die den Zug des Stromes brach (T. 24 — XV 145); Im Ritter war das *vertrocknete Bette des Lebens* wieder reichlich angequollen durch die Erschütterungen seines Herzens (T. 107 — XVI 303).

В той же роли ручей —

die harten Erdschichten solcher Verhältnisse, wodurch *Lianens Lebensquelle* dringen und sickern müsse, diese reiner und heller machen, so wie alle harte Schichten Filtriersteine des Wassers sind (T. 20 - XV 128. Ср. T. 72 - XVI 45 Albanos Seele - Quelle am Gebirge и т. д.).

Сюда же присоединяются некоторые «буквальные» ручьи и потоки, например, два ручья в Maiental'e (Hesp. 13 - V 247-248), что видно из сличения с Hesp. 33 - VII 179:

Eilet, eh'die Minuten auf eurem Leben *wie die breiten Wellen auf den zwei Böchen* jetzo noch fliehend und schillernd und tündend zerspringen und auslutschen an einer Trauerweide (ср. также Hesp. 34 - VII 190).

Таков же водопад —

als müsst ich *wie eine Kaskade* hinabflattern durch den Himmel und mich drunten durch das steinige Leben reissen, dringend und zerstörend und tragend (T. 113 — XVI 357); Er trat nahe vor *eine Kaskade* hinter dem Lorbeerwalde, die sich in 20 Absätze, *wie er* in 20 Jahre, zerteilte (j 9 \_ XV 58); Das stübende Grab, worein sich der *Wasserfall, wie ein Selbstmörder*, stürzte, und woraus er als ein langer verklärter Strom auferstand und in die Linder griff (Fl. 49 — XXI 121).

Таков дождь —

in diesem leeren *niederregenden Leben* (Uns. L. 16 — I).

И наконец, таково же — море:

Firmians *Lebensmeer* (Sieb. 13 — XII 138); das tiefe, aber reine *Meer des Jünglings* (T. 24 — XV 148); das *Seewasser seines Lebens* (T. 18 - XV 119); Er glich nicht den bürgerlichen Franzosen, die wie Teiche die Farbe des nächsten Ufers, sondern den hohem *Menschen*, die *wie Meere* die Farbe des unendlichen Himmels tragen (T. 26 — XV 157. Ср. Fl. 36 — XXI 280 Dichter = *stille Meer*; das alle Bewegungen, der Seegefechte und des Himmels, abspiegelt, ohne selber in einer zu sein); Mein junges Leben steht schon sehr *trocken* da, die Freihelden der Liebe hat ihr Meer verlassen (Fl. 32 - XX 280).

Но несравненно чаще вода — синоним *мировой жизни*, в которую погружается индивидуум. Это — море жизни, море вселенной, море вечности.

#### *Море жизни*

Nun schlagen die hohen Wogen des *lebendigen Meers* über Gustav zusammen (Uns. L. 5 — I 40); das herrliche Brausen des aufgeregten *Lebens* — *Meeres* (T. 2 — XV 20); das *Meer des Lebens* ging in hohen Wellen, aber überall leuchtete es auf seiner weiten Fläche, und Funken tropften vom Ruder (T. 62 — XV 393); die Woge und der Tropfen im *unendlichen Meere des Lebens* verflossen unteilbar mit den Strömen und Strudeln, welche darin gingen (T. 64 — XV 401); die leere *Ebbe des Lebens* ging nun unter in schönen Wogen (Fl. 55 — XXI 203); Albano nahm von ihm bewegten Abschied, gleichsam *von der Ebbe und Windstille des Lebens*, von der kindlichen Jugend; denn heute tritt er tiefer in die *Wellen desselben* (T. 49 — XV 287-288); Weiber wären die schlimmsten Fahrzeuge, in die ein Mann sich in die *offne See des Lebens*

wagen könnte (Sieb. 13 — XII 142); Ach wann muss ich aufhören über diese glänzenden stillen Meere, über diesen schönen *Ankerplatz des Lebens* aufzuschwimmen? (Hesp. 8 — V 155)

#### *Море вселенной (мира)*

Hier auf dem *offnen Meere der Welt*, mitten unter hundert Schiffen, kann ich Dir nicht durch das Sprachrohr der Presse das zuschreien, was ich Dir viel lieber nahe an Deinem Angesicht und an Deiner Brust zuflüstern möchte (Sieb. Anf. d. 4-ten Bändchen 4 — XII 201); So aber könnt' in der nächsten Viertelstunde uns alle das *Weltmeer* ersäufen in der jetzigen Lähelten wir in dasselbe hinein (Uns. L. 53 — II 215); Heinrich dachte daran, dass er in einigen Tagen mit weggeworfenem Namen als kleiner Bach in das *Weltmeer* falle (Sieb. 21 — XII 300); mit welcher dunkeln, halten Stunde mag jetzt der Flüchtling auf seinem Bret im *Weltmeer* ringen (Fl. 13 — XX 93); ich will im *Weltmeer* wie ein Lebendiger durch Schwimmen aufsteigen, aber nicht wie ein Ertrunkener durch Verwesen (T. 5 — XX, 44. Ср. Hesp. 38 — VIII 50: Fische taumelten *wie Leichen* auf der Wasserfläche als Vorboten des Donners); das Unbersehlliche *Welt-Meer* ohne Ufer, worein der Geist, der vergeblich überfliegen will, ermüdet sinke, und dessen Ebbe und Flut nur der Unendliche sehe unten an seinem Tröfne (T. 79 — XVI 111)"; Das *Weltmeer* von Bethesda erschüttert und beseelt ein hoher Engel, und wir tauchen uns mit allen tausend Stichen in seine heisse Quellen ein und steigen zugeheilt und mit abgespannten Krämpfen aus dem Lebenswasser wieder heraus (Sieb. 9 — XII 41); Das brausende schlagende *Welten* — und *Sonnenmeer* (Hesp. 25 — VI 234); Meine vorige Lebens-Insel mit allen Blumen steht tief unter Wasser; und ich muss mich ins *unendliche Weltmeer* werfen; gib mir Deine Hand und schwimme mit (T. 132 — XVI 509).

#### *Море бытия*

wenn die Seele im *Meere des Seins* endlich schwimmen gelernt hat (Uns. L. 36 — II 116).

#### *Море времени*

und in dem Helldunkel der von Schlaf entkleideten Träume sah er auf dem *Meere der Zeit* eine ferne, ferne Insel (T. 136 — XVI 534); alles war über das *Meer der langen Zeit*, gut eingepackt, ganz und wie neu herbergeführt (Fl. 7 — XX 53); in das stille *Meer der Pflingst-Zukunft* und in den Kalender von 1793 (Hesp. 32 - VII 160).

#### *Море вечности*

Das *Meer der Ewigkeit* stand in der Gestalt der Nacht auf dem Silbersand der Welten und Sonnen, und aus dem Meeresgrund blinkten die Sandkürner tief herauf (Hesp. 13 — V 251); Ein kühles Wehen kommt vom *Meer der Ewigkeit* über die glühende Erde (Hesp. 15 — V 277); In solchen Tönen schlugen die zerlaufenden Wellen des *Meeres der Ewigkeit* an das Herz der dunklen Menschen, die am Ufer stehen und sich hinüber sehnen (Hesp. 28.3 Osterf, VII 70); Die Natur schupft aus *ewigen Meeren* und erschupft sich nicht; wir sind auch eine Natur und sollen schupfen und ausgiessen und nicht immer bekümmert dem wässernden Nutzen jedes Strichregens und Regenbogens nachrechnen (T. 56 — XV 332).

Еще три сопоставления моря с жизнью:

Klothar erschien ihm als eine grosse, freie, *auf einem weiten Meere* spielende Seele, die alle ihre Runderringe abgebrochen und in die Wellen geworfen (Fl. 23 — XX 204); Der Mensch hat zum Guten im Leben so wenig Zeit, als ein *Perlenschiffer* zum Perlen-Aufgreifen, etwa zwei Minuten (Fl. 61 — XXI 285); lebt'er gleichsam auf dem einfachen und doch unabsehblichen, dem beweglichen und doch *allgewaltigen Meere*, dessen Grenze bloss der klare Himmel ist, der keine hat (T. 115-XVI 374).

И наконец — описывая *действительное* море (в итальянском путешествии Албано — в Титане), Жан-Поль употребляет обозначение *Leben* вместо *Meer*.

Herrlich und reich schimmerte jetzt um Albano *das Leben*, mit Inseln und Schiffen bedeckt (T. 53-XV 307)".

Не менее индивидуализирована метафора «поток жизни». Как и образ моря, образ потока сплетается с образом времени.

#### *Поток жизни*

der Sturm der Wonne... trieb alle *Stryme und Tropfen des Lebens* um sich herum (Uns. L. 51 — II 194-195); die stille Ruhe der Kindheit, wo der *Strom des Lebens* noch in seiner kleinen Ebene schweigend und als ein Spiegel des Himmels seinen Abgründen entgegenzog (Sieb. I Blum. XI 317); der *Strom des Lebens* wird schneeweiss, wenn ihn Klippen zersplitzen (F.-Mond. III 58); im *Strome des Lebens* (T. 5 — XV 41); die Natur öffnete alle Röhren des *Lebensstromes* und alle ihre Springbrunnen stiegen auf und spielten brennend ineinander von der Sonne übermalt (Hesp. 9 — V 178); vor den in alle Weltgegenden aufgeschlossenen Fenster, die uns noch mehr in *alle Strudel der freudigen* Natur hinein drehten (Uns. L. 53 — II 215) "; Auf dem glatt-niedergehenden *Lebensstrom*e steht der Mensch ohne Ruder selig in seinem Kahn und regieret ihn nicht (T. 71 -XV 381).

#### *Мировой поток*

meine Brust war noch nicht von dem *Weltstrom*e voll, dem sie leidend offen stand (Uns. L. 27 — 118).

#### *Поток времени*

der Strom schlug sich ungesehen unter niedrigen Nebeln fort, wie der *Strom der Zeit* unter den Nebeln aus Ländern und Vulkern (Sieb. 25 — XII 364); im *Strome der Zeit* (Hesp. 8 — V 148); dass das Herz wie das Eis immer kleiner werde, je weiter es schwimme im *Strome der Zeit* (Hesp. 19 — VI 103); die helle Minute die jetzt im *Strome der Zeit* vorüberfloss, spiegelte in die Ewigkeit zwei himmlische Gestalten hinauf (Hesp. 28 — 3. Osterf. — VII 83); Der klare *Strom der Zeit* geht über einen hinabgelagerten Blumenboden schöner Stunden, auf wechem ich einmal stand und zu dem ich ganz hinunterschauen kann (Hesp. 30 — VIII 10); O wie schwebt auf dem grimmigen Wassersturm der Bogen des Friedens so fest. So steht Gott am Himmel und die *Stryme der Zeiten* stürzen und reissen, und auf allen Wellen schwebet Bogen seines Friedens (Fl. 19 — XX 167); Neue Räder treibt der *Strom der Zeit* (T. 103 — XVI 276); als sei die Vergangenheit auferstanden und er schiffe im zurücklaufenden *Strome der Zeit* (T. 103 — XVI 269); auseinandergerissen waren die Riesen-Speichen des Schwungrads, das einmal der *Strom der Zeiten* selber trieb (T. 103 — XVI 273); Auf Albano schoss die stürmische *Gegenwart wie ein Strom* (T. 78 — XV 101); Albano, ich schaue die *Zukunft* und greif ihr vor; ich sehe recht deutlich das lange über den ganzen *Strom* gespannte Netz, das Dich fassen, schnüren und würgen soll (T. 88 — XVI 170); *der Strom, der über die Welten* gezogen war (в Риме T. 103 — XVI 275); der Sterbliche holt sich hier für ewig, weil das Menschengeschlecht ewig ist; aber der fortgestos-sene Tropfe wird mit dem *unversiegenden Strome* verwechselt (Hesp. 35 — VII 214).

Также:

der *reissende Strom* ging hoch über die Räder ihres Lebens und sie standen tief unter ihm still. (T. 133 — XVI 514); ein kaltes Erstarren... sperrt den *warmen Strom, und das Leben* wird Eis (T. 7 - XV 52).

Сюда же следует отнести рассказ Албано о сновидении:

Ich fuhr einem weissen Kahl auf einem *Яnstern Strom* (T. 99 — XVI 248).

В совершенно одинаковом значении применяется образ *реки и ручья*:

В «Зибенкесе» (Fruchtot. — XII 195—196): Ich dachte nach und sah in *den Rhein*: «so rinnt'es und rinnt es, das gaukelnde wallende *Leben* aus seiner verhüllten Quelle *wie der Nil* и дальше:

Alles um mich stusset mit Riesenkräften zusammen und ringet! *Der Strom* ergeißt die Inseln und die Klippen, der Nachtwind tritt in den Strom und watet herauf und drängt seine Wellen zurück und ringet mit den Wäldern... Die unendlichen Kräfte ziehen wie Ströme gegen einander... ich seh'den kleinen *Bach* meines Lebens vor mir rinnen und in den Zeitenstrom mit andern tropfen...; spielende Zauberhöhle, worin alle *Lebensquellen*... zusammengefallen einen tiefen stillen Golf anfüllen (Sieb. 14 — XII 160); Deren *Lebensquellen*... (der Welt) von einer Erde in die andere spritzen (Hesp. 31 — VII 130). Сюда же: wenn Alles vergangen ist und verändert — die Wälder gewachsen — die Menschen entwichen — und nur die Berge und *der Bach* geblieben (T. 69 - XVI 22) ".

Таковы же *водопады и фонтаны*:

*wie ein Wasserfall* überdeckte sie brausend das reiche *Leben* (T. 66 — XV 423); das Rauschen vom *Wasserfalle der kommenden Zeiten* (T. 3 — XV 30); aus dem Gebirge donnerte der *ewige Wasserfall* heraus (Fl. 49 - XXI 119).

Сновидение о фонтане: eine *aufdringende Wassersäule* hob ihn mit sich empor und hielt ihn auf heißen Wellen mitten im Himmel fest (T. 8 — XV 53—54).

В «Геспере» как лейт-тема идет мотив Wasserad'a, Widerschein которого zittert на стенах и на двери комнаты, в которой живет умирающий Эмануэль<sup>20</sup>. Приводимая ниже цитата вдвигает этот мотив в вполне определенный контекст:

jetzo hatte das *Wasserad des Schicksals* den ersten Tränenkrug in seiner Brust gefüllt... es wälzte sich weiter und der zweite floss über (Hesp. 41 — VIII 105. Ср. Als die *Mühle der Schupfung* mit allen Rädern und Strömen rauschte und stürmte. Uns. L. 51 — II 195).

И все покрывает образ волн:

die hohen *Lebenswogen* fallen gleitend auseinander (F.-Mond. III 66); sie lagen in einander geklammert auf den *Fluten des Lebens* wie zwei gescheiterte Brüder, die in den kalten Wellen umschlingend und umschlungen schwimmen, und die nun nichts kalten als das Herz, an dem sie sterben... (Sieb. 12 — XII 106); in den *Wogen des Lebens* bricht sich und ringelt sich der Mensch, wie der Stab im Wasser flattert, aber das Ich steht doch fest wie der Stab (T. 52 — XV 300); die einsame Uhr sprach mit sich selber und wollte mit der hin — und hergeführten eisernen Rute die immer wieder zusammenrinnende *Welle der Zeit* auseinander teilen (T. 51 — XV 294-295).

Уже этих примеров достаточно, чтобы убедиться во всей значительности образа воды у Жан-Поля. Но эта поэтическая интерпретация воды как жизни и жизни как воды — не есть простая, хотя бы и частично употребляемая сознательная *аллегория*. Она имеет корни в бессознательном — и потому, как всякий бессознательный символ, имеет значение *и противоположное*<sup>21</sup>. В самом деле — море не только море Жизни — но и мертвое море — Todesmeer. Река — не только река жизни — но и река забвения и река смерти: Лета и Стикс. Поток жизни *отождествляется* с потоком судьбы или смерти: не только оба потока описываются одинаково и метафора воды *применяется* в двух противоположных значениях, но *нумерически* оба потока отождествляются: *в том же* потоке, в котором человек плывет, он тонет.

Особенно ясно это видно на примере из «Зибенкеса»:

wir schwimmen auf dem todten Meer des Lebens (Sieb. 20 — XII 285).

<sup>1</sup> Возможно, что не без влияний на этот образ было библейское Мертвое море: durch die Fluten und Sympfe des Lebens und bis ans *dicke Todten-Meer* (Sieb. 12 — XII 128). Но в большинстве цитат, приводимых ниже, трудно уловить эти влияния:

im Menschen steht ein *schwarzes Todtenmeer*, aus dem sich erst, wenn er zittert, die glückliche Insel der Zweiten Welt mit ihren Nebeln vorhebt! (Hesp. 8 — V 162); unten am Gebirge ging das *Todtenmeer* des Abgrunds weit hin... alles, Vülker und Stdte, tropften wie Trdnen hinab ins saugende Meer (Hesp. 39 — VIII 77); blind an den Rand dieser Welt zu treten und sich hinabstürzen ins stille, tiefe, dunkle, kalte *Todtenmeer* (Hesp. 42 — VIII 116); So steh' ich an dem *Todtenmeer der Ewigkeit*, so schwarz, still, weit, tief liegt's unter mir, ein Schritt, und ich bin drinnen und sinke ewig (T. 130 — XVI 494); hoch ging sein *todtes Meer* in schweren Wellen, und suchte die Opfer aus ihrem Fluge bis vom Himmel herabzuziehen (T. 127 — XVI 468)<sup>22</sup>.

Аналогично Жан-Поль говорит о *Todesfluss* (Sieb. 9 — XII 37; 20 — XII 265. Cp. T. 52 — XV 301; 58 — XV 362; 72 — XVI 48 — буквально о реке в части парка, называемой Tartarus) и *Hullenfluss*:

durch die tiefen kalten *Hullenflüsse des Lebens* (T. 44 — 256); lasset uns zurückgehn bis an die finstere Quelle des *reissenden Hullenflusses*, der seinen eiskalten Arm nach der Unschuld und nach dem Himmel ausstreckt (T. 127 — XVI 464).

Не раз встречается показательная метафора Charons Kahn<sup>23</sup>.

Можно было бы ограничиться этими примерами, но следует хотя бы бегло указать на «разрушительные» обертоны в тех цитатах, которые приводились нами для моря и потока жизни. Весьма часто подчеркнут момент иссякания и высыхания. Поток жизни к могиле (Hesp. 28. 3 Osterf. — VII 83), Водопад — Selbstmürder (Fl. 49 - XXI 121), Strom des Menschen (T. 47 - XV 275-276) и Вдче Maiental'n (Hesp. 33 — VII 179) иссякнут. Wasserrad в Геспере берется в связи (как тема) с обреченным на смерть Эмануэлем и в разных романах несколько раз повторяется мотив вплывания над жизненным морем в борьбе за жизнь<sup>24</sup> в противоположность механическому всплыванию трупа<sup>25</sup>.

Мы сказали, что вода — проникает все. Потому вся психическая (внутренняя) жизнь мыслится, как и всякая жизнь, в метафорах текучей воды.

### Море

Ich übergab mich dem *steigenden Meer*, das mich hob... ich Hess die Wellen, die in meine Brust hineinschlugen, leidend in mir steigen (Uns. L. 27 — II 7); Des Jünglings *Geist* brannte in der Bewegung auf wie *das Meer* im Sturme (T. 45 — XV 258); Du armer Sohn, wie musste vor dieser scharfen Luft *dein bewegtes Meer* erstarren (T. 4 — XV 38); *das ganze Meer seines Innern* vom Wein und vom Vormittage phosphoreszierend leuchtete (T. 13 — XV 89. Cp. метафорически Meeresstille T. 58 — XV 346); sein bewegtes *Herz* war *ein Meer*, in welchem die Morgensonne glühend noch halb steht und in welches sich in Abend ein bleifarbiges Gewitter taucht (T. 59 — XV 376); Der Mond schwellet die *Empfindungen* der Liebenden wie *die Meer* an und hebt auch in ihren Augen eine Flut (Uns. L. 35 — II 103); Alle Polypenarme seiner Seele zuckten schwimmend auf dem *Freudenmeer* (F. 9 — III 178. Cp. 5 — III 137 и Freudenmeer der Natur Hasp. 33 — VII 175); *Meerwunder der Phantaste* (T. 69 — XVI 24); Er stürzte tief ins *Meer der Vergangenheit* (T. 117-XVI 392)<sup>16</sup>.

### Поток

Unser ewiges *Wollen* fließet immerfort durch uns und in uns, wie *ein Strom* und die Leidenschaften sind nur die Wasserfälle und Springfluten dieses Stroms (Uns. L. 25 — II 243); der *Strom des Herzens* (Sieb. 10 — XII 55); Da schloss Firmian sein Herz und sein Leben und alles auf; es war ein *losgelassener Strom*, der in einem neuen Kandle sich überstürzt und mit Blicken noch nicht zu übermessen ist (Sieb. 24 — XII 349); der in seinem Gedder einen *brennenden*

*Lavastrom* verspürt, der durch sein Herz kochend zieht und der es endlich Stöck vor Stöck zu zerschmelzen und mitzutreiben droht (F. 5 — III 131); dass er die alte *Menschenliebe*, die das

warne Element seiner Seele war, wieder in Strumen in den Busen rinnen lässt (Hesp. 37 — VIII 21; Cp. eine unaussprechliche *Liebe* gegen alle menschliche Geschöpfe durch sein ganzes Wesen fließet. (Hesp. 9 — V 180); die beiden Arme seines in *Liebe* und in *Freundschaft geteilten Stroms* (Fl. 51 — XXI 143); diese *strumende Liebe* (T. 53 — XV 312); Durch alle diese Schupfilder der Erkenntnis *strumte* Roquairols *Liebe* hindurch (T. 60 — XV 379); der *Strom der Liebe* hing als ein gefrorener zackiger Wasserfall über den Felsen (T. 81 — XVI 125); warme *Strom der alten Liebe* (Sieb. 20 — XII 268); Das Menschenherz wurde von den *Wonnestrumen* fortgezogen und schwamm brennend in seinen eigenen Trdnen (Hesp. 34 — VII 202); der *Strom der Wonne* wurde immer tiefer; aber eiskalte Wellen wie vom Flusse Styx erschreckten plötzlich den sanft erwidmten Viktor (Hesp. 44 — VIII 196).

### Река

die Ueberströmungen des *Willens* gleichen denen der *Flüsse* (Hesp. 33 — 169. Cp. Hullenfluss des *Zorns* T. 89 - XVI 174; Lethe des *Wahnsinns* T. 97 - 237).

### Ручей

weil ja nun die verschlossene Liebe so langer Jahre und so viele zgedrückte *Quellen des armen Herzens* auf einmal fließen durften (T. 51 — XV 297); Die Quellen der Nacht hatten seine Brust mit so viel *Liebe* vollgegossen, dass er nicht wusste wohin er sie leiten sollte. (Fl. 35 — XXI 15); Aus seinem Herzen sprang eine hohe *Quelle der Liebe*, die bis zum entferntesten Bruder drang (Hesp. 9 — V 177); so wurde in seiner Brust den ganzen Tag die hohe wdmende *Quelle der Liebe* nicht kalt (Sieb. 18 - 242).

Таковы же, как море, поток, река, ручей — дождь, роса, фонтан, водопад, туман:

Ein lichter Gedanke zerteilte den dunkeln *Staubregen der Natur und der Seele* in einen weissen Nebel, und den Nebel in bunten Tau, und Hess den Tau auf Blumen fallen (Sieb. 3 — XI 119); Unbemerkt war ihm in der Dämmerung die Brust voll *Lieben* gelaufen wie eine Blume voll *Tau* (Fl. 18 — XX 151); Die *Phantasie* mit ihren *Katarakten* (T. 89 — XVI 172)<sup>27</sup>. Фонтаны — umgekehrter Regen<sup>28</sup>, и после того как они кончили бить, Албано замечает — Vorbei draussen aber nicht *in uns* (T. 71 — XVI 40).

И постоянно возвращается вновь и вновь образ волн и морского прилива:

die *Flut* der ewig stillen *Wonne* hüllt uns ein (Hesp. 28. 3 Osterf. VII 71); die *Flut* der alten *Liebe* rauschte hoch in sein Leben zurück (T. 81 — XVI 123); Und die *Wellen der Wonne* schlugen hoch über die selige Welt zusammen (F.-Mond. III 68); hebe den Kopf aus den heissen *Wogen* der *Gefühle* höher (T. 88 — XVI 165); die Brust worin die wilden *Wasser* aller *Leidenschaften* brausten (Fl. 64 — XXI 312); nach einem solchen schwylen Sturm erstarren *alle Wogen zu Eisspitzen* und das *Herz* liegt durchstochen auf ihnen (Sieb. 22 — XII 323); Kann der Mensch mit den unzähligen *Wogen* der *Liebe* Hohenmessungen anstellen und auf diejenige zeigen, die am meisten stieg? (T. 57 - XV 340).

В связи с этими метафорами, сравнениями и аллегориями всплывает весьма часто мотив растворения — своеобразного чувства растворения и растекания, тая — "Ия, почти физиологически испытываемого Жан-Полем:

Aber ein weinender Geist goss das Opium der Ohnmacht über Dein Herz und die Krdmpfe der Pein *zerflossen* in ein sanftes Zucken (F.-Mond. III 65); da *zerfliesset* ja das kleine Menschenherz von zu voller Wonne und erschafft sich wieder um wieder zu zerfliessen (Hesp. 38 — VIII 58); *zerfloss* fast... in Licht und Feuer, in Andacht und Liebe (Fl. 36 - XXI 23); mit stiller *terfliessender Seele* (Hesp. 28. 3-ter Osterf. — VII 66); Das durch die ausgeheilte selige Brust, Wie durch den heitersten Himmel, Sturmwinde ziehen können, die in beiden in Regen *zerfliessen*

(Sieb. V 179); *zerfliessendes* Herz in Tränen (F. III 88)<sup>21</sup>; Emanuells Angesicht leuchtete im Widerschein der Wellen, als wenn er vor dem Engel des Todes stünde und zerflüsse, um zu sterben (Hesp. 35-VII 217). weiches *Verschwimmen* in die laue *Verflossenheit*, diese *Lethe* der Gegenwart (T. 121 — XVI 410); als müsst' er in Liebe *zerrinnen* (Fl. 60 — XXI 271); Wenn auf jenem Schneegefilde eine Seele die andre umfasste, so *schmolzen* sie aus Liebe in Einen glühenden Tautropfen ein. (Uns. L. 4 Fr. S. — II 207); die Zahlperle, dein Ich in der heißen Träne des Lebens (wird) endlich *zerbeist* und *zerlassen* und diese steht allein hell da! (T. 121 — XVI 416); die Freude *schmilzet* gern zur Wehmut ein und das lackierte Glückrad ist das Schupfrad, das sich in die Augen ergiesset (F. 5 — III 126).

Внутренний мир мыслится в образах воды. Но и искусство, наиболее сродное внутреннему миру — музыка мыслится Жан-Полем в этих образах:

dass ihn das heranrollende *Meer*, das er von Fernen rollen und wallen sah, nun mit hohen Fluten nahm und deckte (Fl. 35 — XXI 20); er war vüßig von den schönen Tönen *weggespült* (Fl. 35 — XXI 20, дальше im harmonischen Strome untersinken. Cp. Hesp. 35 — VII 222: *schwammen* noch niedrige Wogen des weggetragenen Getümes и Hesp. 35 — VII. 220. Das entweichende Vertonen *spülte* die aufgehobnen Seelen vom Erdenufer los), als seine Flute schon von Ferne herauf tunte und mit der Flut alle die offenen rauhen Klippen der Welt mit Einem *weichen Meer* zudeckte (Fl. 55 — XXI 203); Da jetzt der 2-te Teil der Musik in jene sehnsüchtige Überfülle, wie in *tiefe Wogen*, einsank, welche gewaltsamer, als alle Adagios, den innersten Boden der Sehnsucht heiss aus *tiefer Meer* aufhebt (Fl. 63 — XXI 310); der Glocke Summen und Aussummen in dieser Nähe *umfloss* den Geist mit einem stürmenden Meere und alle drei Zeiten des Lebens schienen darin intereinander zu wogen (Fl. 58 — XXI 241); in einen *Strom* gestürzt und davon gezogen, gehoben, untergetaucht, überhüllt, überdubt, umschlungen und doch — frei mit allen Gliedern. Als ein Epos strömte das Leben unten vor ihm hin, alle Inseln und Klippen und Abgründe desselben waren Eine Fläche — es vergingen an den Tönen die Alter — das Wiegenlied und der Jubelhochzeit-Gesang klangen in einander. Eine Glocke ludete das Leben und das Sterben ein — er regte die Arme, nicht die Füsse, zum Fliegen, nicht zum Tanzen (Fl. 25 - XX 212).

Увертюра — *Staubregen* der das Herz für die grossen *Tropfen* der einfachen Töne aufweicht (Hesp. 19 - VI 91)<sup>30</sup>; Der Ton, der im Äther *vertröpft* (T. 59 - XV 368); Die Töne der Nachtigall schlugen jetzt gleich *hohen Wellen* an die Nacht (Hesp. 36 — VII 190). Мало того — «водяные» метафоры применяются к ряду внешних явлений. Весь внешний мир в целом мыслится в этом образе:

unter der Taucherglocke einer heftigen Idee... stecken wir beschirmt vor dem ganzen *dussern Ozean* (Uns. L. 35 — II 98); Er brauchte jetzt eine Taucherglocke die ihn aus dem treibenden, drückenden erhabnen *Meere* um ihn absonderte (Hesp. 9 — V 186); In seine innere Welt drang die dussere mit vollen *Strömen* ein (T. 45 — XV 260) ".

Жан-Поль говорит об океане цветов (Blumen — Ozean. Uns. L. 53 — II 212), море трав:

Grasmeer, worin Komfluren und Raine die Wellen vorstellten und die Blumenklumpen die Schiffe (Fl. 7 - XX 49. Cp. T. 119 - XVI 402. Die Wellen grüner Ähren - Fluren schlugen sich so lustig als die Wellen des blaugrünen Meeres).

Путешествие по суше сравнивается с плаванием<sup>32</sup>.

Стихия воздуха мыслится по аналогии со стихией воды<sup>33</sup>, соответственно земля — как Meergrund<sup>34</sup>, небо — как море: Himmel-blaues Meer (Hesp. 33 — VII 170); Das hereinströmende Himmel-blau schien ihm eine dünne blaue Wolke, ein in blaue Dünste zerschlagenes Meer zu sein (Hesp. 31 — VII 127); das

getriebene *Luftmeer* zog durch enge Aeolsharfen und schlug daran Wellen, und die Wellen überspülten mich mit Melodien (Hesp. 45 — VIII 163).

Полет птиц по воздуху сравнивается с плаванием:

sich frei und getragen in den weiten Äther zu werfen und so im Kühlen durchwehenden *Luftbade* auf und nieder plätschernd... (T. 12 — XV 85); im Meere des Frühlings *ruderte* eine geflügelte Welt (T. 54 — XV 318); Liane, dieser weisse Schwan, der errötend durch das Abendrot des Phöbus *schwamm* (T. 58 - XV 348).

Светила *плывут* в небе:

Da *schwamm* die Sonne mit roter heisser Brust goldne Kreise in den Wolken ziehend hervor (T. 59 — XV 367. Cp. die Sonne *schwamm* wie ein Schwan T. 66 — XV 410); Die Sonne war vergangen, verstummt, verhallt, versunken im treibenden, flammenden, reissenden, *uferlosen Meere* um mich (Uns. L. 27 — II 10); Die Sterne *schwimmen* der Sonne spielend nach (T. 59 — XV 374); Dieses hängende blaue *Meer* worüber die Sonne wie ein Buzentauro *schiffte* (Hesp. 33 - VII 170).

Так же мыслится свет звезд:

Die *Quecksilberkugeln der Sterne* hingen immer mehr *zusammenfliessend* im Flor der Nacht (F. 5 - III 131).

Свет мыслится вообще как своеобразная влага, самостоятельное тело. Достаточно сравнить Жан-Поля хотя бы с «Вертером» Гёте, чтобы почувствовать все своеобразие его восприятия света. В «Вертере» свет — фактор освещения, светится на телах, воспринимается чрез тела. В романах Жан-Поля свет *лется, проливается, растекается, наводняет*, осязается и воспринимается как брызжащая светящаяся влага, он сам — влажное тело. Солнце и луна — Еimer des Lichts (F. 6 — III 140). Лунный свет — струится, брызжет и каплет:

einzelne *Tropfen des Mondlichts* (T. 59 — XV 373); Die vom Mondlicht durchbrochene, gleichsam von Strahlen *tropfende* Allee (Hesp. 35 — VII 222); Viktor schob auf dem Dachboden sein Bettchen vor eine *Mündung des einströmenden* Mondes (Hesp. 10 — V 197); der Mond *begoss* mit seinem Edenlicht die Wangen der unbekannten Erscheinung (Hesp. 13 — V 253); der lichte Mond stand oben in der blauen Verfinsterung wie die silberne Spalte und *quellenhelle Mündung*, aus der der Lichtstrom der andern Welt in unsere bricht (Hesp. 36 — VII 239); *quellenklare* Atmosphäre des Mondes (F. 9 — III 175); Durch Zweige und durch Quellen und über Berge und über Wälder *flossen* blitzend die *zerschmolzenen Silberadern*, die der Mond aus den Nachtschlacken ausgeschieden hatte (Sieb. 14 — XII 160); *Wasserfall* des Mondlichts (Sieb. 14 — XII 161); der Mond lag wie eine Strahlenquelle auf der Folie einer gespaltenen Wolke, und das weite Gewölke *schmolz* ein und rückte nicht (Sieb. 25 — XII 361); Endlich *quoll* hinter einem ausglühenden Gletscher der verklärte Mond einsam über die zwei stummen Unglücklichen herauf (F. Mond. III 63)<sup>35</sup>.

Таков и свет земли, наблюдаемой с луны:

es *bergoss* wie das Wasserrad einer Aue den wehenden elysischen Garten mit fließendem Schimmer (F. - Mond. III 66).

Таков же и особенно любимый Жан-Полем свет заката:

im sogenannten Abendtal des Parks, durch welches aus der untergehenden Sonne ein schwebender *Goldstrom* fiel. Am westlichen sanft erhöhten Ende des Tales schienen die zerstreuten Wälder auf der *zerrinnenden* Sonne zu grünen... (Uns. L. 23 — I 213-214. Cp. *flüssiger Goldblick* вечернего солнца Sieb. 9 — XII 23); am westlichen Ende sah uns die zur Erde herabgegangene Sonne an und *zerfloss* gleichsam aus Entzücken über ihren angewandten Tag in eine Abendröte,

die durch das ganze Tal *schwamm* und bis an die Laubgipfel stieg. Nie sah'ich so eine; sie lag *wie herabgetropfet* in dem Gebüsch, auf dem Grase und Laube und malte Himmel und Erde zu einem Rosen-Kelch (Uns. L. 49 — II 186); als die Sonne... über den quellenden Blumenfirniss zitternd *zerfloss* und an dem Gräsermeere der Berge herunter *schwamm* (Hesp. 8 — V 159); er *schwamm* flammig im Schmelz und Brand der Abendsonne (Fl. 13 — XX 94); wie Abendrot am Himmel *umherfliesset*... (Uns. L. 35 — II 99); die *Sonnefloss* dahin (Sieb. 12 — XII 100); als die Abendröte in den Regenwolken *umherfloss* (T. 70 — XVI 30); die Abendröte *Yoss* in den ganzen Garten hinein und färbte alle Zweige (Fl. 58 — XXI 252); links in Abend *Yoss* die Welt eben hinab, gleichsam den Abendröten nach (Fl. 7 — XX 49); *herunterrinnende* Abendröten (Hesp. 19 — VI 79); wie nach einem warmen Regen das Abendrot und *aas flüssige Sonnenlicht* von allen goldgrünen Hügeln *rinnt* (T. 43 — XV 248); Die wagerecht *einströmende* Abend-Sonne (Fl. 46 — XXI 98); Die immer voller ins Zimmer *hereinströmende* Abend-Sonne (Fl. 54 — XXI 177); das grüne Tempel der Fantaisie, *übergossen* von roten Wolken (Sieb. 15 — XII 211. Cp. sonnenrot *übergossen* vom Schirme. T. 62 — XV 390); Da *quoll* die goldne Sonne durch die Wolken und durch die Tränen hindurch und *übergoss* mit dem blühenden Abendlicht mit dem jugendlichen Rosen-Oel ihre Abendwolken (T. 96 — XVI 230. Cp. eine bewegliche Abendröte *überfloss* mit Rosen-Oel alle Wogen T. 112 — XVI 353); das *rote Meer* des Abends (F. 9 — III 179. Cp. *rotes Meer* Aurorens Hesp. 8 — V 139); der transparente *Abendfloss* um die rote Alpe *wie ein heller See* und sprühte mit den Zirkeln kühler Abendwogen an (F. — Mond — III 61); die Sonne... *goss* aus ihrer Vertiefung über die Schattenbeete der Töchter ihre goldführenden *Purpurflüsse* (Hesp. 16 — VI 24); *ein Strom von Abendröte*, so breit wie ein Grab schoss aufwärts auf der Erde und legte sich mit seinem Abendscheine an das ferne Duftland der nebligen Ewigkeit wie dünne Flammen an (Hesp. 30 — VII 113-114); Emanuel stellte sich am wehenden Fenster dem *Purpurstrom* des Abendlichtes entgegen, und das Lied der Entzückung fing an und floss in Strömen in sein Herz und die eingesunkene Sonne (Hesp. 38 — VIII 47); Die Sonne brannte im *himmlischen Feuerregen* um uns (Uns. L. 51 — II 204. Cp. Rosen und *Feuerregen*, der die hohen grünen Tannen mit Goldfunken und Morgenrot *bespritzte* Fl. 49 — XXI 122; mit Glanz bespritzt (Fl. 51 — XXI 148 (ob utre); Abendregen der Abendsonne Hesp. 38 — VIII 70); Am grossen Abendhimmel über ihnen bewegten sich Tulpenbeete von rotem Gewölke, zwischen denen blaue Streifen *wie dunkle Bäche* liefen (Hesp. 34 — VII 200—201)<sup>36</sup>.

No не только самый свет превращается в струящуюся, влажную, блестящую массу. «Реальные» и «буквальные» струи и ручьи, которые описывает Жан-Поль, всегда полны трепетного, сверкающего света, солнечного и лунного. Лунный свет то отражается в влаге:

der Garten, *auf dessen Wasser* und Steige der Mond und Widerschein der Erinnerung spielte (T. 64 — XV 402); der helle Schnee des gesunkenen Mondes liegt nur noch auf den Hainen und Triumphbogen und *auf dem Silberstaube der Springwasser*, und die aus allen Wassern und Tälern quellende Nacht schwimmt über die elysischen Felder des himmlischen Schattenreichs (T. 23 - XV 142); Mit Mondsilber gesättigter *Wasserbogen* (Hesp. 35 - VII 216); der helle Mond lag wie eine Silberkugel einem weissen Wolkengebirge im Schoos und der lange *Strom* wand sich erleuchtet hinab (Fl. 55 — XXI 202); ich kann oft noch bei Mondschein an *die Bäche* hinausgehen und eine Blume aufsuchen, die vor dem *fliessenden Spiegel* zittert und um welche ein Mond oben und einer unten schimmert (Hesp. 31 — VII 121); der Mond schimmerte aus dem *Abendtau* (F. 5 - III 131),

то сама влага начинает сверкать каким-то своим светом:

ein leises Wehen warf *tropfende Edelsteine* von den Zweigen in die *Silberflüsse* (Hesp. 38 — VIII 53); Der Mond... glänzte vom Himmel herunter in die weite Ebene und den *Fluss voll Licht* (Fl. 32 - XX 274).

Вода, освещенная вечерним солнцем, встречается особенно часто в образах фонтана. Вечерний дождь излюблен Жан-Полем:

Aber siehe, als die Erde noch die Vergoldung im Feuer der Sonne trug, als noch der *Abendspringbrunnen wie eine Fackel* oben brannte als in einem grossen Eichbaum des Gartens, in welchem bunte Glaskugeln statt der Früchte eingepft waren, zwanzig rote Sonnen aus den Blättern funkelten — da *floss* eine erwärmte *Wolke* auseinander und tropfte ganz in das Abendfeuer und auf die glimmende Wassersdule (Hesp. 34 — VII 201)<sup>37</sup>; trug schon auf seiner krystall dünnen Sdule einen *von der Abendsonne zu einem Rubin umgegossenen Schaft* (Hesp. 33 — VII 180. Также bleiche Rute того же фонтана 33 — VII 212); Die ganze Welt war ein Garten voll *hoher flatternder Springbrunnen*, welche vor der Sonne glanztrunken ihre Bogen ■■■ durcheinander warfen (T. 126 — XVI 460).

1,- Потоки, розовеющие в вечернем свете, почти столь же часты:

Jede aufwühlende *Welle* malte sich im darüber schwebenden Sonnenfeuer zum Rubin (Hesp. 13 — V 247); das vom Abend gerötete *Wasser* (Hesp. 13 — V 247); Nicht weit von ihm glänzte in der Abendsonne das Rauschgold eines zitternden *Wassers* (Sieb. 12 — XII 100); sein Auge flog endlich *der Strom* hinab, der, lang von der Abendsonne beglänzt, sich durch fünf grüne helle Inseln brennend drängte (Fl. 46 — XXI 96); Er wurde nun im langsamen *Strome* ein Tropfen, aber ein rosenroter heller, der ein Abendrot und eine Sonne auffasste und trug (Fl. 17 — XX 147); Lianens Seele wie die aufdringende *Quelle* am Gebirge, die hellrein und kühl und verborgen dahin rinnt, und nur vom Abendstrahl berührt rosenrot glüht (T. 72 — XVI 45); Ringelte sich oben vom Berge silbernes *Gedder* mit hellem, dünnen, auf und nieder springenden Gewässer herab das in der Abendsonne eine in aufrechten Windungen daliegende Goldschlange oder Ichor Schlagader wurde (Hesp. 35 - VII 211)<sup>38</sup>.

Эти потоки, освещенные розовато-красным светом и сами блистающие им, подводят нас к двум последним модификациям влаги, которые нам предстоит рассмотреть здесь: к *крови и слезам*.

Слезы, столь излюбленные всеми сентименталистами, повторяют, как в микроскопе, весь цикл образов влаги: моря, потока, ручья, дождя, росы, волн.

Najaden der Tränenmühe/Zen (Sieb. 22 — XII 307) die *Flut* der Augen zu hoch auschldgt (T. 130 — 484); die Tränen wie ein heisser *Strom* (Hesp. 28 — 2 Osterf. — VII 62); ein *Strom von Tränen* fiel zuerst ins Grab (F.—Mond. — III 62. Cp. Tränenströme F. 9 — III 180); riss grausam alle *Quellen* ihrer Tränen auf (Hesp. 39 — VII 80. Cp. heisse *Quellen* T. 59 — XV 369); im entzückten Busen flüssen warme *Tränenquellen* gleichsam über Blumen über und bedeckten sie hell (T. 43 — XV 247); da fiel der heisse Nebel ihrer Seele in einem leisen *Tränenregen* nieder (F. — Mond. III 67. Cp. слезы как дождь T. 52 - XV 300; 99 - XVI 247; 130 - XVI 484); ihre Tränen entfloßen so süss wie Seufzer, wie *Abendtau* aus Abendrot (T. 95 — XVI 219); erweichten *wie Tauwind* das starre Leben (T. 80 — XVI 120).

Замечательно, что слезы уподобляются крови, как будто менее известное уподобляется более известному:

heisse Tränen, die *wie Blut* aus dem nahen blutigen Risse stürzten (Sieb. 20 — XII 288); dann quollen endlich, *wie Lebensblut* aus dem geschwollenen Herzen, grosse Wonnetränen (Hesp. 34 - VII 203).

А кровь, в свою очередь, повторяет цикл образов влаги:

der helle Geist schauet durch die brausenden *Blutströme*, die ihn umziehen (Sieb. 1-tes Fruchtst. — XII 195-196); Der Seelenschmerz und die Aufopferung hatten sein Blut, wie engere versperrende Wege *wie die Ströme* schneller und heftiger gemacht (Hesp. 36 — VII 238); in seine Ohren, vor denen die *Blutströme* des Herzens vorbeibrausten (Hesp. 27 — VII 35); der *Schöpfungsflut*, die über das Herz ging aus allen Röhren und Betten und Mündungen des Lebens um ihn, aus dem verstrickten Gedder des *Lebensstroms*, der zugleich durch Blumenrinnen, durch Baumgossen, durch weisse Mückenadern, durch *rote Blutröhren* und durch Menschennerven schiesst (Hesp. 34 — VII 191); die *Blutbugen*, die aus dem Herzen aufspringen und so

spielend das Menschenhaupt und Menschen-Ich in der H $\ddot{u}$ he erhalten — wie ein Springbrunnen die daraufgelegte Hohlkugel tr $\ddot{u}$ gt (Hesp. 41 — VIII 109); *Blutregen* ihres Lebens (F. 5 — III 122); sprudelnde Quelle des Blutes (F. 5 — III 136); wo schon die Moussons und Fr $\ddot{u}$ hlingswinde der Leidenschaften  $\ddot{u}$ ber die *Blutwellen* fahren! (T. 20 — XV 129);  $\ddot{u}$ ffnete so fr $\ddot{u}$ h alle Adern seines Herzens und badete es warm im eignen Blute (T. 53 — XV 312). Besonders резко тема крови всплывает с темой заката:

das *Abendblut* der versinkenden Sonne (Hesp. 7 — V 129 сравнивается с Blut sterbender Riesen); die *blutige* Spur der gefallnen Sonne (Sieb. 15 — XII 211); *blutrote* Sonne (Uns. L. 24 — I 227); dein Abendrot vergiessdest du [Sonne — Mutterauge der Welt] so warm und langsam wie rinnendes Blut aus dir, und erblassdest sinkend (Hesp. 25 — VI 230). На теме воды лежит печать дали, неприступности и неведомого. Напомним, что Жан-Поль никогда не видел моря, но вместе с тем, как мы видим, охвачен настоящим пафосом моря. Море Жан-Поля, хотя бы он описывал Средиземное море в «Титане» — фантастическое море<sup>39</sup>. Это — ein *gelobtes Land* in welches alle Str $\ddot{u}$ me, dacht' ich, z $\ddot{u}$ gen (Uns. L. 25 — I 235), Ручьи, потоки и реки всегда почти текут из *неведомого* источника, берут свое начало в *ином* мире (под землей, в Аркадии, в раю); der Bach schien *aus Arkadien* hergeflossen (Sieb. 16 — XII 226); в сновидении из Gottes *Paradies* струится das Echo seiner himmlischen T $\ddot{u}$ ne in Gestalt eines Bachs (Uns. L. 4-ter Fr. S. - II 207. Ср. vier Paradiesesfl $\ddot{u}$ sse - Hesp. 12 - V 231; 36 - VII 225; 34 - VII 203; 38 — VIII 48; T. 68 — XVI 11); die unterirdischen Wasser der tiefen *zweiten Welt* (F. 23 — XX 203. Ср. unterirdischen Wasser - T. 119 - XVI 403; verh $\ddot{u}$ llte Quelle - Sieb. 1-tes Fr. -XII 195-196; Quelle aus der Erde — T. 101 — XVI 262; Springbrunnen — aus der Erde -Uns. L. 50 — II 188. Сюда же Grotte des Parks — aus der Felsenwand hinter ihm drangen Quellen und  $\ddot{u}$ berh $\ddot{u}$ ngende B $\ddot{u}$ d $\ddot{u}$ me — Fl. 19 — XX 166).

Тема вод с неведомым началом и концом возвращается и в теме дорог: Ja sah er nicht tr $\ddot{u}$ mend dem Laufe der Chausseen nach, die *wie Fl $\ddot{u}$ sse* die Landschaft schm $\ddot{u}$ ckten, weil sie, wie diese, ohne *wohin* und *woher* unendlich ziehen, und das spiegeln? (Fl. 37 - XXI 30).

Такой же лунный свет, связанный, как мы видели, с стихией воды. Почти всегда с ним связаны *второй мир, чужой мир, иной мир*:

Mond — это Leuchtturm am Ufer der *zweiten Welt* (Hesp. 15 — V 276); das Mondlicht umzieht die Erdennacht und umkleidet in eine *zweite Welt* (T. 125 — XVI 458); Ihr blasses Luna-Bild (Клотильды) liebteste mit Strahlen einer *andern Welt* (Hesp. 22 — VI 163); Mond — magischer Prospektenmaler der *k $\ddot{u}$ nf $\ddot{u}$ gen Welt*, f $\ddot{u}$ r die wir brennen und weinen (Uns. L. 54 — II 229. Ср. der Mond zeichnete и т. д. Hesp. 28 — 3-ten Osterf. VII 78); Der Mond sch $\ddot{u}$ ttete seinen *fremden* Tag in die Fenster des dritten Stockwerks (Fl. 36 — XXI 29).

Der halbe Schimmer des Mondes und die weissen durchsichtigen Nebel der Nacht hoben die Berge und die W $\ddot{u}$ lder und die Erde *in den Himmel* (Sieb. 12 — XII 320); es war ihm als h $\ddot{u}$ ben und hielten ihn die geraden Strahlen und als habe er jeden gemeinen Gegenstand im Zimmer oder auf der Gasse mit Festtapeten zu verh $\ddot{u}$ llen, damit der Himmel *nur Himmlisches* auch auf der Erde ber $\ddot{u}$ hre (Fl. 57 - XXI 235).

der Schnee des Mondes lag tiefer und weisser gefallen die gl $\ddot{u}$ ckselige Ebene hinab, und dieses bl $\ddot{u}$ hende Zuckerfeld kam seinem tr $\ddot{u}$ menden Herzen wie eine in diese Erde hereinreichende Landspitze der *Insel der Seligen* vor (Hesp. 35 — VII 219).

Таков и свет заката, когда солнце уходит *за горы*, в *иной мир*, в *рай*:

so sank die Sonne, wie die Gedanken des Menschen, einer *andern Welt* entgegen (Hesp 33 — VII 173)<sup>TM</sup>; in diesem *aus dem tausendj $\ddot{u}$ hrigen Reiche* her $\ddot{u}$ bergeblickten Abende (Hesp 44 — VIII 150); ein Engel stand aus dem Himmel mit dem Schweite eines funkelnden Wolkenstreifs davor und sagte: *geh' hier nicht ein*; kennst du das *Paradies*, aus dem du gegangen bist? (Sieb. 15 - XII 211); abendrotes magisches *Arkadien* (T. 22 - XV 139).

O nur die gl $\ddot{u}$ ckliche Sonne darf *hinter die seligen Gebirge* gehen, welche das alte ewig verlangte rosenrote Liebestal des Herzens umschliessen (Fl. 36 — XXI 25); den r $\ddot{u}$ tlichen Abendbergen gegen $\ddot{u}$ ber... *hinter denen* die L $\ddot{u}$ nder lagen, wo sein Leibgeber wandelte (Sieb. 9 — XII 22); *hinter den Rosen-Bergen* wandelte wieder Wina in G $\ddot{a}$ rten (Fl. 42 — XXI 71)".

Ach welche *Luftschlusser* sah ich von dieser H $\ddot{u}$ he um mich gl $\ddot{u}$ dnzen, und Abendrot glimmte an ihnen (Hesp. 28 - VII 53).

В связи с этой темой *иного* мира стоит та любовь Жан-Поля к *невиденным* местностям, в которой он сам признавался и которую отмечали исследователи. Поэтому-то и Байрейт, не виденный в пору написания «Зибенкеза», предстает в тех же тонах фантазируемого иного мира — как предмет стремлений Зибенкеза:

noch gegen Abend die Bayreuther Turmk $\ddot{u}$ npfe das Rot der Abend-Aurora auflegen sehen k $\ddot{u}$ nnen (Sieb. 12 - XII 102).

Но достаточно попасть Зибенкезу в Байрейт, чтобы воскресить те же стремления:

Er schauete starr in die *hinter Bayreuth* herrlich sinkende Sonne (Sieb. 12 — XII 128). В

таких же чертах иного мира предстает Америка:

die Sonne ging sanft wie ein Peu *nach Amerika* (Hesp. 13 — V 247); Victor sah in jeder Freude nach Westen, ich weiss nicht, ob er an den Untergang der Sterne und der Menschen dachte, oder an *die Schwarzen*, deren Ketten bis auf unsere Halbkugel hinaufklirren (Hesp. 35 — VII 208).

В *сновидении* подчеркнут тот же отрешенный от земли основной тон красного цвета:

Da stand auf dem h $\ddot{u}$ chsten in lichtem Gl $\ddot{u}$ dnze und Purpurlohe ruhenden Eisberg Klotilde verherrlicht geheiligt,  *$\ddot{u}$ berirdisch* entz $\ddot{u}$ ckt (Hesp. 19 — VI 80).

Эта отрешенность и даль наиболее эмоционально подчеркнуты и в солнечном свете, и в свете лунном.

При смотреии на луну в телескоп восклицает: Wie vergeht sein sch $\ddot{u}$ nes blasses Licht und seine ganze Magie in der N $\ddot{u}$ he! Als wenn Zukunft Gegenwart wird! (T. 92 — XVI 196).

Er sah nach der Morgenr $\ddot{u}$ te des Vollmonds, die  $\ddot{u}$ ber St-L $\ddot{u}$ ne entglimmte, und seine *Sehnsucht nach dorthin* wurde unaussprechlich (Hesp. 18 — VI 75); nichts sah als  $\ddot{u}$ ber sich das n $\ddot{u}$ chtliche Himmelblau, mit dem hereinstralenden Monde, und h $\ddot{u}$ rte und hatte in sich nichts, als die s $\ddot{u}$ s $\ddot{u}$ en Worte *der fernen* zarten Lippen (Fl. 61 — XXI 290)<sup>42</sup>.

Вечерний свет:

Warrum legt der Abend, warum die Nacht heissere Liebe in unser Herz? Ist's der n $\ddot{u}$ chtliche Druck der H $\ddot{u}$ lflosigkeit, oder ist's die erhebende *Absonderung aus dem Lebensgewuhle*, die Verh $\ddot{u}$ llung der Welt, worin der Seele nichts mehr bleibt als Seelen... (F. 9 — HI 178) "; die Nachmittags-Sonne glitt jetzt herein und ihre Blicke *sogen und zogen* hinaus in die helle Welt, ins Freie; er bekam das Sonntags-Heimweh... (Fl. 16 — XX 131, там же o Vesper-Wehmut); Auf den Turmk $\ddot{u}$ npfen und Park-Gipfeln lag noch susses rotes Sonnenlicht und weckte zugleich das *Sehnen und Hoffen* der Menschen in und ausser Haslau (Fl. 34 — XXI 13).

Наконец, не раз Жан-Поль возвращается к «прославлению дали» в общей форме:

Spricht nicht die Landschaft, der Berg, die Kÿste gleich einem Echo desto mehr Sylben der Seele, je ferner sie sind? (Т. 109 — XVI 323); jede Ferne aber, auch die optische, macht schmer (Fl. 27 — XX 232); So werden die Freuden, wie andere Edelsteine, mechanische Gifte, welche bloss in der Ferne glänzen, aber berührt und verschlungen uns zerschneiden (Т. 71 — XVI 43).

В этом контексте становится понятной эмоциональная окраска таких мест;

weinend flog der Mensch durch heiteres Blau den duftenden Gebirgen zu und flog immer und erreichte die Gebirge nie (Fl. 25 — XX 214); Morgenland! Morgenland! auch nach deinen Auen neigte sich sonst meine Seele wie Вдуме nach Osten (Uns. L. 25 — I 236).

То же для времени. Жизнь разрывается между прошлым и будущим и не дает непосредственного переживания настоящего:

die Phantasie kann nur Vergangenheit und Zukunft unter ihr Kopierpapier legen, und jede Gegenwart schränkt ihre Schöpfung ein... (Hesp. 34 — VII 187. Cp. Т. 116 — XVI 380: Ueber die Gegend schwieg Linda; denn über jede sprach sie erst, wenn sie aus ihr gekommen war). Гуляя, Виктор строит Post-und Reisekarte zu den schönsten Stellen für die Nachmittag-Spaziergänge mit Klotilden (Hesp. 34 - VII 190).

Не раз тема дали возвращается в аспекте рефлексии. Так, например:

«ach hinter den rauchenden Bergen, hinter den auffliegenden Wolken, da wohnt ein schöneres Land, da wohnt die Seele, die du suchst, da liegt der Himmel näher der Erde?» Aber hinter dem Gebirge und hinter dem Gewölke stöhnt auch ein verkanntes Herz und schauet an deinen Horizont herüber und denkt: ach, in jener Ferne wär'ich wol glücklicher! (Hesp. 19 — VI 103); или: Besteht denn der Himmel unseres Daseins, wie der blaue über uns, aus der matten Luft, die in der Nähe und im Kleinen nur ein durchsichtiges Nichts, ist und die erst in der Ferne und im Grossen blauer Aether wird? (Т. 2 — XV 22).

Итак, на всей области воды — влаги — света, принимающей в романах Жан-Поля гигантские очертания, лежит печать дали и запрета — печать «табу». Было бы примитивно истолковать эту тему дали и запрета в духе трафаретно-сентиментальных томлений. Правда, обычно принято ограничиваться констатированием в литературном сентиментализме черт преувеличенной нежности и чувствительности. Но со времен психоанализа мы знаем, что там, где преувеличенная нежность, там всегда следует искать большой затаенной жестокости. Эти «жестокости» обертоны нетрудно вскрыть в романах Жан-Поля. Мы уже отмечали, что море жизни для Жан-Поля есть смерть. Мы отмечали близость темы жизненной влаги к мотиву крови и подчеркивали связь последнего с темой заката. Проследим теперь детальнее все родственные этой группе образы.

Для примера возьмем лишь наисентиментальнейший роман «Геспер». Не может не броситься в глаза обилие уподоблений, взятых из области ран, крови, ножей, копий:

Und du, gedrückter Geist, für den die Gegenwart eine Wunde und die Vergangenheit eine Narbe ist... (Vov. V 18); blumenloses Golgatha ihrer verwundeten Seele (4 — V 78); wunde Nerven (9 — V 180. Cp. 22 — VI 163); so weiche denn nie aus meinem Herzen, du erhabne Gestalt, und ruh' ewig auf seinen Wunden! (20 — VI 109); gab es dann ein anderes Mittel für die Trostlosigkeit ihres Freundes, als ein Schwert und die letzte Wunde! (25 — VI 218); warum öffnest du entfernte ähnliche Wunden an geheilten Menschen? (25 — VI 226); den Funken, der nur eine Brandwunde macht, schwinget ihr zum Feuerrade um, und unter den Blüten ist euch ein spitzes Blatt ein Dorn! (25 — VI 226); O! Tonkunst, die du die Vergangenheit und die Zukunft mit

ihren fliegenden Flammen so nahe an unsre Wunden bringst... (28-ter Osterf. — VII 71); ach dann gingen alle Wunden der Menschen wieder auf und wärmten sanft mit dem rinnenden Blute jede Brust, die in ihrer Wehmut erstarb (38 — VII 67); denn die Flutenttöne rissen seine bleichen Wunden zu weit auseinander (38 — VIII 71).

С образом ран связывается образ истекания кровью:

er suchte... sein... unglückliches Herz zu überschreien und zu betäuben... nicht mit den Trommelwirbeln der Lustbarkeiten; unter diesen verblutete es vielmehr, so wie unter dem Trommeln die Wunden stärker fliessen; sondern mit Menschen; diese waren die blutstillenden Schrauben, die er um seine Seele legte (23 — VI 176); Der Tod berührte das blutige Herz (22 — VI 165).

На этом фоне ран и истекания кровью необыкновенно ярко всплывают образы порезов и уколов — ран, наносимых колющим и режущим оружием:

der scharfe Schmerz durchschnitt sein volles Herz (23 — VI 173); In Viktors Herzen zog ein dreischneidiges Mitleiden schmerzlich hin und her (24 — VI 190); die scharfe Sichel des Erdenmonds ruckte schneidend in die kurzen Tage und Freuden der Menschen (3 — V 75); Die Zeit ist nichts als ein Tod mit sanftem, dünnem Sicheln (38 — VIII 43); Sense der Zeit (7 — V 137. Cp. 30 - VII 113 и Todessense 38 - VIII 70); Impf-Schnitte des Schicksals (28 - 3 Osterf. — VII 76); das Schicksal hatte ihm diese Woche nichts gegeben als Lanzetten-Schnitte in seine Herzschlagader (21 — VI 127); Da der Schmerz den Menschen veredle und ihn durch die kleinen Schnitte, die er ihm gebe, so regelmäßig entfalte, wie man die Knospen der Nelke mit einem Messer aufritze (28 — 3 Osterf. — VII 68); dass er mit einem Messer, dessen eine Seite vergiftet ist oder beide, meinen Jugendfreund unter unsern doppelten Schmerzen von meiner Seele schneidet (31 — VII 124); O du gutes Schicksal, ein solches Schachtmessen lege nie am Herzen meiner Klotilde an! (32 — VII 163).

Уколы:

das mahnliche Herz, das die Freundschaft durchstochen hat, blutet tödlich fort (31 — VII 138); Erinnerungen, die wie Gehirnbohrer die Seele betasteten (39 — VIII 79); das Schicksal schlug alle die geschliffnen Waffen, die bisher in seine Nerven gedrunken waren, noch einmal in die blutenden Oeffnungen, wie man in die Wunden der Ermordeten die alten Instrumente wieder holt, um zu sehen, ob's dieselben sind (39 — VIII 82); dass die Natur nur Domenhecken; die Menschen aber Dornenkronen machen (5 Schalttag. VI 125); dass es keine Tugend, sondern nur eine Wollust ist, die Dornenkrone von einer zerritzten Stirne, den Stachgürtel von wunden Nerven wegzunehmen (9 — V 180); stechende Bedürfnisse (9 — V 184); Jedes andere weibliche Gesicht auf der Strasse gab ihm Stiche (20 — VI 106); Ziehe die Bienenstacheln der Erdenstunden aus ihrem milden Herzen (20 — VI 108); wenn man beim Stiche der Biene oder des Schicksals nicht stille holt, so reisset der Stachel ab und bleibt zuruck (20 — VI 115).

И наконец, образы пыток<sup>44</sup>, образ грызущих вампиров<sup>45</sup>, и общая «оценка» боли:

die Entzückung gränzet näher an den Schmerz als an die Ruhe (33 — VII); in der heissen bürgerlichen Liebe sei mehr Qual als Spass; in ihr sei wie in Dante's Gedicht von der Hölle, letzte am besten ausgearbeitet und der Himmel am schlechtesten (это — witzige Bemerkung Mathieu's 24 — VI 198).

Собрание этих цитат станет еще выразительнее, если сопоставить «Геспер»

<sup>c</sup> Другим романом той же эпохи, например, с «Вертером» Гёте: здесь в описании любви и внутренней жизни почти совсем нет метафор ран, нанесенных кем-то при Помощи колющего или режущего оружия. Здесь — inneres unbekanntes Toben, das die Brust zu zerreißen droht, das die Gurgel zupresst, или Krankheit, Fieber, словом, конец Приходит изнутри. У Жан-Поля же в соответствии с приведенными цитатами —

Lindenblüten (Hesp. 38 — VIII 70); mit Thienetten *Blattläuse* von den Rosen, Regenwürmer von den Beeten nehmen und einen Freudenhimmel von jeder Minute (F. 2 — III 100).

То же в сновидении:

hoch, oben im stillen Blau flog langsam *eine goldene Biene* leise singend einem Sternchen zu (Fl. 64-XXI 318).

Особое внимание следует обратить на летучих мышей, преследующих насекомых. Летучая мышь — аналог «ангела смерти», о котором говорилось выше:

Auf einmal sah er hoch über den taumelnden Maikdfern und verwehten Nachtschmetterlingen und ihren *pfeilschnellen Jögern*, den Fledermäusen im Himmel ein breites, einem zerstückten Würfchen ähnliches Gefolge von Zugvögeln (Sieb. 14 — XII 163); Firmian ging neben Fledermäusen und Maikdfern — dem Vortrab und Vorposten eines blauen Tages (Sieb. 12 — XII 102)<sup>51</sup>.

Вообще интерес Жан-Поля и его героев к мелкому необычен: *Er ging vor nichts Kleinem blind vorbei*, woüber der Welt- und Geschdftsman verschmdhend schreitet; so wie er wieder vor keinem Pomp des bürgerlichen Lebens stehen blieb (Hesp. 9 — V 186). Фикслеин собирает Sammlung der Druckfehler in deutschen Schriften... zeigte, welche am meisten vorkamen, bemerkte, dass daraus wichtige Resultate zu ziehen waren und riet dem Leser, sie zu ziehen (F. 2 — III 173). Здесь автосатира. Мы знаем, с каким тщанием Жан-Поль с гимназических времен делал экскерты самого разнообразного содержания.

Спасти мелочь и пылинку — затаенная мысль Жан-Поля. И эта именно мысль — в основе темы эфемеры. Маленький Густав в «Невидимой ложе» ловит rote Kdfer, marmoriere Schneckenhduschen... und überhaupt alles, was auf sechs Füssen zappelte... в коробочку с стеклянными окнами (7 — I 57). У Фикслеин был Mycken-Louvre: Lehmhaus für Fliegen (F. 2 — III 98). И то же делал сам Жан-Поль (см. в его автобиографии — о Fliegenhaus aus Ton.)

Вследствие любви Жан-Поля к антитезам и контрастам наряду с неизмеримо малым всегда стоит неизмеримо большое. Но редко встречается не фантазируемый образ бесконечности — например, бесконечность синевы неба<sup>52</sup>, то есть вообще «бесконечность для глаза» (бесконечность воздушного круга). Гораздо чаще это бесконечность *воображаемых* космических пространств, «бесконечность по учебнику астрономии»<sup>53</sup>, которая должна лишь оттенять бесконечную малость реальных «пылинок»<sup>54</sup>, воспринимаемых со всей живой непосредственностью.

Таковы же *великаны* (die Riesen), рядом с которыми всегда воспринимается малое.

die liegende Riesin der Natur, in den *Armen tausend und tausend saugende Wesen* tragend (Uns. L. 27 — II 8. Ср. *die Nacht*, die mit Riesengliedern im Mondschein auf der Erde schlief. (Hesp. 35 — VII 22); neben der unendlichen Mutter *die kleinen wimmelnden Kinder*, die unter der Welle und unter der Wolke flogen (T. 1 — XV 18); Bist du denn nicht, du grosse Natur, gar zu unendlich und zu gross für *die armen Kleinen* hier unten, die nicht Jahre lang, geschweige Jahrtausende glänzen können, ohn'es zu zeigen (Fl. 42 — XXI 70); Wie erhebt es den Geist, dass der Mensch ist und dass er die ungeheuere Welt denkt *und sich* (T. 114 — XVI 475)"

Не большое воспринимается, как человек индивидуум, а неизмеримо малое. Мы, так сказать, смотрим *из малого на большое*, а не из большого на малое. Это особенно ясно, если обратиться к роману «Титан». Как известно, этот роман был написан (не без влияний Якоби) против «штюрмерских» и титанических тенденций современников и потому правильное мог бы быть назван «Анти-Титаном». Здесь

именно та точка зрения *из большого* на малое, которой Жан-Поль старательно избегает, придана образу Титана, расщепленного в романе на две самостоятельные индивидуальности: Албано и Рокэроля. Идеалы их — «необузданное гениальничанье» (первоначальное заглавие романа — Das Genie). Постоянные характеристики их — wild, stürmend, frei:

Wie ein Zentaur, halb Mensch, halb Wild, trat er mit verworrenem dumpfen Kriege seines ganzen Wesens unter die melodischen Seelen und Freuden (T. 129 — XVI 481).

Такова же «титанида» (T. 59 — XY 366) и «уранида» (T. 115 — XVI 373) Линда. «Ich pariere, — говорит о ней Julienne, — sie steigt *auf* den Montblanc und *in* den Vesuv»<sup>56</sup>.

Но для Жан-Поля на этом смотреии из *большого*, *сверху*, подобно Гулливеру на лилипутов, лежит «табу», как на теме моря. Он будет говорить об Erzengel, рассматривающем через Sonnen-und Weltenmikroskop die ndchste Laus — человека (Fl. 56 — XXI 216), но на том, чтобы *самому* встать на место архангела — лежит запрет<sup>57</sup>.

Окончательно это уяснится, если обратить внимание, как редко у Жан-Поля встречается описание картин с низким горизонтом — то есть с *высокой точкой зрения*. Такие описания носят исключительный характер. На вершине горы (в «Титане») обитает старец Шпенер. Эмануэль в «Геспере», который соответствует Шпенеру «Титана» — мудрый индус, готовящийся к смерти — восходит на горы.

Emanuel führte sie, als ihr leitendes Gestirn, auf seine lieben Berge, diese Frontlogen der Erde (Hesp. 34-VII 199)<sup>58</sup>.

На вершины гор восходят люди, отрешившиеся от земных привязанностей и покончившие с жизнью, *возвышающиеся* над жизнью. Замечательны в этом отношении слова Шоппе в «Титане»:

Ein Jüngling muss nicht, wie der alte Spener, Alles in der Vogelperspektive, von oben herab darstellen (T. 82 - XVI 130)<sup>59</sup>.

Для простых смертных — восхождение на гору запретно и гибельно. Тема восхождения связывается всегда с темой смерти. Вышка скалы — tarpejischer Felsen (F. 6 — III 139. Ср. мысли о самоубийстве на Felsenspitze — T. 131 — XVI 501):

Man steigt den grünen Berg des Lebens hinauf, um oben auf dem Eisberge *zu sterben* (Fl. 61 — XXI 285); Viktor stand auf dem hohen Gebirg, wo man am *Begräbniss-Tage* eines Freundes steht, unten am Gebirge ging das Todtenmeer des Abgrunds weit hin (Hesp. 39 — VIII 76-77).

Обратно, могила приравнивается к горе:

Leser! der letzte Augenblick in Maiental ist der grusste — erhebe deine Seele durch Schauer und steige *auf Gräber* wie auf hohe Gebirge, um hinüber zu sehen in die andre Welt! (Hesp. 36 — VII 239).

Те же оттенки нетрудно уловить в описаниях *полета* и парения в высоте. Вообще Жан-Поль проявляет больше интереса к «семейным идиллиям» птиц и их пению, Чем к полету:

wenn die einschlummernde Natur in abgerochenen Lauten des *zu Bette gegangenen Vogels* gleichsam noch ein Paar Worte im halben Schlafe sagte (Uns. L. 7 — I 61); Jetzo war seinen kräftigen strotzenden Gefühlen jedes Getöse willkommen, das Schlagen der Eisenhämmer in den Wäldern, das Rauschen der Lenzwasser und Lenzweide und das *aufprasselnde Rebhuhn* (Hesp. 31 — VII 131); die dtzende *Mutter*, vor der der junge Vogel mit zitternden Flügeln Zerfloss (Hesp. 33 — VII 179); jeder darüber hinziehende Vogel schien seine *Freundin zu suchen*

und zu lieben wie er (Hesp. 31 — VII 132); leicht flattern diese Flugtauben (= die Mädchen) in eine fremde Familie (T. 65 - XXV 407). Пение соловья и жаворонка в романах Жан-Поля попадает на каждом шагу. Но если есть идиллические полеты, то только там, где порхает целая стая птиц, почти совершенно отождествляющаяся с стаей мошек, которая столь часто встречается в романах Жан-Поля. Показательно уже, что птицы упоминаются наряду с насекомыми<sup>60</sup>. Вот некоторые примеры «блаженных» стай:

die Vögel wurden an langen Sonnenstrahlen aufgezogen, und die geflügelte Welt hing taumelnd im ausgegossenen Wohlgeruch (Sieb. 12 — XII 112); die Tiere... zuckten in den vergoldeten Vögeln, die wie Aurorens Flocken umher schwammen (Fl. 13 — XX 95. Ср. о голубе как Flocke, падающем на Gottesacker, Hesp. 25 — VI 230).

Поразительно, что эти описания берут птиц с такой точки зрения, на которой они делаются мелкими — издали, то есть почти такими, как мошки или бабочки. Блаженные стаи — исключения. Обычно же у Жан-Поля полет — гибельный, угрожающий опасностями:

seine innere Flügel waren wie die des Strausses, voll Stacheln und verwundeten ihn im Erheben (T. 59 — XV 371); Gleich den Tauben flattert sie um das hohe Schadenfeuer, o müge sie nicht wie jene mit verzehrtem Gefieder entweichen und wieder kommen und endlich darin zerfallen! (T. 62 — XV 38); So steigt denn dieser arme Geschöpf, (Лиана) wie man vom Paradiesvogel sagt, so lange im Himmel gerade empor, bis es tot herunterfällt (T. 81 — XVI 121); Giulia wie eine Taube die Flügel dem Regen und Weinen auseinanderfaltete (Hesp. 36 — VII 232); niederfallende weisse Taube (Hesp. 25 — VI 230 и 28 — 3 Osterf. VIII 69-70); Wir stehen hier unten als Tauben unter dem erhabnen Orkan (T. 79 — XVI 112); oben werfen die Stürme die Menschen mit den grössten Flügeln gleich Paradiesvögeln am meisten umher (Hesp. 38 — VIII 42); Der Morgen legte allen Seelen die Flügel an, die der Mittag den Menschen immer bindet (T. 71 — XVI 35); wo überall der Strom wie ein verwundeter Adler mit dem Flügel an die Erde schlug (T. 116 - XVI 381)". В связи с темой заката:

wie weit schon die Sonne hinabgeflogen sei mit Amorsflügeln durch einen kdltern Himmel (T. 118-XVI 398-399).

У «титанов» Албано и Рокэроля сильнее всего проявлены комплексы полета, то есть проявлены именно в тех характерах, которые проявили и выявили титаническое смотрение сверху, с высот (как великаны):

dem rosenroten Flammantvogel nachzuahnen (T. 25 — XVI 153); der wilde Geist, der uns auf Kuntursflügeln vor Abgründe schleppt (T. 35 — XV 211) и т. д. Весьма часто здесь — образ хищной птицы:

ein hoher Raubvogel (T. 54 - XV 318. Ср. 85 - XVI 145; 107 - XVI 309); Karl klebte bloß mit dem hängenden schweren Gefieder des Nachtvogels an den heitern Gestirnen um ihn (T. 55 — XV 324); als habe sich sein Leben wie ein Adler durch eine Sturmwolke durchgearbeitet und der schwarze Sturm laufe unter seinen Flügeln weiter (T. 66 — XV 417); Gleichsam als wäre ein Adler aus seinem Morgenglanz hineingeflogen und hätte als ein Raub-Genius die Flügel über seine Augen geschlagen (T. 107 — XVI 307).

Уже с ранних пор у Албано Жан-Поль отмечает эти «полетные» стремления: Woher hatte Albano diese unbezwingliche Sehnsucht nach Hühnen, nach dem Weberschiffe des Schieferdeckers, nach Bergspitzen, nach dem Luftschiffe, gleichsam als wären diese die Betauhelfer vom tiefen Erdenlager? (T. 12 — XV 85-86).

Но если юности Жан-Поль извиняет эти полеты и описывает их сочувственно<sup>63</sup> или относится к ним снисходительно-иронически, то для него самого они отравлены смертью. Это — полеты Икара. «Блаженные» полеты — полеты запретные. Только там, где стая птиц, или там, где чужие крылья (руки) поднимают человека, они лишаются этих отравляющих свойств:

ein prächtiges Morgan-Land faltete vor mir die glühenden Flügel auf und riss mein Herz in das allerheiterste Reich (Fl. 46 — XXI 95); von einem Arm aus den Wolken durch alle übereinander stehenden Wolken des Lebens durchgehoben ins Blau (Fl. 51 — XXI 146); Die langen Abendschatten am Ufer und die langen roten Wolken legten sich ihm als neue grosse Schwingen an, welche ihn bewegten, nicht er sie (Fl. 52 — XXI 168).

Подлинная сфера таких полетов — область фантазии, то есть область заведомо неосуществимого и потому чуждая угрозам смертной кары, грозящей за подлинный полет. В этой связи возвращается все по-новому индивидуализируемый избитый образ «крыльев фантазии»:

Ich hatte den Flügeln seiner Phantasie nicht Federn genug ausgerissen (Uns. L. 20 — I 177); die Ermüdung beruhte seinen Phantasien die Paradiesvogel-Schwingen (Sieb. 12 — XII 101); Nur noch der Flügel der Phantasie zuckt an ihrer Leiche (T. 53 — XV 311); statt der verlorenen Liebes-Arme nur Fittige der Phantasie haben (T. 53 — XV 313); gerade die Flügel der Phantasie waren an diesem sanften, steten Schwane zu stark (T. 95 — XVI 219); um nicht an Linda's Phantasie die grossen widerspenstigen Flügel aufzumachen (T. 117 — XVI 393); dichterische Menschen, die immer die Flügel der Phantasie aufspannen werden wie die Lerchen и т. д. (Hesp. 26 — VII 19). Ср. mit geflügelter Phantasie (Uns. L. 20 — I 181).

Крылья «фантазии», хотя и индивидуализированные и освеженные новыми деталями — достаточно отвлеченны. Но таковы и вообще летающие птицы Жан-Поля: это или экзотические Paradiesvögel, или птицы вообще<sup>65</sup>. Больше того — у Жан-П. оля в одном месте попадает фантастический образ «абстрактных» крыльев, без туловища:

die Menschenzeit geht schnell als ein dahinfliegendes Flügel-Paar ohne Schnabel und Schweif (T. 79 -XVI 112).

Только однажды полетные фантазии Жан-Поля прорываются со всей силой и яркостью, преодолевая страхи. Характерно, что это происходит там, где все лица скрыты масками, то есть там, где в самой близости подчеркнута даль. Я имею в виду конец Flegeljahre и описание маскарада — этот литературный прототип шумановского карнавала. Выписываю в виде обрывков «полетные» аналогии:

... da sogar der Körper Musik werde — wie der Mensch fliege und das Leben stehe — wie zwei Seelen die Menge verlieren, und einsam wie Himmelskörper in einem Aetherraum um sich und um die Regal kreisen... (Fl. 63 — XXI 304-305); «sei froher! Freuden sind Menschenflügel, ja Engelschwingen» (XXI 308); die Menschen und die Lichter flogen und wirbelten (XXI 310).

Чтобы дать полное представление о «полетном вихре» этой главы, следовало бы привести ее всю целиком.

Впрочем, еще в одном произведении главной темой сделан полет. Это — Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch. Уже юмористическая форма, прячущая в причудливые и витиеватые обличил главную тему полета, показывает, как глубоко спрятаны «Полетные фантазии». Но даже и здесь, где с воздушного корабля все внизу делается ничтожным (эфемерой, пылью), сильнее подчеркнут мотив отталкивания от земли, ухождения от земли, нежели смотрение сверху вниз, подобно Гулливеру или Титану.

Как будто герой все еще остался внизу и смотрит кто-то иной. Но подробнее об этом дальше.

Здесь заканчивается первая глава. Напомним, что наша задача — вскрыть за исследованными образами некоторый определенный индивидуальный мировоззрительный строй или, вернее, некоторые устойчивые реакции бессознательного, составляющие его глубочайший базис. Анализированные образы берутся как симптомы этих реакций, и то обстоятельство, что нам пришлось так долго останавливаться на чисто формальном анализе образов, обусловлено лишь тем, что до сих пор на эти образы не было обращено внимания. Существо нашей задачи освобождает нас от необходимости проследивать литературную историю этих образов. Так, например, для нас несущественно, что тема воды имеет свою литературную историю, что параллели Жан-Полю в его подчеркнутом интересе к водной стихии можно было бы найти у Гейнзе, Новалиса или Захария Вернера<sup>66</sup> — важны лишь индивидуальные особенности самого Жан-Поля. Только для того, чтобы оттенить последние, укажем бегло несколько мелких черт. Если такие фразы из «Генриха фон Офтер-дингена» звучат, вырванные из контекста, как Жан-Поль:

der Strahl glänzte wie entzündetes Gold или Es dänkte ihm, als umflusse ihn eine Wolke des Abendrots, eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres (1-ter Teil. 1 Kap.), то уже такие выражения дальше, как dem Becken, das mit *unendlichen Farben* wogte und zitterte, и в особенности подчеркнутый голубой цвет (приведенные примеры взяты из сновидения о голубом цветке) — mattes bläuliche Licht... — dunkelblau Felsen (ср. milchblauer Strom I Teil 9 Kap.) — не в стиле Жан-Поля (золотисто-огненные, розовые, серебристо-металлические тона потока).

## II

В одном отношении мы должны будем отграничить себя от тем историко-литературного характера — а именно в вопросе о разграничении того, что обозначалось как (R. M. Werner) direktes и indirektes Erlebnis или (Gundolf) как Urerlebnis и Bildungserlebnis, то есть разграничении переживаний окружающей и внутренней жизни от переживаний художественных объектов. Если даже не ставить вопроса в общей форме, то все же от пристального взгляда исследователя Жан-Поля не может ускользнуть вторичность, так сказать «книжность» некоторых тем. Мы видели всю значительность темы воды в творчестве Жан-Поля: эта тема не может быть разложена на заимствования и влияния. Но весьма возможно, что такая тема, как тема *огня*, именно целиком должна быть разложена на «книжные» переживания, и это несмотря на то, что моря Жан-Поль не видел никогда, а с огнем мог сталкиваться на каждом шагу. Огонь применяется условно аллегорически, как «любовь» и «горение души». Эти аллегории Жан-Полем, как и все, индивидуализируются и варьируются. Но узкому диапазону образа огня далеко до «космического всемогущества» моря. Там, где огонь приобретает всю силу и мощь, там он неминуемо ассимилируется с горячей брызжащей влагой. Словом, говоря совсем парадоксально — огонь, описываемый Жан-Полем, — огонь «из книг» (точно Жан-Поль никогда не воспринимал живо и непосредственно огня), а о море, которого Жан-Поль никогда не видел, говорится так, как будто за этим образом скрыто какое-то первичное и очень

сильное переживание (о нем говорится как о чем-то весьма известном, как об ИЗВЕСТНОМ *кат' ἱζοχην*).

В интересной статье Siegm. v. Lempicki<sup>67</sup> делается попытка все существо романтизма вывести из преобладания и почти исключительного господства опосредствованного переживания. Романтизм отправляется от переживаний литературных, этому соответствует преобладание форм подражания, пародии, переработки, литературного состязания и т. д. Отсюда отношение к действительной жизни как к роману или теме романа, «сознательная стилизация и формирование жизни по литературе» (Stilisieren und Gestalten des Lebens nach der Literatur 373). Отсюда возрождение ренессансовского идеала poeta philologus и превращение филологии в универсальную науку<sup>68</sup>, то есть рассмотрение *всей* действительности как поэмы, книги — как литературного произведения, ждущего своего филологического истолкования.

Есть большой соблазн в подобном духе понять и творчество Жан-Поля, в особенности если вспомнить его из ряда вон выходящие «книжные» интересы — библиофильство, беспорядочную страсть к чтению книг самого разнообразного содержания, подавляющую массу столь же разнообразных выписок, щегольство редкостными цитатами и ссылками в романах и т. д. Не без внутренних оснований его романы испещрены уподоблениями жизни и действительности — роману, драме, книге, картине и т. д., то есть истолкованием непосредственного переживания по образцу или типу опосредствованного (литературного).

Посмотрим на примерах:

### *Мир как книга:*

statt der Handbibliothek rauschen die Blätter des ganzen grossen *Naturbuchs* vor mir (Uns. L. 53 — II 210); O wie schmachtete er (so wie in der Kindheit von Oktav zu Quart-Büchern, von Quart zu Folio, von Folio bis zu einem *Buche so gross wie die Welt* ist) jetzt nach geahneten Lehren und Lehrern! (T. 11 - XV 81 )<sup>64</sup>.

### *Жизнь как книга:*

die *alten Drucke* (Inkunabeln) der ersten Lebenstage (T. 59 — XV 364); die *Prachtausgabe* des eignen Lebens nachzudrucken (T. 58 — XV 348).

### *Человек как книга:*

ein Jüngling, der den ersten Griechen sieht... holt ihn für klassisch verklärt und für einen gedruckten Bogen aus dem Plutarch (T. 25 — XV 150).

На обеде у Neupeter'a Вальт смотрит на новую посуду с точки зрения использования ее в романе, который он пишет (das neue Geschir in seinen Doppelroman als einen Küchenschrank abliefern Fl. 22 — XX 190), а в своем поведении в сцене в саду Руководствуется английскими романами (Fl. 38 — XXI 38). Об Албано в «Титане» прямо говорится — mehr unter Büchern als unter Menschen aufgewachsen (T. 102 — XVI 267).

### *Жизнь как театральное представление:*

Leibgeber sah zu sehr das Leben für ein *Karten- und Bühnenspiel*, für ein Glück- und Commerc-Spiel, für eine Opera buffa und seria zugleich an (Sieb. 18 — XII 240) «Wir ziehen immer nur einen Theater-Vorhang von einem zweiten weg und sehen nur *die gemalte Bühne* der Natur» (Walt в Fl. 23 — XX 202); Je mehr Dürfer vor Siebenkds mit ihren wandernden Theatertruppen vorüber liefen: desto *theatralischer* kam ihm das Leben vor (Sieb. 12 — XI 98); «Das Leben fängt, wie das griechische *Drama*, mit Possen an» (Vult в Fl. 58 — XXI 245).

keiner — es schlug schon ein Uhr, und er hielt's für ein Viertel auf zwölfe — meine Schwester will schon vor dem aufgeschwundnen rauchenden Hecht, der wie die Schlange der Ewigkeit an seinem Schwundze frisset, die Hndte falten und sagt immerfort «es wird ja alles kalt...» и т. д. Можно было бы подыскивать исторические параллели этой особенности стиля (Стерн, впоследствии Брентано в «Годви»)<sup>76</sup>, можно было бы интерпретировать ее как перенесение приема, уместного в романе в письмах, в роман-повествование. Но для нас, как нам уже не раз приходилось подчеркивать, этот прием лишь характерный признак. Точно такими же признаками являются и рефлексия на читателя, критика-рецензента<sup>78</sup> и даже переводчика (Hesp. 32 — VII 139).

Сюда же относится также один эксцентрический прием Жан-Поля. Вот как характеризует Жан-Поль советника:

Der Rat hatte etwas so Langweiliges, so Bedächtliches, Ernsthaftes, Zurückhaltendes, Aufgesteiftes, so Bauschendes, so Schwerfälliges wie diese — drei Zeilen (Sieb. 9 — XII 12).

Здесь — то же *оглядывание* (на написанные строки).

Сюда же относится, наконец, и введение произведений Жан-Поля в роман: Виктор в «Геспере» читает «Невидимую ложу» (32 — VII 163; 33 — VII 169), Вина в Flegeljahre в обороте речи подражает обороту из «Геспера» (17 — XX 141), Зибенкез пишет «Auswahl aus des Teufels Papieren», причем приводится библиографическая справка о месте и годе издания, совпадающая с фактическим местом и годом издания жан-полевого Auswähl (3 — XI 87). В Flegeljahre Вульф заявляет, что написал «Grunderdische Prozesse» и это дает Жан-Полю высказать несколько критических замечаний об своем юношеском произведении (14 — XX 103; XX 104).

Но на один пункт не было обращено достаточного внимания при характеристике «субъективизма» или, как мы будем выражаться, «интровертированности» Жан-Поля: на повышенный интерес к собственному телу, связанный с повышенной тактильной чувствительностью.

Лиризм не только оглядывается на самого себя. Он поразительно часто оглядывается на свои соматические основы. Такое оглядывание преподносится всегда с придавленным юмором, но как бы то ни было, оно весьма часто имеет место. Сентиментальные герои Жан-Поля не только плачут, но превосходно ознакомлены с физиологическим процессом выделения слез (ср. Hesp. 16 — VI 8). Анатомические описания недаром часто встречаются у Жан-Поля<sup>79</sup>. Характерно завещание Фенка, в котором эта черта рефлексии на собственное тело выявлена наиболее резко: mein Magen müsste in die Episkopalkirche beigesetzt werden — meine Leber mit ihrer bittern Blase in eine Hofkirche — das dicke Gedärm in ein jüdisches Bethaus — die Lungenflügel in eine Simultan — oder doch Universitätskirche — das Herz in die triumphierende und die Milz in ein Filial (Uns. L. 9 - I 76).

Особенно часто встречается юмористически-анатомическая рефлексия на ухо, желудок<sup>81</sup> и мозг (нервы)<sup>82</sup>. Излюбленный орган сентименталистов — сердце подвергается такой же материализации (например, Hesp. 21 — VI 140). Антитеза или, наоборот, уподобление «желудок — сердце» весьма излюблена Жан-Полем<sup>83</sup>.

Должно отметить, что уже в «Гренландских процессах» эта тема тела выражена до крайности резко, быть может нигде позднее она не проявлялась с столь резкой откровенностью. В первой сатире (Über die Schriftstellern) Жан-Поль говорит (IX 17):

Dem heblischen Hunger der Schriftsteller verdankt das Publikum seine geistliche Sättigung. ■■ Der leere Magen setzt einen Autor in ein gelehrtes Feuer durch die von unten aufsteigenden

Dünste... Die so gepriesene und begehrte Stimme der Wahrheit ist eben das verstärkte Knurren des unbefriedigten Unterleibs Gleich der Huhle des Aeolus bewegt der Magen die Welt.

Или:

Der Druck etlicher gepresster Winde im Unterleib vermag das ganze Gebilde des Optimismus umzuwehen, ein verschleimter Magen trägt blühende Deklamationen gegen den Luxus, und gesalzenes Blut würzt die Satire mit beissendem Witz (IX 29).

В 2-м Вдндchen имеется специальный «трактат»: Beweis, dass man den Körper nicht bloß für den Vater der Kinder, sondern auch der Bücher anzusehen habe, und dass vorzüglich die grussten Geistesgaben die rechte Hand zur glandula pinealis gewdhlet... Привожу лишь одну характерную цитату:

Der vollblütige Herr C. schreibt das Aufhören seiner Gewissensbisse nicht den Bissen hungriger Blutigel, sondern dem H. Geiste zu; allein selbst die Lanzette des Barbiers öffnet ihm vergebens die Türe des Himmelreichs, wenn er nicht anfängt den unter der Gestalt von Lagerbier versuchenden Teufel zu fliehen (IX 194).

Те же темы в эпиграммах, например, «Der Körper als dichterische Jakobsleiter» (IX 260-261) и др.<sup>84</sup>

С такой направленностью мысли на тело связана повышенная чувствительность кожи, как и болезненная мнительность, отмечавшаяся нами выше (см. примеч. 81). Вот примеры гиперестезии:

dass die Ruhe das nackte Herz umwickle und seine Zuckungen besänftige (Uns. L. 35 — II 110); ihre Sphären-Akkorde an das nackte, entzündete, zuckende Herz absandte (Hesp. 19 — VI 93); die Todesküle um seine nackt gelassene Brust, die sonst von so vielen warmen Herzen zugedeckt wurde (Hesp. 42 — VIII 114); die feinsten und unsichtbarsten Fühläden unserer Seele laufen wie Wurzeln unter der groben Sinnenwelt fort und werden von der entferntesten Erschütterung gestossen (Uns. L. 26 — I 244. Ср. der aus zitternden Fühläden gespannene Notar Fl. 12 - XX 80).

Весьма излюблены температурные контрасты: прикосновения холодных предметов к разгоряченной коже:

Betauete Sprossen fielen kühlend an seine entzündete Stirne (Hesp. 35 — VII 222); so eilte er in den Winter hinaus — deckte die entzündete Brust den kühlenden Flocken auf (Hesp. 28 — 2-ter Osterf.)<sup>85</sup> и т. д.

Напомним здесь о разбиравшихся в первой главе образах ран, уколов и порезов.

Но наряду с такой повышенной чувствительностью к состояниям собственного тела мы встречаем наблюдение собственного тела как постороннего объекта. Тело воспринимается как посторонняя *оболочка*, одежда.

Kartenhaus und Sparrwerk unsers Ichs (Uns. L. 34 — II 90) Hut-Futteral der Seele (Hesp. 28 — 2 Osterf. — VII 55. Ср. wie eine Hamadriade jedes Nervendstchen dieser Tierpflanze bewohne Hesp. 9-tn Schalttag. — VIII 11); Die Seele ist der Tanzmeister, der Körper der Schuh (Hesp. 9-tn Schalttag. -VIII 14).

Нельзя не упомянуть в заключение всего этого ряда образов об одном из Extrablätter «Невидимой ложи», запечатлевшем разобранное «вещное» отношение к телу с большой рельефностью (Uns. L. I 50-56). В нем иронически доказывается Допустимость прелюбодеяния ссылкой на физиологию Галлера, приводящего мнения различных авторов о том, в течение какого срока все частицы Пия человеческого \*Rit\* заменяются новыми. Невозможно поэтому, dass ein тела Kahlkopf, der sein Ehejubiläum begeht, an seinem ganzen Leibe auf ein Stückchen Haut Hellers gross

hinweise und anmerke: «mit diesen Ldppchen Haut stand ich vor 25 Jahren auch am Altar und wurde sammt dem Uebrigen an meine Jubilierende Frau hinan kopuliert» (I 51). Павным образом и перед женой liegt im Ehebett bloß ein Gipsabguss oder eine zweite Auflage des Mannes (I 52. Ср. I 53 о жене, как Sammlung von Pulsadern, Nervenknöten, Fingernägeln und edlern Teilen). Поэтому-то допустима измена, da er (der Mann) die weggewanderten Teile seiner guten Gemahlin an jeder andern viel eher und sicherer wiederzufinden glaubt als an ihr selbst (153).

В пределе такая интровертированность должна прийти к полной замкнутости в себе и отгороженности от всего внешнего. При такой установке все внешнее должно будет расцениваться как средство разбудить то или иное чувство (или мысль) в субъекте и утратить всякую ценность в себе, внешнее перестанет быть самодовлеющим. Действительность, включая других индивидуумов, превратится в книгу, роман, которую можно только читать, как всякую книгу, — в вещь, которая для субъекта есть лишь предмет потребления. Свое отношение к вещи субъект-потребитель будет мыслить по типу отождествления с собой (по типу проглатывания вещи), а не по типу опоры или какому-либо иному типу. Это будет тем практическим солипсизмом, который в латентном виде (как видно из всего предыдущего) был наличен у Жан-Поля и который подвергался его яростным нападкам в полемике с Фихте и Шлегелем.

Но основная интровертированность Жан-Поля усложняется у него рядом факторов. Если бы его «я» не делало самого себя предметом рефлексии, то мы имели бы только что описанный тип в чистом виде. У Жан-Поля же «я» рефлирует над самим собой; тотчас же мы получаем два «я», которые мы будем обозначать как «я — наблюдатель» и «я — предмет». «Я — наблюдатель» подсматривает, контролирует «я — предмет» и — в пределе — высмеивает и преследует его. Отсюда — тема двойников, литературная история которой уже прослежена исследователями<sup>86</sup>. Отметим здесь одну лишь особенность — частое «овеществление» (опредмечивание) «я», которое сквозит в приводимом ряде цитат. Совершенно так же как тело, «я» превращается в вещь — в «das Ich».

sein Ich war fest und gut wie Schnupftaback in kühles Blei verpackt (T. 14 — XV 94); sein Ich wurd' ihm unter den Händen zu gross für sein Ich (о Вальте, влезавшем на лошадь, FI. 12 — XX 81); die Menschen kommen ihm wie die Leute in dem polnischen Steinsalzbergwerk vor, die herumtappen mit einem in dem Kopf gebundenen Licht, das sie ein Ich nennen (Hesp. 44 — VIII 41); nun spann sich sein Ich in ein neues Gedankengewebe ein (Hesp. 42 — VIII 122); mit diesem mangelhaften gepeinigten Selbst sich durch die ganze Ewigkeit Schleppen (Hesp. 37 — VIII 21). Ср. также в сновидении о фонтане (Hesp. 41 — VIII 109—110).

От «я», так сказать, отщепляется часть, которая выбрасывается в окружающий мир и расценивается так же, как он (обесценивается и высмеивается); но при этом неминуемо возникает второе «я» — «я — наблюдатель» или «я — преследователь». «Фихтеанец» Лейбгебер и в особенности Шоппе в романах Жан-Поля болен настоящей манией преследования «я». Характерно, что это преследующее «я» Шоппе называет *der Ich*, а не *das Ich*: Alles kann ich leiden, nur nicht den Mich, den reinen, intellektuellen Mich, den Gott der Götter (T. 132 — XVI 511). Одним словом, «я», к которому сходятся все нити и все явления действительности, вместе с тем постоянно находится под угрозой своего низвержения с пьедестала: отношение героев Жан-Поля к своему «я» амбивалентно. «Я» одновременно и выдвигается вперед и принижается. В pendant к выдвиганию «я» и занятости своим «я» у героев

Жан-Поля, отмеченных выше, следует привести примеры их болезненной застенчивости и скромности, являющихся не чем иным, как вытесненным выдвиганием своего «я»:

weil er von nichts so erröthete als vor jedem Scheine des Eigennutzes, er lief vor allen Anstalten Vorreitern und Probekomödien, wenn sie seinetwegen auftraten (Hesp. 16 — VI 16); Hundert jetzige Jünglinge zeigen mehr Kraft, sich in einer Gesellschaft vor dem Spiegel zu besehen, als er hatte, es in der Einsamkeit zu tun. Er fürchtete ordentlich, er begehe in Einem fort die Sünde der Eitelkeit (Uns. L. 28 — II 20).

Сюда же — замечательное по психологической проницательности:

Er spricht wie eine herrnhutische Bestie, die sich heruntersetzt, um jeden andern noch mehr herabzusetzen (Uns. L. 15 — I 116).

Но если «я» героев Жан-Поля расщепляется на «я — наблюдателя» и «я — предмет», то и сам Жан-Поль несколько раз расщепляет себя на двух Жан-Полей. Так, например, в предисловии ко 2-му тому «Зибенкеза» он вставляет отдельное предисловие «автора Геспера» (XI 165-171), подписанное J. P. Fr. Richter. За этим предисловием следует окончание всего предисловия (So weit geht die Vorrede meines Freundes и т. д.), также подписанное J. P. Fr. Richter (XI 171). Или (в Hesperus) Жан-Поль сам удостоверяет себя, что закончил 24-ю главу в конце июля: Endesunterschriebener soll hiemit auf Verlangen bezeugen, dass Endesunterschriebener seinen 24-ten Posttag и т. д. (Hesp. 24 — VI 203).

Итак, отношение к «я» амбивалентно. Расщепление на «я — наблюдающее» и «я — наблюдаемое» принижает последнее, с тем, чтобы самому подвергнуться той же участи: стать наблюдаемым, ergo принижаемым. «Я» и выдвигается, и принижается. Вспомним, что такое же амбивалентное отношение было вскрыто нами в 1-й главе в теме эфемеры, приравнивавшейся человеку (я — муха-попелка): уподобление великанам, полет, смотрение с вышки — изображались как запретные. В противоположность этому мы нашли у Жан-Поля настоящий апофеоз «малого»: прославление мировой пыли и мошек. Но наряду с этим прославлением подчеркивалось ничтожество этой пыли (тема смерти); иными словами, бессознательно все же осуществлялось это запретное смотрение сверху. Нетрудно найти обертоны этих образов в совершенно таком же двойственном отношении к «я», которое и превозносится и принижается, притом бессознательно превозносится и сознательно принижается: антититанизм Жан-Поля основан на вытесненном титанизме.

Так возникает конфликт между первоначальной направленностью Жан-Поля на «я» и страхом принижения (в пределе — уничтожения) «я». Отсюда — почти Физиологический страх смерти, преследовавший Жан-Поля всю жизнь, особенно!<sup>11</sup> <sup>В</sup> Первый период жизни, и сильный интерес к темам бессмертия (цеплянье за «я» — попытка спасти «я»). Достаточно пересмотреть хронологический список произведений Жан-Поля<sup>87</sup>, чтобы убедиться, как тема смерти неотступно преследует Жан-Поля. (Беру период до 1804 г. и выбираю лишь произведения, целиком посвященные смерти. Нечего говорить, что и все романы, разбиравшиеся нами, отравлены<sup>88</sup> страхом смерти.)

1785. Die verschiedenen Gesichtspunkte, woraus der Teufel, der Tod und der Maler die Welt ansehen.

1788. Für und wider den Selbstmord. Zwei Briefe aus der Nouvelle Héloïse Rousseaus.

1792. Ueber die Fortdauer der Seele und ihres Bewusstseins.

1794. Das Leben nach dem Tode.

1704. Schmerzlicher Tod einer Gattin und Mutter.

1796. Der Tod eines Engels.

1796. Die Vernichtung.

1797. Trost beim Totenbette einer Freundin.

1797. Das Campanertal, oder über die Unsterblichkeit der Seele.

1801. Ueber den Tod nach dem Tode.

Непррлих отмечает в своей монографии, что Жан-Поль в своих дневниках *gewaltig von der Macht des Todes ergriffen ist*<sup>88</sup>. Заметки и мысли о смерти встречаются 25/X 1790 г., несколько дней спустя — вновь, во время болезни его Freundin Renat'bi (9/1 1791) его охватывает «ужас перед уничтожением я» (Schauder vor der Vernichtung des Ich) ein andermal erschrickt er, dass im 19-ten, 30-sten, 40-sten Jahrhundert nichts von ihm da ist, keine Erinnerung. Вечер 15 ноября 1790 года (за 35 лет до смерти — 14 ноября 1825 г.) особенно знаменателен в этой полосе страхов. Жан-Поль заносит в дневник:

Wichtiger Abend meines Lebens; denn ich empfand den Gedanken des Todes... Ich drängte mich vor mein künftiges Sterbebett durch 30 Jahre hindurch, sah mich mit der hängenden Totenhand mit dem eingestürzten Krankengesicht, mit dem Marmorausguss, hörte meine kämpfenden Phantasien in der letzten Nacht.

Уже в 1-й главе нами были приведены выдержки, в которых рисовался образ ангела смерти. Было бы непосильной задачей собрать все облики, в которые облекается этот образ палача-преследователя. Сумасшедший в «Геспере» — *trug die fixe Idee herum, der Tod setzte ihn nach und will ihn an der linken Hand, die er desswegen verdeckte, ergreifen und wegziehen* (Hesp. 38 — VIII 44). В конце концов он отрубает себе руку — *der Tod erschnappte mich daran, ich hab' sie aber abgezwick* (ibid. VIII 61)<sup>M</sup>. Никто так остро, как Жан-Поль, не ощущал *течения времени*. Мы знаем из 1-й главы, насколько ярким был у Жан-Поля образ *потока* времени. Но и безотносительно к образу бегущей воды — та же тема смерти-времени всплывала резко: достаточно напомнить новогоднюю ночь в «Зибенкесе» и бой часов (9 — XII 38—39): *Die Töne zählten wie Glocken alle Punkte der Zeit, und man vernahm das Vergehen der Zeit* (9—XII 49)<sup>90</sup>.

Сюда же (к теме преследования) относится мотив молнии, в котором сильно развита остановка на моментах *после* молнии (миновавшая опасность, ср. часто повторяющиеся описания громоотводов)<sup>91</sup>.

В первой главе мы отмечали характерное чувство «растекания» в воде; этот тип самочувствия есть не что иное, как органическая подоснова мыслей о смерти: равенства Tod = Zerfließen, sterben = zerfließen могут быть обнаружены в ряде мест (Hesp. 8 - V 161; 28-2 Osterf. VII 53; 35 - VII 217).

Но мы упростили бы дело, если бы ограничились констатированием у Жан-Поля фиксированности на «я» и страха за это «я». Мы уже отмечали тему *расщепления* «я»: *β пределах* самого индивидуума находится преследующее «я». Иначе говоря — индивидуум не только полон страха преследования, а бессознательно ставит себя на место преследователя. Отсюда — настоящий *эрос* смерти, влечение к смерти. В смерти человек как бы сбрасывает свою оболочку, свое *второе* вещное «я». Моменты самого напряженного чувства жизни для Жан-Поля сопрягаются неизменно с угрозой Дамоклова меча:

die Freude sieht am liebsten bei ihrem Gastmahl den Tod; denn er selber ist eine und das letzte Entzücken der Erde (Sieb. 14 — XII 161. Cp. Sieb. 22 — XII 324).

Замечательно, что самые лирические страницы у Жан-Поля связаны с темой обреченности на смерть (обреченный на смерть Эмануэль в «Геспере», предчувствующий день своей смерти, — Hesp. 7 — V 122; 8 — V 161, 13 — V 250 и как лейтмотив та же тема в 38 в Fixlein) ":

Ich hing an allem Lebendigen bis zum Schmerz и т. д. (T. 117 — XVI 394); er stürzte an ihren bebenden Mund und gab ihr den Abschiedskuss des Todes (Hesp. 42 — VIII 124).

Собственно, только Дамоклов меч пробуждает у Жан-Поля интенсивное и непосредственное чувство жизни.

Таково амбивалентное отношение к «я» и амбивалентное отношение к смерти. Необходимо детализировать теперь отношение к внешнему миру. Мы видели, куда *в пределе* ведет интровертированность Жан-Поля: к обесцениванию внешнего и превращению его в *средство* для «я» или в *предмет* потребления. Характерно, как Жан-Поль относится к воде, играющей столь значительную роль в ряду его символов. Жан-Поль как будто совсем не знает, что водой можно смыть грязь (*омовение*). Но он великолепно знает ее тактильные и температурные свойства (*плавание, погружение*), то есть непосредственные воздействия на субъект — «*воздействия на кожу*». Он сильно подчеркивает образы *питья*: либо *он* глотает влагу, либо — влажная пучина «глотает» его (*отождествление*).

Вот примеры:

Теплый дождь, падающий на кожу:

wenn der Abendregen der Erinnerung auf die heissen Wangen fällt (Hesp. 30 — VII 112); der Himmel... berührte die verwandten Menschen mit heissen herunterflatternden Tropfen (34 — VII 200); Ich werde... unter dem Fallen des warmen Regens (Hesp. 25 — VI 235). Cp. So stürzte die ganze Wolke, die so lange einzelne Tropfen in seine Augen fallen lassen, zerrissen auf ihn nieder und überflutete sein Herz (Hesp. 28 — 3 Osterf. VII 80).

Холодная роса:

er warf sich brennend ins tropfende Grass, wusch sich — das feste Gesicht mit flüssigem Juniussschnee (Hesp. 9 — V 175. NB подчеркнутые тактильные моменты в омовении); Betauete Sprossen fielen kühlend an seine entzündete Stime (Hesp. 35 — VII 222); die zarte weisse Hand fuhr in den Tau der Gebüsche (Fl. 38 — XXI 40); er taucht seine heisse Hand in das Kühlbad des betauchten Lebens (F. 6 — III 140) (ср. примеры, приведенные выше).

Плавание — погружение — ванна:

Sein geistiges Leben war jetzt eine Art von Pflegen und Liegen in einer lauen Badewanne, aus welcher er nicht ohne Regenschauer sich aufrichten konnte, und in welcher immer Warmes nachgegossen werden musste (Sieb. 23 — XII 326); mancher Schaum des Lebens, der weiss und zart und leicht ihn sonst erfreut hatte, erkältete jetzt als graues, schweres Wasser seine Brust (T. 136 — XVI 534); man mühte sich in die rauchenden Tüder stürzen und in die kalten glänzenden Wellen (T. 66 - XV 415)<sup>94</sup>.

Также — плавание в слезах:

Dann quollen alle mit alten Tränen vollgegosenen Tiefen seiner Seele auf und hoben aus den Wurzeln sein *schwimmendes* Herz (Hesp. 28 — 3 Osterf. — VII 80); sein ganzes Innere *schwamm*... sanft in den Tränen (Hesp. 28 — 3 Osterf.); er *schwamm*... selig in den Tränen (T. 87-XVI 157)"

Комплекс питья весьма резок и проявлен:

Künntet ihr (Tage) je wiederkommen und das unersättliche Herz von neuem überströmen, dass es *trinken* und sagen kann: es ist genug? (Т. 117 — XVI 388); er *betrank* sich im Taufwasser seiner Worte, das er über jeden Berg und Stern goss, der ihnen vorkam (Fl. 48 — XXI 113); den Strom von Kenntnissen in Absätzen und Zwischenräumen *trinken* (Sieb. 8 — XI 311); er *trank* Aetherflut wie einen geliebten Atem (Sieb. 16 — XII 187); die Augen, welche bald aus Blumenkelchen, bald aus Wolken auf Gebirgen *trinken* wollten (Fl. 39 — XXI 45); ein ewiger Durst ist ein Widerspruch, aber auch ein ewiges Trinken ist einer (Fl. 23 — XX 202). О Trank см. также Hesp. 8 - V 164; 35 - VII 215.

Образы Freudenbecher:

der *schäumende* Becher der Freude (Sieb. 22 — XII 397. Ср. о Liebe и ее Nektar — *Schaum* — Hesp. 37 — VII; Wie schäumte im Lebenskelche der Liebestrank... glänzend über! — Т. 112 — XVI 348); Freudenbecher (Fl. 47 - XXI 104; Т. 2 - XV 20; F. 9 - II 177. Ср. Т. 55 - XV 322); Freudenpokal (Т. 3 - XV 30).

Füllhorn der Natur:

da befahl ihm sein alter Durst nach dem einzigen erschütternden Guss aus dem Füllhorn der Natur.

Schlaftrunk der Wonne (Hesp. 9 - V 185)<sup>90</sup>.

В связи с тактильными воздействиями воды выступает одна весьма существенная группа образов. В начале первой главы мы видели приравнение потока индивидуальной жизни к водному потоку (гесп. морю, ручью и т. д.). Это приравнение выступает в двух модификациях: 1) полного отождествления (er *war* ein Strom) и 2) сближения (er *und* sein Strom). Связь темы влаги с *живой* влагой (слезы, кровь) была равным образом отмечена в 1-й главе. Характерно, что в льющихся потоках этой живой влаги (слез, крови) подчеркнута до крайности физическая, осязательная сторона. Слезы не только симптомы душевных движений, как у других сентименталистов. «Слезы радости» действуют на Жан-Поля по преимуществу своей физической стороной: самая вещественность их действует возбуждающе на психику. В связи с этим вторая модификация темы потока (я и поток) приобретает особый колорит: настойчиво всплывают описания слез, падающих на кожу, осязаемое восприятие чужих слез:

Da entfiel ihr die erste Träne wie ein heisses Herz auf Viktors Hand (Hesp. 28 — 3 Osterf. — VII 73); Weine alle deine Freudentränen auf die gute Hand, die dir sie gegeben hat (Hesp. 28 — 3 Osterf. — VII 81); das Tuch war feucht, als wären die weinenden Augen seines Freundes darin gewesen (Sieb. 22 - XII 306).

Обратно не менее резко подчеркнуто проливание слез и истечение кровью для другого:

Er presste die warme Hand an sein flammendes Angesicht, in seine heißen Tränenngüsse (Hesp. 28 — 3 Osterf. — VII 81); Weine alle deine Freudentränen auf die gute Hand, die dir sie gegeben hat (Hesp. 28 — *ibid.*)<sup>91</sup>.

Кровь:

ich will Ihnen alles geben, Gut und Blut und alles was ich habe, mein Herz und meine Hand (F. 5 - III 136); mein Blut... künnt ich für jede hingeben (Fl. 27 - XX 231); Ach künnt' ich für Dich bluten, für Dich untergehen (Hesp. 34 — VII 204); er hätte gern den verletzten Arm über die Wellen gehalten und das warme Leben als eine Libation für den Vater vergossen (Т. 8 — XV 56).

Не раз всплывает (в комических тонах) обливание водой:

Ich begiesse den vom letzten Kusse erhitzten Leser mit diesem kalten Wasserschatze (Uns. L. 17 — I 142. Ср. Sieb. 1 — XI 35. Также см. Т. 34 — XV 195); Sokrates, Kato, Epiktet, Antonin, die mit ihren Kehlen, wie mit angeschraubten 200 Fuss langen Feuerspritzen — Schluchchen in allen Häusern herumgingen und solche vor jeden verdammten Brand der Leidenschaften hielten und ihn glänzlich ausspritzten mit dem reinsten Alpen-Wasser (Sieb. 4 — XI 141); der Pastor sätete den guten Samen so auf den Patienten, wie die Bauern im Swedienland den Rybesamen, die sie nämlich auf die Beete bloß speien (Sieb. 20 — XII 282) — выплевыванию семян в последнем случае соответствует равенство Kehlen = Feuerspritzen в первом примере<sup>92</sup>.

К этой группе примеров присоединим наконец дважды (в Flegeljahre и Титане) повторяющуюся ситуацию выжимания слез *насилуно*: Kabel завещает дом тому из наследников, который скорее прольет слезы об нем в присутствии протоколирующего магистрата (Fl. 1 — XX 6). Физик Сфекс пытался искусственным смехом вызвать у себя слезы, нужные ему для химических опытов (Sie fanden ihn in heftigsten Lachen begriffen, die Hände in die Seiten gestützt und die Augen über zwei Salbendrüpfchen auf dem Tische gebückt — Т. 33 — XV 184. Ср. развитие этого эпизода Т. 33-XV 188).

Обобщим указанные примеры: вода не фигурирует как средство очищения (смывание грязи — преступления). В омовении подчеркнуты осязательно-температурные моменты (то есть имеющие отношение лишь к телесному самочувствию субъекта). Сильно подчеркнут момент погруженности в воду (плавание). Существенное значение имеет образ «поток человека» (поток чужих и собственных слез или крови, проливающих на кожу).

С интровертированностью Жан-Поля связана еще одна характерная для его отношения к внешнему черта: необычайно часто встречающееся *перенесение*. Поскольку центр тяжести лежит в субъекте, не важна индивидуальность объекта, *чужая* индивидуальность. Поэтому один объект может безболезненно быть заменен другим. Поразительно часто встречается у Жан-Поля *тема сходства*. Густав до мелочей походит на пропавшего брата Беаты и на пропавшего Гвидо<sup>93</sup>. First находит в Викторе сходство с потерянным на острове Monsieur, своим сыном (Hesp. 17 — VI 42). Прозревший слуга принимает Албано за старого князя (Т. 145 — XVI 577). Лейбгебер разыгрывает призрака Зибенкеза, а Зибенкез играет роль Лейбгебера. Idoine во время болезни Албано играет роль умершей Лианы (Т. 98 — XVI 243), а Лиана до этого (Т. 78 — XVI 198) играла роль Idoine в Traumtempel. В связи с этим стоит необыкновенная способность героев Жан-Поля к *имитации* (Виктор в Hesp. 23 — VI 178; Mathieu, имитирующий голос отца Эмануэля — Hesp. 36 — VII 238; Вульт spielt jede Physiognomie und Stimme nach — Fl. 5 — XX 40; Рокероль, имитируя голос Албано, обманывает Линду; Bouverot, имитируя Албано — Лиану, и др.). Сюда же относится и выявление новых *уз родства*, заставляющих переносить чувства на другие лица. Так, мнимый сын лорда Гориона Виктор оказывается сыном Eimann'a. Или наоборот, отождествление двух расщепленных образов. Emanuel оказывается старым воспитателем Виктора Dahog'e'oM. Примеры можно было бы умножить. Эмоциональный нерв этой особенности — в двойственности, в постоянной флуктуации: «он — не он», *почти* он.

Благодаря такому перенесению, например в Гаспере, образ отца расщепляется на четыре самостоятельных лица: 1) воспитавший Виктора пастор Эйманн, которого Виктор называет отцом и который впоследствии оказывается действительно его отцом; 2) лорд Горион, который в начале считается его отцом; 3) наставник детства

Dahore и 4) Эмануэль. Что отношение Виктора в Dahore родственно отношению сына к отцу, видно уже из такой фразы:

Die Gestalt seines geliebten Dahore, — die Gestalt seines geliebten Vaters — die Gestalt seiner verhüllten Mutter und alle geliebten Bilder ruhten wie Monde in einer wehmütigen Gruppe über ihm (Hesp. 13-V 245).

Но особенно явно это становится после того, как оказывается, что Эмануэль и есть Dahore (Hesp. 13 — V 253). Эмануэль — Dahore называет Виктора Geliebter Sohn (Hesp. 13 — V 253. Ср. vaterliche Liebe Dahore — 19 — VI 100), а Виктор обращается к нему — о mein Lehrer, mein Vater (13 — V 254). К этой же группе отцовских образов следует присоединить и образ Fürst'a Jдппер'a. То же относится к женским образам:

Wie kam's dass ihn dann *Agnola* an *Joachime* erinnerte; dass diese der Ableiter der Achtung für jene wurde; und dass alle liebende Gefühle, die ihm die Fürstin gab, zu Wünschen gerieten, Joachime möchte sie verdienen und empfangen? (Hesp. 22 — VI 162); die Erblasse (*Giulia*) warf den Heiligenschein, den ihr *Klotilde* zustrahlte, wieder auf ihre Schwester zurück (Hesp. 22 — VI 163); wollte sie sich vom Anblick seiner verworrenen, verstockten, kalt-wunden, immer *Joachimen* zu *Klotilden* hinaufhebenden Seele entfernen (Hesp. 23 — VI 168); Diesen geliebten Namen (*Julia*) legte sie dem Kinde des Seniors bei,... um ihre Trauersehnsucht nach ihrer toten *Giulia* durch einen ähnlichen Klang, durch den Rest eines Echo zu erndhren (Hesp. 25-VI 217) <sup>100</sup>.

Шоппе через много лет переносит свою давнюю любовь к матери Линды на Линду, которая имеет со своей матерью разительное сходство (Т. 111 — XVI 345). Цитаты красноречивы: образ Agnol'bi сливается с образом Joachime, образ Клотильды — с образом Giulia, образ Joachime — с образом Клотильды. Немудрено, что все они — до неразличимости безличны. Преподаявая в своей Vorschule советы к писанию романов, Жан-Поль говорит:

Was die Weiber anbelangt, so erstreckt sich das indische Gesetz, dass der Bramine stets eines mit einem schönen Namen heiraten soll, bis in die Romane herüber; jede Heldin hat neuerer Zeiten, wenn auch keine andere Schönheit doch diese, nämlich eine welsche Benennung statt eines welschen Gesichts (§ 74).

«Идеальные» женщины романов Жан-Поля (в особенности более ранних) не имеют не только лица, но и личности, пожалуй не имеют ничего, кроме нарочито выбранного имени: Klotilde, Liane, Idoine, Beana, и — может быть еще — белого платья<sup>101</sup>. Часто искали реальных прототипов Жан-Полевых героинь: Лиана — Renata и Амцне (отчасти Karoline v. Feuchtersieben), Линда — Charlotte v. Kalb, Idoine — Karoline Mayer, Беата — Renata и Амцне. Но все эти розыски покрываются одним собственным признанием Жан-Поля (§ 57 Vorschule):

hat der Verfasser z. B. eine Liane wie der uns bekannte Verfasser *aus sich* geschupft, so schaue er wie dieser überall in der gemeinen Erfahrung nach *Locken, Blicken, Worten* umher, welche ihr anstehen.

На деле то, что черпает автор из себя — лишь белый туман, а чужая живая индивидуальность вовне рассыпается на «локоны, взгляды и слова».

В pendant к образу «духовной» женщины мы имеем в романах Жан-Поля столь же безличный образ чувственной соблазнительницы — Residentin v. Bouse,

Ministerin в Uns. L., Fürstin, Joachime — в Hesperus, Jakobine, Raphaela в Flegeljahre. Поразительно легко и у Густава, влюбленного в Беату, и у Виктора, влюбленного в Клотильду, и у Вальта, влюбленного в Вину, совершается переход от безличного «небесного» образа к столь же безличной чувственности. (Слияние образов Joachime и Клотильды, то есть соблазнительницы и «идеала», мы уже отмечали выше.)

Более индивидуализированы (но все же «неземными» чертами) мужественные женщины («титанида» Линда и starke Seelen, чуждые ее крайностей — Idoine в Титане, Gione в Kampanertal, Toriida в Herbstblumine, Theresa в Komischer Anhang zum Titan) — третий тип женских образов <sup>101</sup>.

В противоположность безличности женских образов — мужские образы индивидуализированы значительно более. Неррлих<sup>103</sup> называет Жан-Поля «классическим певцом дружбы» — Klassischer Dichter der Freundschaft. Но до сих пор не было подчеркнуто, насколько близко описания дружбы подходят к описаниям любви. Амандус, как женщина, ревнует Густава (Uns. L. 23 — I 206. Ср. ревность Вульта — Fl. 18 - XX 157 и 32 - XX 280):

sein Herz sehnte sich nach arkadischen Ländern und nach einem Freund, vor dem es zerginge (Uns. L. 27 — II 7); sein eignes Leben nur fühlend durch die warme pulsierende Hand eines Freundes, die er im Dunkeln holt (Hesp. — Beschluss — V 21. Cp. Fl. 16 — XX 134); er war nicht als ein Verliebter in seinen Heinrich (Sieb. 23 — XII 330); ihre Seelen feierten *neuvermöhlt* auf dem Fraualtar der Warte ihre Silberhochzeit unter der Brautfackel des Mondes, und ihre Seligkeit wurde von nichts erreicht als von ihrer Freundschaft (Hesp. 44 — VIII 146); Ihr Herz klammerte sich jetzt — wie Albano dem männlichen — noch mehr dem weiblichen an (Т. 84 — XVI 138). В вечер свадьбы с Ленеттой Зибенкез оставляет Ленетту — zwei Freunde (он и Лейбгребер) ruhten gleichsam den Augenblick des heutigen Wiedersehens nachfeiernd in *männlich-stiller Umarmung* an einander (Sieb. 1 — XI 48-49).

Сюда же относится несомненно автобиографическое признание Жан-Поля в обобщенной форме:

das männliche Geschlecht ist im Stande *zweierlei Schönheiten mit ganzer Seele* zu fassen, männliche und weibliche; hingegen die Weiber haben meistens nur die eines fremden Geschlechts (Uns. L. 12-I 95).

Параллельно теме дружбы идет тема высокого заступника или наставника — «Гения» в «Невидимой ложе», Эмануэля в «Геспере». В отношениях героя романа к этому наставнику нетрудно вскрыть те же обертоны, что и в теме дружбы:

Ach Du tausendfach Geliebter! sende mir von Deinem Himmel wenigstens Deine Stimme! (Uns. L. 20 — I 183). Или в Геспере — «Ach Emanuel, sei für mich kein Todter! Nimm mich an! Gib mir Dein Herz! Ich will es lieben!» (Hesp. 7 — V 134); «Ach Emanuel, komme! — ach ich dürste nach dir. — Tue nicht mehr, du Seliger, nimm dein abgelegtes Menchengesicht und erscheine mir, und Tüdte mich durch einen Schauer und behalte mich in deinen Armen! (Hesp. 13-V 252).

Эти слова вложены не в уста женщины, а в уста Виктора, героя «Геспера». В полном согласии с этой значительностью идеи дружбы стоит тема, красной нитью проходящая чрез все романы Жан-Поля: завязкой во всех романах является конфликт любви и дружбы: герой романа любит ту женщину, которую любит и его Друг: Амандус — Густав — Беата (Невидимая ложа), Виктор — Фламин — Клотильда (Геспер), Вальт — Вульт (Клотар) — Вина (Flegeljahre), Албано — Рокероль — Линда (Титан). К этой теме треугольника нам придется вернуться в третьей главе.

Есть *одна* жизненная пора, при описании которой Жан-Поль не жалеет красок и к которой постоянно возвращается с особенной любовью: детство. Детские воспоминания проникают описания природы, в виде отступлений загромождают течение романа. Больше того: вся та вычурная сентиментальность Жан-Полевых героев, кажущаяся столь далекой XX веку, становится вполне понятной и оправданной при одном условии: если взрослых Викторов, Фламинов, Фикслейнов вообразить детьми, рассматривать их психологию как инфантильную. Характерно и то, что Жан-Поль никогда не изображает детей комически и не делает их предметом насмешки или карикатуры. Невольно напрашивается мысль, что в детстве Жан-Поля и его героев следует искать его глубочайших *первичных* переживаний, а всему прочему придавать вторичное значение — рассматривать как вторичное видоизменение этих первичных переживаний, зачастую осложненных или вытравленных опосредствованными переживаниями. Герои Жан-Поля — это люди, которые на всю жизнь остались детьми или всю жизнь рвутся в детство.

Почему шестой год рисуется в воспоминаниях прекраснее, чем двенадцатый, а третий год еще прекраснее, чем шестой? (Hesp. 7, V, 130); Увы! лучшая любовь достается в удел человеку тогда, когда он не способен еще ее понять. Как грустно, что лишь в поздние годы жизни, со вздохом глядя на любовь чужих родителей и чужих детей, он льстит себя надеждой: «и мои родители, наверно, любили меня так же» (Hesp. 7 — V 126); Детство с его восторгами и еще более с его страхами опять получает во сне прежние крылья и прежнее сияние, подобно светлякам играя в малом, ночном мире души (Sieb. XI 317); О, если бы я мог быть опять невинным ребенком, который играет, не зная ничего, который всех людей считает своими родителями (Т. 122 — XVI 429. Ср. также воспоминания детства в F1. 58 — XXI 237 и особенно 240).

Показательно, что образы детства рисуются не раз в бело-туманных тонах (ср. белое платье «идеального» женского образа):

нежный, белый, всю природу околдовывающий туман детских лет (Uns. L, 7 — I 63); На- стала красочная ночь, в которой туманно восставали все мелкие образы его детства (Hesp. 9 — V 185. Также ср. детство как белоснежный цвет яблони F1. 58 — XXI 251).

В конце 2-й главы мы цитировали признание Жан-Поля, что идеальный женский образ поэт черпает «из себя». Аналогичное признание Жан-Поля мы находим о мужском образе (Vorschule § 57), который расщепляется на два диаметрально противоположных:

Эти лучшие характеры, выводимые поэтом, сводятся к двум старым, давно лелеемым, рожденным вместе с его «я» идеалам, они — два идеала его водящей природы... Каждый поэт порождает своего собственного ангела и своего собственного черта... Идеальный первообразный характер в душе поэта, непорочный Адам, позднее становящийся отцом греха [NB: тождество обоих образов!] — это как бы идеальное «я» в «я» поэтическом.

Но если вникнуть глубже, собрав ряд мелких черточек-примет, нетрудно вскрыть за этими якобы фантастическими, идеальными лицами, которые поэт черпает «из себя» — вполне реальные живые индивидуальности — эпохи детства.

Сначала о женском образе. В предыдущей главе мы отметили безличность и туманность женских образов Жан-Поля. Следует сделать одно исключение: *одна* женщина изображена во всей живой индивидуальности, это — Ленетта, жена Зибенкеза. Зибенкез наделен чертами самого Жан-Поля: он пишет «Выбранные места из бумаг

черта» — произведение Жан-Поля, — а описание жизни Зибенкеза в Кушнаппеле соответствует (как бесспорно установлено уже биографами) жизни самого Жан-Поля в Хофе. Однако с одной существенной разницей: уже в 30-х годах Шпацир отмечал, что образу Ленетты сообщены черты *матери* Жан-Поля. Если сам Жан-Поль превратился в Зибенкеза, то его мать превращена в *жену* Зибенкеза. (В «Предположительной биографии» 1799, заключающей описание жизни Жан-Поля в той фоме, в какой ему хотелось бы, чтобы она протекала в будущем, автор дает своей жене имя Розинетта — по имени своей матери Розины.) Ленетта весьма реальная, ограниченная немка и ей далеко до бело-туманных идеальных образов Клотильды или Лианы. Но и в этих, легко могущих быть принятыми за книжные, образах можно вскрыть замаскированные черты матери. Не раз герою кажется, что образ его возлюбленной был при его колыбели. В «Титане» при описании первого появления Линды говорится:

она показалась ему царицей фей с небесным ликом, которая когда-то давно склонялась над его колыбелью, улыбаясь и одаряя, и которую теперь душа узнает с прежней любовью (Т. 110 - XVI 329-330).

Не раз этому мотиву «уже виденного» (dijā vu) сопутствует момент расщепления одного образа на два. Вальт влюблен в Вину. Образ *матери* Вины явственно стоит в его детских воспоминаниях. Дочь — до мелочей похожа на мать (Flegeljare).

В «Титане» рождаются подозрения, что Линда, в которую влюблен Албано, — его сестра, вместе с тем Линда — как две капли воды похожа на свою (и следовательно Албано) мать. Эти подозрения позднее не оправдываются, но тем не менее на большую часть романа Линды и Албано призрак инцеста бросает тень.

Одно суждение Жан-Поля достаточно выразительно и проливает свет на все сказанное. В «Геспере» говорится о вселюбви (Allliebe) или многолюбви Виктора. Иос. Мюллер, не уделяя значительного внимания ниже цитируемому месту, с явными натяжками толкует эту все-любовь как христианскую любовь к ближним. На деле эта все-любовь (к *женщинам* — nota bene!) не что иное как тот индифферентизм, который не позволяет проникнуть Жан-Полю в чужую индивидуальность и который приводил его к «эротической Академии» 80-х годов. *Любая* индивидуальность годится, потому что существует лишь *одна* подлинная — сам Жан-Поль.

Эта универсальная любовь — рукавица, в которую входит любая рука, потому что ничто не разделяет четырех пальцев (Hesp. 11 — V 219—220).

Между этой «рукавицей все-любви» Жан-Поля и гуманно-протестантскими чувствами Мюллера все же есть разница!

На описанную все-любовь Жан-Поль указывает как на первую причину Виктора «женолюбительства». Но замечательна вторая — «родимое пятно, то есть сходство с его родной и любой (сейчас же оговаривается проговорившийся Жан-Поль) матерью». Психоаналитику нетрудно оба мотива связать в один: достаточно выяснена связь комплекса матери с комплексом соблазнительницы: с этой точки зрения весь безличный ряд предметов «все-любви» оказывается лишь заменой матери и образ соблазнительницы вроде резидентши фон Бузе, оказывается идентичным образу матери: не только «идеальные» образы Клотильды, Лианы и т. д. приравняются к образу матери, но и образы «реальные». О близости этих «идеальных» образов друг к другу (Иоахима — Клотильда) мы уже говорили во 2-й главе.

Еще одно подтверждение первичной фиксированности libido на мать. Мы уже обращали внимание на то, что излюбленная тема Жан-Поля — коллизия любви

и дружбы. Нетрудно в приведенном контексте усмотреть в этой теме отражение первоначального треугольника: мать — отец — сын. Устремление героя — занять положение «пострадавшего третьего», женский объект рисуется как недостижимый, к другу подчеркиваются и утрируются нежные привязанности. Характерно, что Зибенкез, видя любовь Ленетты к пастору Штифелю, инсценирует собственную смерть и бежит в Байрейт, добровольно уступая Ленетту. Еще более характерно, что этот Штифель — пастор, как отец Жан-Поля. Но всего более характерна заметка Жан-Поля в черновых набросках о том, что Штифель, собственно говоря, *первый* возлюбленный Линды.

В Зибенкезе, таким образом, полно и явно осуществлен «Эдипов треугольник».

Несмотря на нежность к другу, на деле, в бессознательном, мы имеем сильно-вытесненное стремление к преодолению соперника. Вальт совершенно невольно (но бессознательно желая! см. его упреки самому себе F1. 32 — XX 277 и 283) разрушает готовящийся брак Клотара с Виной, Рокэроль и Албано становятся явными врагами. Виктор твердит себе (настойчивость показательна!), что не встает на пути друга (Фламина) (Hesp. 8 — V 138-139). Особенно рельефно эта вытесненная вражда выступает в «Фикслеине». Там нет соперника, но зато глава, посвященная описанию дня свадьбы, имеет лейт-темой могилу отца. В начале главы об ней делается лишь упоминание:

здесь, где раскрывшаяся металлическая дверца у решетчатого креста его отца позволяла видеть могильную надпись и дату отцовской смерти (9 — III 175).

Через несколько страниц (III 179) эта тема проскальзывает в замаскированной форме:

Весенний день (der Frühling) стоял, как победитель, повергнув к ногам своим зимний мороз (der Winter) [Об отождествлении себя с весной у Жан-Поля, а также о близости образов холода к комплексу отца см. ниже]

и полное свое развитие получает в конце:

он подвел свою невесту к могиле и сказал: «Здесь он почитет, добрый отец мой!»... Она бросилась к нему на грудь и пролепетала: «Бесценный, у меня нет ни отца, ни матери, не покидай меня никогда!» (III 180).

Образ невесты идет параллельно образу матери в этой сцене:

Он прижал к невесте и матери свою грудь, которую наполняли испытые им кубки радостей (III 177).

Основные черты женского образа нетрудно вскрыть в аллегорическом образе природы: те три основных женских типа, которые встречаются у Жан-Поля, в точности повторяются в образе природы:

#### «Небесная» женщина, богиня

Но когда вся природа высоко поднялась предо мною и схватила своими лучами, достигавшими от одного солнца до другого, тогда я стал молиться тому, что я хотел живописать, и пал на колени перед божеством и богиней (Uns. L. 27 — II 7); его сердце покоилось подле вечной, теплой, все объемлющей богини (Sieb. 9 — XII 40); как молитва: «только одну душу, только одну, дай ты, любящая зиждательная природа, этому бедному изнывающему сердцу» (Hesp. 22 — VI 155).

#### Титанида

покоящаяся природа-исполин, держащая в руках неисчислимые тысячи жаждущих существ (Uns. L. 27 — II 8); «Всесильная, Колизей для тебя цветочный горшок! ведь для тебя нет ничего чрезмерно великого и чрезмерно малого», — воскликнул он и привел в некоторое замешательство княгиню, которая не сразу поняла, что он обращается к природе (T. 104 — XV 283); Пигмалионово создание, оживленное тысячью душ, душ, которые все охватывают одну (Uns. L. 20 — I 179).

#### Соблазнительница

там, за окном его, на воле, сияла красивая, почти кокетливая природа, разукрашенная яблоками Париса, и окружала гуляющую девушку, которая была достойна всех этих яблок (Uns. L. 27 — II 5).

Все три покрывает образ матери:

всей огромной природе, которая невидимыми руками поднимает слепого человека в безграничную, чистую, неизвестную высь (Uns. L. 20 — I 182); о великая, в вечернем огне стоящая природа! человеку нужно подражать только твоей тишине и быть лишь слабым твоим сыном, который твои благие дары отдает обездоленным! (Uns. L. 21 — I 196); Человек поднимается на гору, так же как ребенок на свой стул, чтобы ближе быть к лику бесконечной матери и добраться до нее своими крохотными руками (Hesp. 8 — V 160); все живое дремало под защитой своего листа, своей ветки, прильнув ближе к своей матери (Hesp. 38 — VIII 50); простирает свои руки к бесконечному незримому Отцу и зримой матери — Природе (Sieb. 6 — XI 227); любимое дитя бесконечной матери — человек (Sieb. 12 — XII 96); Но вечная его мать покоилась, окутанная безгранично стью, и только по теплоте, разливавшейся в его сердце, чуял он, что сердце его близко к ее сердцу... (ibid.) словно мать, обрел он теперь природу (T. 20 — XV 124).

Земля-мать описывается совершенно аналогично природе-матери:

Эту прекрасную землю и ее прекрасное небо, которые порою и не шелохнутся, словно мать, боящаяся потревожить сон прильнувшего к ней ребенка (Uns. L. 49 — II 186—187); Небо, целуя и поднимая ввысь, покоится над землею, как отец подле матери, и дети, цветы и бьющиеся сердца, бросаются в объятия к ним, ласкаясь к матери (Hesp. 25 — VI 229).

Особенно существенна одна цитата:

он бросился исцарапанным лицом в высокую, дышащую прохладой траву и прижался в упоении к груди бессмертной матери, давшей бытие весне (Hesp. 9 — V 179).

Ее психологический контекст таков: Жан-Поль родился 21 марта, в день наступления весны. Отождествление себя с весной (*der Frühling*) совершенно явно в автобиографии. Здесь таким образом — явный прорыв бессознательного в произведение, бросающий свет и на предшествующие цитаты: это — признания самого автора.

Вообще Жан-Поль усваивает общераспространенный символ земли-матери:

Лобзать холодный луч, как мать (Hesp. 42 — VIII 121); мать нашей первой жизни (Hesp. 15 - V 273); мать-земля (Hesp. 42 - VIII 120. Ср. также F1. 3 - XX 24).

В связи с этим символом объясняется одно обстоятельство, оставшееся загадочным для литературоведов. Значительное число историков литературы отмечало нелепость сюжета «Невидимой любви», подчеркивая неумение Жан-Поля мотивировать Развитие фабулы. Речь идет о начале романа, в котором рассказывается о воспитании Густава. Его дед, отец матери, соглашался выдать свою дочь замуж лишь за Того, кто выиграет у нее партию в шахматы. Со своей стороны мать Эрнестины

(бабка Густава) потребовала, чтобы родившийся от этого брака ребенок в течение 8 лет воспитывался под землей. Никаких мотивов этих странных требований не приводится. Родившийся Густав действительно живет 8 лет под землей, воспитываемый позднее исчезающим наставником, которого он называет Гением, — не видя своих родителей. Вспомогательная, в каких выражениях описывается подземное жилище Густава: «Платонова пещера» — «подземная Америка» (Густав бодрствовал, когда на земле была ночь, и спал днем — ср. в теме заката, разобранной в 1-й главе, образ Америки, связанный с *иным* миром) (3 — 1 33) — «сад Адама» — «вечерняя гора» — «детская колыбель земли» (8 — 1 70). Особенно же симптоматично то, что появление из земли на 9-й год жизни — обозначается как «день рождения» (4 — I 38). Описание первых впечатлений Густава на поверхности земли — *латентно* не что иное, как описание блаженства новорожденного ребенка:

Открой же теперь опять глаза, мой милый; ты уже не смотришь больше в глубину раскаленного шара из лавы; ты лежишь под сенью материнской груди и любящее сердце в этой груди — твоё солнце и твой Бог — *в первый раз* взгляни на неизъяснимо ласковую, женственную, материнскую улыбку; *в первый раз* вонми родительскому голосу; потому что первые блаженные лики, которые встречают тебя в небесах — твои родители (5 — 141).

Симптоматично и то, каким образом Жан-Поль дал заглавие своему роману. В письме к Отто Жан-Поль приводит ряд заглавий своего романа, в том числе и заглавие «Невидимая ложа», и признается, что в сущности «он *ничего не мыслит* под этим заглавием, хотя может случиться, что во время писания предисловия ему придет в голову, какое содержание он в заглавие вкладывает» В Hesp. 32 — VII 164 Жан-Поль называет «Невидимую ложу» — «моя невидимая *материнская* ложа».

Наконец, следует указать на произведение, в явной форме раскрывающее латентное содержание повествования о пребывании Густава в пещере — «Ночные размышления акушера Вальтера Фирнесселя о его эмбриональных идеалах, утраченных после того, как он стал всего-навсего человеком» — так сказать, юмористические мемуары эмбрионального периода.

Пещера, как символ утробы, в которой рождаются и умирают существа, встречается и в «Фикслейне»:

земля — темная пещера, в которой человеческая кровь, подобно сталактитам, стекая, создает вздымающиеся фигуры, фигуры, сверкающие мимолетным блеском и расплывающиеся так скоро (F. 10 — III 184).

Та тема *воды*, с которой мы начали исследование, имеет родственный латентный смысл. Фрейд в «Толковании сновидений» истолковал сны о воде (вхождении в воду и выходе из воды) как сны о рождении. Красноречивое подтверждение этого толкования на мифологическом материале дал О. Ранк. Поищем, однако, подтверждений на материале из Жан-Поля.

С водой связан женский образ. Как лейт-тема в «Ветреных годах Вальта Харниша» возвращается воспоминание о взгляде Вины у водопада. Красной нитью через «Титан» проходит воспоминание о Лиане, впервые увиденной среди фонтанов. Образ Афродиты, рождающейся из моря, в применении к Лиане дает лишнее свидетельство о том же (Т. 44 — XX 253-254). А вот описание плавания по морю:

Когда они стали подплывать ближе и светлое море по обеим сторонам вспыхнуло под ударами весел, тогда им начало казаться, что шествует богиня, которую море окружает восторженным пламенем и которая не знает о том (Т. ПО — XVI 329).

Водопад *ограждает* от дождя (Sieb. 24 — XII 342. Ср. F1. 51 — XXI 146). Заметим, что латентно здесь — символ матери, ограждающей ребенка (ср.: «Ах, здесь [у моря] ведь был он тысячу раз со своей матерью, она показывала ему раковины и запрещала приближаться к волнам» — Т. 4 — XV 35. Инфантильные обертоны воды также в Т. 15 - XV 96-97 и 25 - XV 154).

Полное подтверждение всего сказанного мы находим в приводимом ниже примере. Психопроанализ показал, что к вымышленным снам (в литературных произведениях) применимы правила толкования действительных сновидений. *Один* сон в «Ветреных годах Вальтера Харниша» (64 — XXI 317-318) показывает явно и резко все то, что мы только что в *намёках* могли усмотреть в приведенной группе примеров:

Потом мне предстало необъятное пустынное море, и только маленькое, серое с пятнами, яйцо мира плыло по нему, судорожно вздрагивая... потом проплыл труп Венеры, уносимый морским течением... оттуда, из глубины — со дна моря из бесчисленных горных расщелин появлялись печальные люди и рождались на свет...

В мифах о рождении героев фигурирует ковчег, в котором плавает на водах новорожденный (в сущности еще не рожденный) герой. Если пересмотреть примеры, касающиеся воды, приведенные в 1-й главе, нетрудно обнаружить часто возвращающийся образ *корабля*, который является эквивалентом ковчежца и в одном случае прямо приравнивается к женщине. Другой эквивалент ящичка (ковчежца) у Жан-Поля — *остров*. Пребывание в подземной пещере (см. выше) сравнивается с пребыванием на «зеленеющем острове, погрузившемся в море» (Uns. L. 4 — I 38). В двух романах («Геспер» и «Титан») отец открывает сыну на острове, на котором погребена его мать, тайну его происхождения. Маленький Албано воспитывается на Isola bella или Isola *madrū* (NB), который сравнивается с *колыбелью* (Т. 10 — XV 78). Такой же оттенок приобретает метафора «остров дружбы» (F1. XXI 313 и 314), в особенности если вспомнить, что по поводу близнецов Вальта и Вульта несколько раз подчеркивается их совместное пребывание в материнской утробе.

Эти фантазии о периоде *до* рождения (т. н. Mutterleibstrdume) всегда тесно связаны с фантазиями о жизни после смерти. То же у Жан-Поля. В 1-й главе мы указывали на двусмысленность символа моря — которое одновременно было и морем жизни, и морем смерти. Во 2-й главе мы отметили наряду со страхом смерти эрос смерти в романах Жан-Поля. По существу оба полюса антитезы сводятся к фантазиям, указанным только что. Для Жан-Поля гроб = колыбель:

из эмбриональной дремоты в смертный сон, из зародышевой оболочки этого мира — в саван, зародышевую оболочку мира потустороннего (Sieb. 9 — XII 37); холод и ночь, которые окружают полюсы жизни так же, как полюсы земли, — которые окружают начало и конец человека (Sieb. 25 — XII 355).

Особенно значительно одно место в «Титане»:

Человек взволнованный смотрит вниз, вглубь тех времен, когда его жизненное веретено почти совсем еще не было обмотано нитью; потому что начало его ближе соприкасается с его концом, чем с серединой, и берега, где причаливают и отчаливают корабли, нависают над темным морем (Т. 117 — XVI 391).

Подобно теме воды, тема насекомых (и вообще мелких животных) относится сюда же. Фрейд первый анализировал эту тему в связи с фобиями животных. Дальнейший анализ (Ранк) установил несколько значений этих символов в соответствии с разными фазами психического развития. Первично мелкие животные

(мышь, змея, жаба, жук и т. д.) — *эмбрионы* (гесп. дети) и их основное свойство — бесследное исчезновение в утробе земли. Отождествление мошек с детьми видно из примеров, приведенных нами в первой главе. Напомним здесь лишь один:

Бабочка, пестрые комары, которых рождающая земля выводила из личинок словно порхающие цветы из семян (Hesp. 34 — VII 191).

Болезненная привязанность к этим мошкам и подчеркивание их гибели уже отмечались. В основе их — двойственное отношение к смерти (а следовательно к «я»), корнящееся, как мы видим теперь, в двойственном отношении к матери (фантазии о возвращении к периоду до рождения и страх, возникающий из запрета, налагаемого на эти фантазии. Ср. «тему дали»).

Переходим к мужскому образу. Во 2-й главе были намечены два его основных типа — друг и наставник. Последний неразрывно сливается с отцом. Особенно это заметно в «Геспере», где, как мы видели, Эмануэль — Дагор совершенно равнозначен отцу. Но как бы ни воспевались дружба и покорность отцу, нетрудно заметить некоторые черты затаенной враждебности.

Отец выступает как налагающий запреты; отсюда — чувство холода, которое характеризует и лорда Гориона — мнимого отца Виктора и Гаспара, мнимого отца Албано. Показательно утверждение:

Лицо отца, перед которым у большинства детей весь механизм непринужденного поведения ворчит и останавливается (Hesp. 8 — V 167).

Поэтому Вальт признается:

я радовался, когда мы ели одни и отец с своими пожитками покидал город (F1. 58 — XXI 242).

Образ ангела смерти или убийцы-преследователя отмечался нами и в 1-й, и во 2-й главе. Теперь пора указать, что в своем первоначальном переживании он упирается в образ отца:

В бреде Албано Гаспар предстает «с ужасными адскими силами и орудиями, сидящий на престоле бездны» (Т. 136 — XVI 535).

Смерть! возьми меня, — воскликнул Эмануэль вне себя, — вы, дорогие друзья! отец мой! мать моя! разбейте мое сердце, я не могу жить дольше (Hesp. VIII 55, ср. 59).

Следует обратить внимание на описания смерти *на руках* какого-то существа — ангела детства, гения земли и т. д.:

Смерть передала человека в твои вечные теплые отеческие руки, сотворившие нас (Hesp. 38-VIII 71).

Тема великанов, разбиравшаяся в 1-й главе, сродни теме отца — смерти.

Чувства бессознательной враждебности к отцу и страха перед отцом маскируются или парализуются утрированной нежностью:

о, дай моему любезному отцу и моему любезному Фламину такую же ночь! (Hesp. 35 — VII 220); Албано в бреду: «тогда больной опомнился и добавил: отец мой, ведь я люблю тебя!» (Т. 97 - XVI 233).

Но такая нежность не в силах, однако, маскировать затаенное стремление подняться над отцом. Образ лорда Гориона, несмотря на все сердечные излияния Виктора, окружен холодом; настоящую нежность он питает лишь ко второму образу отца — Эмануэлю-Дагору: не потому ли, что Эмануэля болезнь обрекла на близкую

смерть? В детских воспоминаниях Вальта особенно запечатлевается образ смиряющегося отца:

Каким смиренным и трогательным казался мне наш бедный отец, когда он стоял на ступеньках багряного алтаря и пастор, громко крича, держал перед ним золотую чашу (F1. 58 - XXI 248).

О могиле отца в «Фикслеине» нам уже пришлось говорить.

Наконец, мы имеем однажды в романах Жан-Поля настоящее отцеубийство в сильно замаскированной форме. В «Геспере» Фламин и его друг Матьё дерутся на дуэли с Лебо, причем Фламин не знает, что Лебо — его собственный отец. Перед дуэлью Матьё надевает маску Фламина, а Фламин маску Матьё. Первым стреляет Фламин. Из дипломатических соображений (карьера при дворе) Лебо стреляет мимо, принимая Фламина за Матьё. Вторым стреляет Матьё (в маске Фламина, то есть сына), убивая Лебо. В сущности эта «замаскированная дуэль с отцом» .. (Hesp. 43 — VIII 129) является не чем иным как отцеубийством. Недаром Фламин восклицает: «я, один я убил его!» (40 — VIII 91).

Наряду с враждебными чувствами к отцу мы имеем типичные «фантазии о спасении» (Rettungsphantasien). После самоубийства лорда Гориона Виктор восклицает:

Отец, отец, значит ничем я не мог отблагодарить тебя (Hesp. 42 — VIII 178). В начале романа он оперирует своего отца, возвращая ему зрение.

Вальт мечтает о счастье спасти Клотара из воды (F1. 24 — XX 208). Клотар для него идеал, то есть близок к отцовскому образу.

Те же черты — в отношениях к другу. Об Эдиповом треугольнике в теме дружбы было уже говорено. Но вот черты *Rettungsphantasien*: по отношению к Фламину, которого он хотел спасти — Виктор становится «холоднее и бесчувственнее», узнав о том, что Фламин освобожден из тюрьмы (Hesp. 44 — VIII 144). Сюда же относится специфическая черта героев Жан-Поля: умышленно доставлять друг другу боль, чтобы вызвать горячую любовь (Uns. L. 11 — I 93) — в конце концов, чтобы играть роль защитника и заступника — утешителя-отца.

До сих пор мы опирались исключительно на романы Жан-Поля. Пора обратить внимание на автобиографический материал. 3 главы или лекции (автобиография написана в форме лекций) конечно должны быть использованы с большой осторожностью, так как являются в гораздо большей степени литературным произведением, нежели биографическим источником. Но некоторые черты и повествования весьма красноречивы. Характерно, что самое раннее воспоминание (aus meinem zwölft — höchstens vierzehnmonatlichen Alter) есть первичный базис (Urerlebnis) позднейших «полетных» фантазий:

dass ein armer Schüler mich sehr liebgehabt und ich ihn, und dass er mich immer auf den Armen — was angenehmer ist, als später auf den Händen — getragen, und dass er mir in einer grossen schwarzen Stube der Alumnien Milch zu essen gegeben. Sein fernes nachdunkelndes Bild und sein Lieben schwebte mir über spätere Jahre hinein.

В позднейшие годы (в Joditz'e) среди детских забав, которым предавались он и его брат *в отсутствие отца*, Жан-Поль упоминает об прыгании в сарае с freiliegenden Balken auf das anderthalb Stockwerk tief gelegte Heu, um unterwegs *das Fliegen zu*

*gemessen* (запретность полета — в *отсутствие* отца). В третий раз полет в автобиографии упоминается при описании вечерней идиллии в Joditz'e с отцом: *der Vater mit der Pfeife... wir taten als seien wir die noch kreuzenden Schwalben über uns* («блаженные» стаи в первой главе — в присутствии отца).

Характерно, что в большей части автобиографии ни слова не говорится о матери и что отец, являющийся главным предметом рассказов, — выступает прежде всего как налагатель запретов. Детский протест Жан-Поля не менее силен. Вместо недоступной библиотеки отца он составляет собственную библиотеку. Отец играет на рояле сам, но не обучает музыке детей — в его отсутствие Жан-Поль разыгрывает на рояле, причем подчеркнуто: *er suchte gehört zu werden (im Dorfe)*. Пример имитации отца в еще более яркой форме: в отсутствие отца (пастора) Жан-Поль имитирует у постели больной женщины взрослого пастора (ср. Вальта в F1. 5 — XX 41). И наконец,

когда маленький Жан-Поль *vor der Kirche durch das Dorf mit einem Bund Schlüssel ging — ludete er unterwegs damit, um sich dem Dorfe zu zeigen und sperrte mit einem davon den Pfarrgarten auf, um daraus einige Rosen für das Kanzelpult zu holen*.

Осознание подобной имитации как запретного неминуемо приводит к детским страхам. Показательно, когда появляются эти страхи: в те моменты, когда он должен был нести *die Bibel seines Vaters* (NB: вещь, принадлежащую отцу, как и библиотека, рояль и т. д.) через пустую церковь в ризницу, его охватывал страх преследования призраками. Вместе с тем его терзали *ночные* страхи перед призраками — *bis endlich mein Vater heraufkam und gleich einer Morgensonne Gespenster wie Tödume verjagte* (реальный отец ликвидирует страх перед фантастическим отцом). По поводу этих ночных страхов Жан-Поль делает весьма ценное признание, что все же этот страх перед призраками вызывал сам отец (Жан-Поль имеет в виду *рассказы* отца о призраках, но практика психоанализа показала, что в сущности образ призрака *и есть* отец). Весьма показательно, что Жан-Поль, по собственному признанию, тщательно скрывал от окружающих эти страхи.

Вражда к отцу выражается и в том, как описаны путешествия с отцом в Zedwitz: здесь двор, знать, словом, все ненавистное до конца дней Жан-Полю. Анти-теза — путешествия с матерью на ярмарку (первое упоминание о матери, если не считать *Salat brechende Mutter* в саду). Характерно, что о матери он говорит в описании *не родных мест* (ярмарка в Hofe — отсюда «тема дали», «невиданных мест», пожалуй даже Италии в «Титане»).

Весьма показательно, что автобиография Жан-Поля доведена до 1779 года, то есть года смерти отца.

Если бы от Жан-Поля не осталось ничего, кроме разобранных произведений, то мы могли бы построить следующую гипотетическую схему.

Все сказанное в настоящей главе заставляет нас признать наличие у Жан-Поля двух психических слоев: одного более затаенного и глубокого, который можно проследить по автобиографии и по обертонам некоторых образов (почти между строк), и второго, более периферического.

В первом вытесненном слое — сильная фиксация либидо на матери [имеет] литературные фазы. Обрывки этого слоя — в «Зибенкезе» (мать — жена), в «Фикслайне»

(мертвый отец в день свадьбы), в «Невидимой ложе» (пребывание в пещере, как материнском лоне) и в *Mutterleibstridme* (тема воды). Отец мыслится как идеал (детская имитация отца — быть как отец), что приводит к соперничеству с отцом (детские страхи, отец — преследователь). *Вытеснение* первоначальных желаний приводит к новому решению Эдипова конфликта: субъект, отказываясь от реального овладения объектом, «проглатывает» объект — *отождествляет* себя с матерью, приобретая женственную психологию по отношению к отцу и его замещающим образам (тема дружбы, тема защищающего гения). Первоначальные желания оказываются запретным титанизмом. Вытеснение первичных желаний таким образом приводит к обратному: к преувеличению женской нежности к отцу. Первичные желания — быть как отец — рисуются как запреты: ты не можешь быть титаном, ты не можешь подниматься на вершину горы, полет (для тебя) смертелен. Отсюда — мания преуменьшения, идеализация эфемеры (возвращение к матери — как отождествление с матерью).

Основной психологический конфликт — в противоборстве указанных двух слоев: второго явного с первым вытесненным, прорывающимся в замещающих образах. Второе, женское «я» Жан-Поля является лишь в результате попытки преодоления конфликта, возникшего при первоначальном формировании «я». Это первоначальное «я — идеал» было равно отцу (быть как отец). Приравнивая себя к отцу, Жан-Поль однако обращает на *себя* (так как «я» = отец) и враждебные чувства: желание смерти отцу бросает тень и на «я» Жан-Поля (страх смерти — желание смерти). Амбивалентное отношение Жан-Поля к «я» сводится таким образом к тому, что его собственное «я — идеал» есть не что иное как отец, и это его «я» терпит судьбу отца, которую в потаенных желаниях предназначал ему сын. Следовательно, расщепление на два «я» — «я — преследователя» (наблюдателя) и «я — жертвы» (наблюдаемого) есть не что иное, как перенесенная внутрь первоначальная (в детстве) борьба против отца и страх перед отцом, причем роли постоянно меняются: гонитель превращается в жертву и наоборот (что объясняется тождеством обоих образов в бессознательном). Эта потаенная (ночная) установка по отношению к отцу скрыта более явной (дневной) установкой, долженствующей уравновесить анархические вожделения первой. Такого рода компенсацией является утрированная сентиментальность к другу-отцу (имеющая, как мы видели, садические обертоны); такого же рода компенсацией являются все «книжные» рассуждения Жан-Поля о бессмертии и религии, сплошь неоригинальные и нехарактерные<sup>130</sup>. Неррлих неправ поэтому просто откидывая «Геологию» Жан-Поля как наносную. Она — органическая часть личности Жан-Поля, хотя ее роль и сводится ко вторичной (извне, из книг) компенсации анархических инстинктов бессознательного.

Но вытеснение «титанизма» (отождествления с отцом) и отказ от объекта (матери) путем отождествления с ним — ведет к *интroversии* либидо, к превращению «объект-либидо» в «я — либидо»: возникает регрессия к нарцизму. Отсюда те черты автоэротизма и нарцизма, которые отмечались во 2-й главе<sup>131</sup>.

## TV

<sup>130</sup> ng W, p<sup>6C</sup> V Я<sup>А</sup>вительности на<sup>з</sup>вал Жан-Полеву Vorschule der Aesthetik - «Anleit-  
ском CR T kC ZU schreiben>>. Действительно, не говоря уже о стилистиче-  
личн ЗИИ Vorschule> ТРУДНО найти другое произведение, более сросшееся

ностью и индивидуальностью автора. Предстоящий анализ выделяет лишь

некоторые части этого произведения и пытается в теоретико-тематических суждениях Жан-Поля вскрыть те же характерологические черты, которые мы вскрыли на основании его романов. В центр исследования ставится полемика с романтизмом, окрашенным фихтеански (Шлегель), и с самим Фихте<sup>132</sup>.

Во 2-й главе мы видели, куда в пределе вела «интровертированность» Жан-Поля: к практическому солипсизму, превращающему внешний мир в книгу для чтения или в объект потребления — в средство эгоистического субъекта. Мы знаем, что от этой предельной формы Жан-Поля спасало *амбивалентное* отношение к «я», подрезывавшее крылья всякой «субъективистической гордыне». В своей отрицательной предельной форме практический солипсизм (эгоизм) был запечатлен в образах «титанов» Рокэроля и Албано. Но еще в одном образе, может быть наиболее удачно по своей язвительности, Жан-Поль запечатлел облик практического солипсизма — в образе Kunstrat'a Fraischdürfer'a (А. Шлегеля?). Fraischdürfer как бы воплощение «незаинтересованного эстетического наслаждения», делающего всякий предмет и всякую чужую жизнь предметом «бескорыстного» любования. Для него вся действительность не что иное как художественное произведение и *только* художественное произведение.

Но если абстрактное («чистое») эстетическое сознание и таково, то живой человек, созданный по образу и подобию такого создания, наталкивается на конфликты, которые сатирически выявил Жан-Поль. Эстетическое сознание незаинтересованно — но есть моменты, когда на незаинтересованное наслаждение налагается veto и когда оно может быть названо только возмутительным. Таковы суждения Fraischdürfer'a: der formlose Former, achtet am ganzen Universum nichts, als dass es ihm sitzen kann — er wurde wie Parrhasius und jener Italiener Menschen foltern, um nach den Studien und Vorrissen ihres Schmerzes einen Prometheus und eine Kreuzigung zu malen, der Tod eines Söhnchen ist ihm nicht unerwünscht, weil die Asche des Kleinen in der Rolle einer Elektra einem Polus weiter hilft als drei Komödienproben — das unzdhlige Landvolk ist doch von einigem Nutzen in lndlichen Gedichten und selber in komischen Opern и т. д. (Gesch. d. Vorr. z. 2-ten Aufl. des Fixlein. III 27). В «Титане», после того как Рокэроль покончил самоубийством в 5-м акте им самим сочиненной трагедии, явившейся его исповедью, Fraischdürfer дает «формальный анализ» этого самоубийства и его критику: Man müsste wie im genialischen Hamlet ein Schauspiel ins Schauspiel flechten und in jenem den scheinbaren Tod zum wahren machen; freilich war'es dann nur Schein des Scheins, spielende Realität in realem Spiel und tausendfacher, wunderbarer Reflex! (Т. 130 — XVI 496). Теоретически те же обличения эстетического эгоизма даны в «Vorschule», где поэтическим материалистам m. ch. «фотографам природы» противопоставляются романтики — «poetische Nihilisten» (§ 2). Достаточно бегло просмотреть посвященный этим «нигилистам» параграф, чтобы убедиться, что обличения бьют прежде всего против эстетической интроверсии (мир фантазии, аннулирующий реальность) и эстетического эгоизма («незаинтересованность» Fraischdürfer'a): gesetzlose Willkür... die die Welt und das All vernichtet; Verdummung aller Wirklichkeit, die eingeschränkte in ihm selber ausgenommen; regelloser Maler, der den Aether in den Aether mit dem Aether malt; fremde Ländler und Zeiten ohne Individualität; die meisten schauen im Universum nur den Marktplatz ihres engen Lebens и т. д.

Параллельно полемике с эстетическим солипсизмом романтиков идет полемика с системой Фихте, которую Жан-Поль интерпретирует как теоретический солипсизм. Для суждения об отношении Жан-Поля к Фихте существенны: 1) образы «фихтеанцев» в его романах (Лейбгебер, Шоппе), 2) переписка с Якоби периода

1799-1800 гг. и 3) сатирическая Clavis Fichteana, появившаяся в 1800 г. в Эрфурте и посвященная Якоби.

Если проглядеть это последнее произведение, то бросится в глаза одна черта или одно основное положение, которое стремится в своей, и здесь не оставляемой, вычурной форме доказать Жан-Поль: опровержение того, что «я» не довлеет себе. Оружие Жан-Поля здесь — карикатура и утрировка.

ich bin der Pilatus und der Gekreuzigte zugleich (§ 1 — XVII 246); der Vater des Sobouff, der sich selber Geld borgte, sich Wechsel ausstellte, so oft protestierte und sich nach dem Wechselrechte streng genug behandelte (§ 13 — XVII 259); Da dem absolutes Ich die opera omnia des Universums, wie Gesner die seinigen, zugleich macht, druckt, sticht und verkauft (§ 14 - XVII 264).

На деле (по Жан-Полью) «я» — без внешнего, «я» в себе — пустота, ноль; замкнутость «я» от мира опустошает не только мир, но прежде всего самым безжалостным образом это самое «я».

Вот как характеризуется чистое «я»:

Hier wird die Hölle so schwindelnd und dünn — luftig, dass keine Begriffe mehr zu- und nachreichen (Cl. 10 — XVII 250—251); In der finstern unbewohnten Stille glüht keine Liebe, keine Bewunderung, kein Gebet, keine Hoffnung, kein Ziel — Ich so ganz allein, nirgends ein Pulsschlag, kein Leben, Nichts um mich und ohne mich Nichts als Nichts. — Und wer hört die Klage und kennt mich jetzt? — Ich: Wer hört sie und wer kennt mich nach der Ewigkeit? Ich (§ 15 - XVII 276).

Защитники Фихте могли бы сказать, что речь идет у Фихте не об эмпирическом, а об абсолютном «я». Но задолго до психоаналитика Пфистера<sup>133</sup> Жан-Поль усмотрел близкое родство того и другого. Чрез всю Clavis тянется вереница иронических разоблачений абсолютного.

Мы не будем входить здесь в рассмотрение степени оригинальности Жан-Поля в его теоретических опорных пунктах: характерно, что он ловит все попадающееся ему под руку в целях использовать как оружие против Фихте — суждения Якоби, «Аподиктику» Бутервека<sup>134</sup>. Но важно отметить некоторые признания в письмах.

В письме 4/VI 1799 (S. 18 издания писем) Жан-Поль признается, что из произведений Фихте он читал только Abriss in Niethammerscher Journal и Moral. 4/X того же года (S. 26) он пишет: Fichte las ich von vorne wieder и присоединяет к своему 'Уразумению Фихте das, was ich aus Schelling und Schlegel erriet (в марте 1799 он читал Weltseele Шеллинга; см. письмо 4/III 1799, S. 12). В декабре (письмо 22/XI, S. 36) он прочел Wissenschaftslehre и Ueber das Eigentümliche der Wissenschaftslehre, в последние 14 дней декабря 1799-го и в первые 8 дней 1800-го года он пишет Clavis, а в конце января (29-го) после окончания Clavis сознается: Studiert hab'ich eigentlich Fichte nicht — und keinen Philosophen ausser Dich (S. 44). Невольно создается впечатление, что Жан-Поль к полемике подошел с предвзятой точки зрения и сражался с каким-то невидимым врагом, тем более если вспомнить, что в Берлине в 1801 году личные встречи его с Фихте оказались неуместными, били мимо цели.

Психологический мотив борьбы и ее ожесточенности как против Фихте, так и против фихтеинизированных эстетиков романтизма, станет ясным, если вспомнить облик Жан-Поля, очерченный в предыдущих главах, — в Шлегеле и Фихте Жан-Поль увидал проявление и осуществление всех тех желаний, которые у него самого подверглись вытеснению: для него они оказались воскресшими воплощениями тех сторон его психики, на которые им самим был наложен запрет. Достойно перечитать Clavis с этой точки зрения, чтобы найти излюбленные темы

Жан-Поля. В основе абсолютизм чистого «я» мыслится Жан-Подем как (запретное для него) поставление себя на место отца (вершина горы, титан, полет):

da ich der Pilatus und der Gekreuzigte zugleich bin, ja sogar der Vater des letztern (§ 1 — XVII 246); dass ich die natura naturans und der Demiurgos und Bewirkhelfer des Universums bin (§ 12 — XVII 252); die alte Frage Augustins; ob der Sohn auch Gott den Vater zeugen können, würde repetiert und bejaht (§ 13 — XVII 255); Jede Bestie setzt und schafft ein metamorphotisches Stuck der Welt, die Schooskatze ist die Mutter ihrer Guttin und Herrin — das Pferd setzt den Reiter, der Hase den Junker... die spielende Ephemere setzt 2 Stunden lang, erstlich die untergehende Sonne und dann ihr Weibchen (§ 13 — XVII 262. Ср. о теме эфемеры в предыдущих главах); bist du der Vater deines Ururgrossvaters und des ganzen Stammbaums (§ 14 - XVII 264)<sup>III</sup>

О «книжном» отношении к действительности и интровертированности Жан-Поля достаточно говорилось в предыдущих главах. Нетрудно понять, что Kunstrat Fraischdörfer — сам Жан-Поль в пределе. Еще несколько черт: Выпады против Фихте (о рефлексии над рефлексией) повторяются не раз:

Der Wirt, ein Herrnhuter, der auf sein Schild nichts mehr malen lassen, als wieder ein Wirtshausschild mit einem dhnlichen Schild, auf den wieder das Gleiche stand (Fl. 12 — XX 88) и там же: Ich rezensiere die Rezension einer Rezension von Rezensieren des Rezensierens, oder ich reflektiere auf das Reflektieren auf die Reflexion einer Reflexion ьber eine Bьrste... Или: Schoppe nahm seine Maske herab — aber eine Unterzieh-Maske sass darunter, er zog diese aus — eine Unterzieh-Maske der Unterzieh-Maske erschien — er trieb's fort bis zur fьnften Potenz (T. 50 — XV 292. Ср. dann seh'ich wieder dem zusehen zu T. 88 — XVI 164—165); Wir putzen den Putz an, binden den Einband ein und ziehen ein Ueberkleid ьber das Ueberkleid (Uns. L. 16 - Extrabl. - II 25 - II 214).

Но сам Жан-Поль в лейпцигский период был преследуем кошмаром этого бесконечного рефлексирования, — источником его скепсиса. Разница лишь в том, что такое возвращение на себя носило эмоциональную окраску (чувствование чувства) в противоположность фихтеанской рассудочности<sup>B6</sup>.

Последнее, наконец: не только фихтеанец Шоппе страдает манией преследования, где в роли преследователя выступает «Я» с большой буквы, но и Виктор, герой «Геспера», произносит на попойке, перед своей восковой мумией надгробную речь над самим собой. В этом надгробном слове прорываются (нетрудно это видеть при внимательном чтении) самые потаенные лирические темы самого Жан-Поля. Виктора, как и Шоппе, пронизывает Schauer des Ich (Hesp. 28 — 2-ter Osterf. VII 57): Ich seh'ein Gespenst um diesen Leichnam schweben, das ein Ich ist... Ich! Ich! du Abgrund, den ein Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurьcklduft — Ich! du Spiegel im Spiegel! — du Schauer im Schauer! — Ziehst den Schleier vom Leichnam weg! Ich will den Todten keck anschauen, bis er mich zerstьrt. Замечательны слова: Ich halte den Leichensermon auf mich selber — ich habe hier schon in meiner Kindheit gepredigt<sup>1</sup>.

Если теперь, поняв основной пафос Жан-Полевой полемики, подойти к «Vorschule», то некоторые материалы ее предстанут в ином, необычном свете, но вместе с тем мы найдем здесь ключ к некоторым еще темным сторонам психики Жан-Поля. Я имею в виду ту часть, которая по общему признанию является наиболее оригинальной и самостоятельной — часть, посвященную комическому, юмору и остроумию.

Эта часть охватывает 4 главы (VI-IX Programme или §§ 26-55), а именно: 6. Ueber das Ldcherliche; 7. Ueber die humoristische Poesie; 8. Ueber den epischen,

dramatischen und lyrischen Humor; 9. Ueber den Witz. Написаны они, как и вся «Эстетика», в том стиле «барокко», который отличает вообще произведения Жан-Поля<sup>III</sup>.

В учении о комическом Жан-Поль специфицирует и своеобразно преобразует теорию контраста. Ldcherliches — антипод возвышенного. Его сфера — das unendlich-Kleine. Сфера его — Reich des Verstandes (так как в моральном Reich нет малого). Иными словами, das Ldcherliche = das Unverstndige. Дальнейшее уточнение дает: das Unverstndige sinnlich angeschaut, angeschauter Unverstand — еще новое — in einer Handlung oder in einem Zustande. Но комизм возникает лишь там, где dem Bestreben осмеиваемого мы leihen — unsere Ansicht und Absicht. Там, где такое перенесение наших точек зрения в чужое действие невозможно, там нет комического (поэтому не комичны сумасшедший, животное). Иными словами, комическое wohnt nie im Objekte, sondern im Subjekte. Благодаря сопоставлению различных намерений возникает двоякий контраст: 1) субъективный — между нашими (правильными) воззрениями и воззрениями осмеиваемого существа (des Ldcherlichen Wesens) и 2) объективный — между Bestreben des Ldcherlichen Wesens и sinnliches Verhdtnis. Пример — Санчо Панса, целую ночь цепляющийся за сук дерева, полагая, что висит над пропастью.

Юмор есть «романтическое комическое». В его основе — бесконечный контраст, то есть уже не контраст между намерениями двух конечных существ, а между идеей (Vernunft) и der ganzen Endlichkeit selber. Иными словами, в юморе высмеивается не einzelne Torheit или Toren — а только Torheit и tolle Welt. Humorist, высмеивая Menschheit, высмеивает тем самым и себя (Гамлет, Гулливер, Лейбгебер). Такому юмору сродни скептицизм; его модификации: юмор эпический (ирония), лирический (Laune) и юмор драматический.

Остроумие (Witz) определяется как нахождение сходства (Aehnlichkeit) и включается в одну триаду с остротой ума (Scharfsinn) — то есть нахождением несходств (Undhnlichkeiten) и глубиной ума (Tiefsinn), то есть полаганием полной равности (Gleichheit) двух предметов. Точнее, остроумие не findet, а erfindet сходства. Это — verkleideter Priester, der jedes Paar kopuliert. Здесь нет нужды входить в дальнейшие тонкие подразделения Witz'a.

Таковы основные схемы и определения, по которым движется в интересующих нас главах Жан-Поль. Мы не будем входить в детали; один только пункт необходимо будет проследить подробно: это роль и положение субъекта («я») в указанных подразделениях.

Что смешное — wohnt nie im Objekte, sondern im Subjekte — было уже отмечено (субъективный контраст). Scherz поэтому — hat ein dermassen freigelassnes Spiel, dass er's sogar an geliebten und geachteten Personen treiben kann, ohne sie zu verschren; denn das Ldcherliche ist ja nur ein von und in uns selber geworfener Schein, und in diesem Vexierlichte kann der andere gesehen zu werden schon vertragen. Сопоставим с этим заключительные слова 6-й главы (§ 30): noch ьber einen Engel ist zu lachen, wenn man "r Erzengel ist — и спросим себя, чем разнится это воззрение от теории Гоббса, выводившего комическое удовольствие из сознания собственного превосходства (Stolz)? Но скромный Жан-Поль имеет отвод против этой теории: unter dem Lachen fhlt man weniger sich gehoben, als den andern vertieft и кроме того — Kinder und Weiber lachen am meisten, die stolzen Selbst vergleichbar am wenigsten (§ 30). На время тоби можем поверить Жан-Полю. Вспомним в юмор — казалось, здесь нет места самопревознесению, так как собственное «я» высмеивается вместе с другими. Но Жан-Поль указывает, что в юморе zerteile ich mein Ich in den endlichen und "ndlichen Faktor, то есть на смеющееся и осмеиваемое «я» (§ 34); в зависимости

от того, маскируется ли смеющееся «я», или оба «я» проявлены, или, наконец, осмеиваемое «я» замаскировано, мы получаем иронию, *Laune* и драматический юмор. Но — заметим — высмеивается *лишь одна* часть «я»; та, которая высмеивается, как сам Жан-Поль признается, *еще не есть* высмеиваемая: *niemand kann sich selber lacherlich im Handeln vorkommen, es müsste denn eine Stunde später sein, wo er schon sein zweites Ich geworden und dem ersten die Einsichten des zweiten andichten kann* (§ 28). *И здесь* какая-то часть «я» оказывается все же в положении превосходства. Обратимся к остроумию. Субъективность подчеркнута здесь ярко: остроумие не findet, а erfindet сходство. Последнее не Schlusskind, а Wundergeburt unsers Schupfer-Ich.

Мы видим, что в основу всех различий положен субъект и его роль. Как раз эта часть вызывала наиболее возражений у позднейших авторов. Такое отнесение к «я» объявлялось несущественным.

Но самое замечательное, что здесь, в учении Жан-Поля о комичном юморе и остроумии — прорываются запретные желания «титанизма» и все то, что обличалось в лице Титанов Рокэроля и Албано, в лице эстетического солипсизма Fraischdörper'a и метафизического солипсизма Фихте — расцветает пышным цветом. Субъективный произвол канонизируется. В Scherz (комическое) —

der ganz für das Freie entbundne Verstand (§ 30); В Piatons Ironie (юмор) — der Geist schwebt singend und spielend nicht bloss über den Irrtümern, sondern über allem Wissen, gleich einer Flamme frei, verzehrend und erfreuend, leicht beweglich und doch nur gen Himmel dringen (§ 38).

В остроумии —

nur der Witz gibt Freiheit, indem er Gleichheit vorher gibt, er ist für den Geist, was für die Scheidekunst Feuer und Wasser ist, Chemica non agunt nisi soluta (d. h. nur die Flüssigkeit gibt die Freiheit zu neuer Gestaltung — oder: nur entbundne Körper schaffen neue (§ 54); Der Witz — das Anagramm der Natur — ist von Natur ein Geister-und Götterleugner, er nimmt an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird — er will nichts als sich und spielt ums Spiel (§54)<sup>11</sup>

И наконец последняя цитата, опьяненная необузданным индивидуализмом: Wenn der Geist sich ganz frei gemacht hat — wenn der Kopf nicht eine tote Polterkammer, sondern ein Polterabend der Brautnacht geworden — wenn eine Gemeinschaft der Ideen herrscht, wie der Weiber in Piatons «Republik», und alle sich zeugend verbinden — wenn zwar ein Chaos da ist, aber darüber ein heiliger Geist... dann ist ihm durch die allgemeine Gleichheit und Freiheit der Weg zur dichterischen und zur philosophischen Freiheit aufgetan... (§ 54). Все гении и титаны Sturm und Drang'a и вся необузданная анархия романти-ко-фихтеанского субъекта оживает в Жан-Полевой теории остроумия.

Необходимо было бы теперь проследить по романам Жан-Поля на конкретном материале острот, юмористических образов и комических ситуаций (области, сознательно исключенной в предыдущих главах) — этот выход вытесненных желаний и вожделений. Но эта задача — предмет отдельного исследования.

Ограничимся одним указанием на судьбу Жан-Полевой теории. В дальнейшем развитии очерченных Жан-Подем понятий за Жан-Подем стоит Зольгер с своим учением о романтической иронии. Зольгер своеобразно усваивает идеи Жан-Поля и доводит их до той грани, которая внушала страх Жан-Полю. Мы знаем ту почти

болезненную привязанность, с которой Жан-Поль, спасаясь от угроз «титанизма» и анархического субъективизма, цеплялся за бытовую мелочь — за Kleinleben и пыль (мошки, эфемеры, канарейка). В Vorschule он преподавал советы к индивидуализации комического: Eigennamen, Kunstwörter, определенная эпоха, город, улица (§ 35). Все это у Зольгера попадает в область «низкого». Лекции Зольгера пестрят выражениями — gemeines Leben (S. 105), gemeine Wirklichkeit (S. 217), gemeiner Verstand (S. 231), gemeine Ironie (S. 245). Не сам Фикслейн важен, а Фикслейн как выражение «Идеи», не сам Schulmeisterlein Wutz, не сам Flitte, нотариус Вальт или Зибенкез. Это и есть то, чего боялся Жан-Поль: *все* «реальноземное» и индивидуальное оказывается gemein, и на его место восходит Абстракция (Зольгера невоплотимая «Идея»). Но, как видно из всего сказанного в предшествующем изложении, к этому «нигилизму» тяготело и бессознательное Жан-Поля.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

В дальнейшем пользуюсь для указанных романов сокращениями: Uns. L., Hesp., F., Sieb., T., Fl. Sämtliche Werke Жан-Поля издавались четыре раза — два раза у Реймера (Berl., 1827—1838. 65 Teile и Berl., 1840-1842. 34 Bde) и два раза у НетреГя (Berl., 1860-1862. 34 Teile 17 Bde. и Berl., 1868-1878. 60 Teile in 13 Bden). Мы цитируем по 2-му Реймеровскому изданию. Ближайшая цифра после указанных в тексте сокращений означает главу; стоящие на втором и третьем месте римская и арабская цифры — том и страницу только что упомянутого издания. Комментированные издания даны до сих пор лишь «Титана» и «Flegeljahre». Упомянем об изданном К. Reinhold'ом при жизни Ж.-П. Wörterbuch zur J.-P.'s sämtl. Schriften, остановившемся на 1-ес Bändchen (K. Levana) (2 изд. Lpz. 1911) и статье Prowe «Kleindeutschland». Beitrag zur leichteren Lesung J. P.'s Thorn. 1864. (Pr.). Критического издания Sämtl. Werke, как уже сказано, еще нет.

J. P.'s litterarischer Nachlass в «Euphorien» 1899-1900 (Bd. VI, Heft 3-4 und Bd. VII, Helf 1-2). Прав J. Müller, утверждая: Selten bietet ein Charakter solch ein Beispiel der Konstanz. Der J. P. des 18. Jahres ist im wesentlichen auch der J. P. des Greisenalters. — Редко характер являет такой пример

постоянства. Восемнадцатилетний Жан-Поль — это, по существу, и Жан-Поль в старости (Ibid. Bd. VI. Heft 3. S. 572).

Spazier R. O. J. P. Fr. Richter. Ein biogr. Commentar zu dessen Werken. 1833. 2-te Aufl. Lpz., 1840.

В дальнейшем — сокращенно Spazier (по 2-му изд.) Книга Neumann'a «J. P. Fr. Richter. Eine Biographie» (Cassel. 1854), как указано Firmery, есть плагиат из Spazier'a. Jean Paul. Mьнch., 1925.

Таковы: Firmery J. Etude sur la vie et les oeuvres de J. P. Fr. Richter. Rennes; Paris, 1886 (помимо биографии, закл[ючает] ряд тонких стилистических наблюдений над произведениями Жан-Поля, библиографию произведений Жан-Поля и литературы о нем и перевод письма Лейбгебера из «Зибенкеза»); Hoffmann J. L. Vorträge v. J.-P. (Album d. litterar. Vereins in Nьmb. S. 55-209. Nьmb., 1864) и частичные биографич. исследования: Spazier R. O. J. P. Fr. Richter in seinen letzten Tagen und im Tode. Bresl., 1826; Hannebeger. J.-P.'s Aufenthalt in Meiningen. Meiningen, 1863; Hagen G. C. V. Ueb. J.-P.'s Aufenthalt in Baireuth und seine Lieblingsplätze. 2-te Aufl. Baireuth, 1863; Hieber H. In J.-P.'s Heimat. (Die Glocke. 1925. Bd. 1. № 25. S. 788-790). Сюда же относится и ряд речей памяти Ж.-П., начиная с знаменитой речи L. Burne (1925): Z. Funk'a (Kunz) 1841, Carrière'a 1862, F. Zahn'a (1925) и др. Наконец, ко всей этой группе примыкают: Heribert Bau. Jean Paul. Culturhistorisch-biographischer Roman. Lpz., 1861; Klee Mignon-Maria, histor. Erzählung aus dem Leben J.-P.'s. Stuttg., 1877. G. H. und seine Zeitgenossen. Berl. 1876 (сокр. Zeitgenossen); Jean Paul. Sein Leben und seine Werke. Berl., 1889 (сокр. Leben).

J.-P. und seine Bedeutung für die Gegenwart. Mьnchen, 1894; 2-te umgearb. Aufl. Lpz., 1923 (сокр. Bedeut. По 1-му изд.); Jean-Paul-Studien. Mьnch., 1900 (ред. Nerrlich'a Litt. Centralblatt. 1900. № 13);

Jean Paul. Biographie und Spruchauswahl. Lpz., 1913 (сокр. — Biogr.). Leben. 61. Biogr. 26.

Zur Einführung in J.-P.'s Gedankenwelt in нов. изд. «Vorschule» (Philos. Bibl. Bd. 105.). Lpz., 1923. S. III-XXXII. Ср. ниже в гл. 4-й.

Полное заглавие: J.-P.'s Persnlichkeit. Zeitgenossische Berichte gesammelt und herausgegeben von Ed. Berend. Mьnch. u. Lpz., 1913. Berichte расположены хронологически и снабжены подробным регистром имен, предметов и понятий. Собрание из Briefe und Mitteilungen представляет и старый труд *H. During'a*. J.-P. Fr. Richter's Leben nebst Charakteristik seiner Werke. Weimar, 1826. Lpz., 1830-1832. 2 Bde. Erf. und Gotha, 1831.

Весьма скудны специальные историко-литературные исследования о Жан-Поле. Таковы: *Planck K. Ch.* J. P.'s Dichtung im Lichte unserer nationalen Entwicklung. Berl., 1867; *Kauffer E.* J. P. als Grossmeister deutschen Humors. Reutlingen, 1869; *Christoph F.* Ueber den Einfluss J.-P. Fr. Richter's auf Thomas De Quincey. Hof., 1899; (Pr.) *Cemy Joh.* Sterne, Hippel und J.-P. Berl., 1904; *Schneider F. J. J.* -P.'s Jugend und erstes Auftreten in der Literatur. Berl., 1905; *Freye K.* J.-P.'s Flegeljahre. Materialien und Untersuchungen. Berl., 1907; *Cemy Joh.* J.-P.'s Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Mies. 1907—1908. 2 Ть; (Pr.) *Mьller Jos.* J.-P.'s literarische Bedeutung. Ethische Rundschau. 1913; *Rohde Rieh.* J.-P.'s Titan (Palaestra. 105). 1920; *Stern L.* Wilh. Meisters Lehrjahre und J.-P.'s Titan (Ztschr. f. Aesthetik. Bd. XVI — 1921. S. 35-68). Стилистические исследования: *Mьller Jos.* J.-P. als Wortschupfer und Stilist (Ztschr. f. deutsche Wortforschung. X und XI); *Volckelt Joh.* Die Kunst des Individualisierens in den Dichtungen J.-P.'s (Gedenkschrift fьr Haym). 1902.

Характерно, что Жан-Поль, столь рьяно коллекционировавший самые разнообразные выписки, больше всего ненавидел применение этого метода к его собственным произведениям. Иронией судьбы именно ему посчастливилось на собрания «выдержек», «афоризмов», «мыслей». Библиография их дана у Firmйry [7]. Ее следует дополнить двумя рижскими изданиями: *Anschaungen der Natur.* Aus J.-P. Fr. Richter's Schriften. 1819 и *Der Mensch und das Leben in hьhern Ansichen.* 1815 с тем же подзаголовком (ср. также новое собрание J. Mьller'a [9]). Сюда же относится и русская «Антология из Жан-Поля Рихтера» СПб., 1844 (статья об ней Белинского в [пропуск автора]). Русские переводы отрывков из Ж.-П. перечислены в монографии П. Н. Сакулина об Одоевском, т. I, ч. II, с. 362—363. М., 1913). Какова цена большинства подобных хрестоматий, видно из того, что чаще всего это — беспорядочные собрания всего, что пришлось по вкусу составителю. Один составитель, наоборот, ударился в другую крайность и расположил остроты Жан-Поля по алфавиту. Наконец, одному оригиналу пришла в голову совершенно нелепая мысль переложить собранные отрывки в стихи (in Reime bringen). Но как-никак, все же обилие хрестоматий показательно и указывает на какую-то внутреннюю особенность в самих произведениях Жан-Поля. Ср. Nauche der Sprache в маскараде — nur irre aufs Meer verwehte Schmetterlinge einer fernen Insel (Fl. 63-XXI 310).

Ср. также характерное в контексте приведенных цитат место: ins unergrьndliche Meer sind hohe Inseln als unergrьndliche Berge hinein geworfen (Т. 108 — XVI 316).

Сюда же следует отнести поток, в котором Вальт half so vielen hintengesetzten Scheiten durch Schieben wieder in den Zug der Wogen hinein... denn alle Scheite — *so wie alle Menschen* zu befьrdern, steht ausser dem Vermьgen eines Sterblichen (Fl. 42 — XXI 64-65).

Ср. в Колизее — die Quelle murmelte geschwdtzig und ewig und die Sterne schaueten ernst herunter mit unvergьnglichen Stralen (Т. 103 - XVI 273) и (Т. 107 - XVI 306): nur die glьnzenden Springwasser waren rege und eine einzige Nachtigall seufzete, als sterbe sie zuletzt. Hesp. 33 - VII 174-175. Cp. 35 - VII 206.

Я имею в виду установленный психоанализом факт совмещения противоположностей в бессознательном: целый ряд первоначальных символов двузначен, обозначая противоречашие и противоположные понятия. Как бы ни относиться к лингвистическим данным, стимулировавшим исследования в этой области (К. Abel 1884) — в настоящее время мы располагаем рядом разнообразных материалов (из области сновидений, например), достаточно прочно обосновывающих это положение.

<sup>1</sup> Сюда же: seinen Freund mit Gefahr des Lebens holen... vom Brete, das nur Einen trьge, in die Wellen stьrzen (Hesp. 42 — VIII 115); den altern Bruder hatte das Schicksal... am *Eisberg des Todes* zertrьmmert (F. 2 — III 97), где в основе — образ кораблекрушения.

<sup>1</sup> Charons Kahn о словаре ученых (Fl. 59 - XXI 254); Charons Nachen - Uns. L. 53 - II 223; Т. 111 - XVI 342.

<sup>4</sup> Hesp. 8 - V 155; Fl. 13 - XX 93. Sieb. 12 - XII 106. Сюда также Fl. 36 - XXI 26: So hьlt sich die fromme Seele welche bange schwimmt, gern an jedem Zweige fest, der auch schwimmt.

<sup>5</sup> Т. 5 - XV 44. Cp. Hesp. 38 - VIII 50 и Sieb. 10 - XII 55;

Сюда же мотив корабля и Wellen, die der Schmerz um uns auftreibt (Т. 101 — XVI 257-258. Cp. Т. 86 — XVI 150-151).<sup>7</sup> Ср. о Schupfrad Т. 81 - XVI 125; Mьhlrdder der Ideen Sieb. 9 - XII 19.

» Т. 78 - XVI 101. Cp. nach dem Himmel gekehrte Regen (Т. 71 - XVI 41). О дожде см. также Hesp. 30 — VII 112 (Abendregen der Erinnerung) и аналогичное место Т. 71 — XV 116 (Wetterwolken der heroischen Vergangenheit)

<sup>9</sup> Сопоставление Zerfliehung с Zerschmelzen des Schnees см. Т. 15 — XV 99.

<sup>30</sup> Cp. es war, als wenn sein Himmel sich von einem drьckenden Gewьlke plutzlich abregnete — при слушании музыки (Fl. 25 - XX 220).

<sup>31</sup> Насколько повышен интерес Жан-Поля к влаге, видно уже из двукратного применения в Титане такой редкой метафоры как Wasserscheu: Т. 53 — XXV 314; 58 — XV 355.

<sup>32</sup> Uns. L. 10 - I 79; Т. 102 - XVI 264-265.

<sup>33</sup> drei allmьchtige Meere: Luftmeer, Wassermeer, elektrisches Meer. Uns. L. 53 — II 212. Cp. magnetisches Meer в сновидении Эмануэля: Hesp. 38 — VIII 66. См. также Hesp. 25 — VI 231: das hohe Luftmeer wankte und ein breiter Strom и т. д.

<sup>34</sup> Uns. L. 25 Extrabl. - II 212; см. Т. 59 - XV 375: wir gleichen dem Volke, das die Verfinsterung der Sonne *im Wasser* zusieht und dann, wenn dieses zittert, ausruft: seht, wie die liebe Sonne kdmpft.

<sup>35</sup> Во избежание упрека в умышленно-одностороннем подборе цитат укажу здесь же на другие, гораздо менее частые, образы лунного света: Schnee (Hesp. 35 — VIII 219. Cp. Flocke в Hesp. 36 — VII 223), Silber (дважды в сочетании с Schlacken = Wolken. Hesp. 7 - V 129 и 19 - VI 98), Puder (Т. 1 - XV 16. Cp. Uns. L. 22 — I 205), Aether - Diamant (Uns. L. 27 - II 10). Заметим, что три из них косвенно связываются с влагой: серебро, конечно *расплавленное*, снег (как и лед) Жан-Поль почти всегда воспринимает как замерзшую влагу. Тема «кристалл — капля влаги» для него обычна.

<sup>36</sup> Во избежание упрека в умышленном подборе цитат мы укажем здесь (как раньше для луны) и другие, наиболее излюбленные Жан-Полем образы заката. Это — прежде всего цветы: Rosen (Fl. 42 — XXI 70; 17-XX 147; Т. 66-XV 415; 68-XVI 15; 99 - XVI 252; 125 - XVI; ср. Rosenfarben Т. 86-XVI 151; 112 — XVI 35) и Tulpen (Hesp. 34 — VII 200). Но все чаще цветы — облака и часто образ роз встречается *наряду* с образом воды: Fl. 46 - XXI 97; Т. 112 - XVI 353; Uns. L. 49 - II 186. Характерен образ Rosenblut (Sieb. 23 — XII 273), т. е. опять-таки влага!

<sup>37</sup> Вечерний дождь см.: Uns. L. 7 - I 63 (метафор.); Uns. L. 51 - II 205; Т. 78 - XVI 98-99 (метафор.) 86 — XVI 152. Feuerregen des unendlichen Lebens (Т. 108 - XVI 316).

<sup>31</sup> Сюда же — сияющая роса утром: Hesp. 38 — VIII 60 (cp. betaueter Wiesen Fl. 39 — XXI 46, Tau des Morgens Fl. 49 - XXI 119, Perlenschnyre betaueter Gewebe Hesp. 9 - V 178, также F. 6 - III 140) и Die Purpursonne schimmerte aus dem warmen Liebestau der Liebesaugen zurьck (Т. 129 — XVI 481).

<sup>39</sup> Ср. контраст реального и воображаемого моря в Uns. L. 18 — I 144, где пруд в Scheerau называется Ozean и характеристику Ozean как Hering — Teich. (F. III 33).

<sup>40</sup> Cp. die Gebirge der kьnftigen Welt im Morgengolde einer Sonne (F.-Mond. III 69).

<sup>4</sup> Сюда же Hesp. 40 — VIII 98-99: ein abendrьtlicher Streif an seinem weiten Nachthimmel: es war die Hoffnung, von Klotiden, die sein Herz nicht mehr die Seinige nennen durfte, vielleicht einen Brief aus London zu erhalten.

<sup>42</sup> Cp. trдumerisches Licht (Hesp. 17 - VI 46).

Ср. so stand jetzt die Aurora des Lebens und Geistes, die er nahe fassen wollte, *so hoch und ferne* droben ьber seiner Hand im Blau (Т. 86 - XVI 151).

In deinen kommenden Jahren stehen *dunkle Marterkammern* offen (8 — V 162); du gutes *gemartertes* Herz (22-VI 155).

*Vampyren* der mitterndchtlichen Melancholie (16 — VI 3).

8 пародированном виде: ангелы смерти — врачи-убийцы (Sieb. 12 — XII 293-294). Ср. сатиру в Auswahl aus den Teufels Papieren.

Ср. *der Tod*, diese erhabene Abendrute unseres Tomastages (Sieb. 20 — XII 285) и мысли о смерти (F. 118 — XVI 400 Sonnenglut) и т. д.

Ср. дождь и буря как фон: das Kind — ein dьnngefьlgelter wankender Schmetterling unter einem *Schlagregen* (F.-Mond. III 58); gleich der Spinne hangen wir sicher mitten darin (im Spinngewebe aus unserm Innern gesponnen und herausgezogen) und der *Sturmwind* weht uns und das Gewebe unbeschdigt hin und her (Sieb. 10 - XII 60).

Амеисе (Hesp. 23 - VI 179; 34 - VII 193), Biene (Hesp. 9 - V 180; F. 10 - III 181; Sieb. 3 - XI 86; 12-XII 31; Fl. 15-XX 115), Blattlduse (Sieb. 1 - XI 44), Floh (Uns. L. 24 - I 221), Kдfьer (Fl. 16-XX 129; 45 - XXI 84), Moskiten (Fl. 53 - XXI 169), Schmetterling (Hesp. 34 - VII 191; Sieb. 1 - XI 30; 9 - XII 27; 15 - XII 203; Fl. 36 - XXI 29; 47 - XXI 104), Spinne (Hesp. 17 - VI 47; 31 — VII 123;

44 - VIII 139; Fl. 52 - XXI 155), Stechfliegen (Sieb. 21 - XII 293), Wespe (Hesp. 21 - VI 134). Также ср. Raupe (Sieb. 2 - XI 52-53. Ср. Fl. 52 - XXI 155). В Auswahl aus des Teufels Papieren есть пространная аллегория — Der Mensch ist enweder ein lebendiges Bienenstock, oder auch ein lebendiges Feldmausloch (IV 302-313). Редкостные справки из мифологии и теологии о насекомых на с. 35 показывают, что Жан-Поль тщательно собирал самые разнообразные сведения, касающиеся насекомых.

Ср. Fl. 14 — XX 106: Die Fledermäuse schlossen als Tropikvögel eines schönen Morgens um die Kuppel. An einer Rosenstaude krochen die Funken der Johanniswürmlein, unendliche blaue Wühlung (Hesp. 9 — V 179); ausgeleerte dämmernde Unermesslichkeit (Hesp. 34 — VII 203). Ср. 35 - VII 222 о звуках, тающих в Unermesslichkeit. Также см Fl. 39 — XXI 44 и 40 - XXI 59.

Ср. Hesp. 13 - V 214; 14 - V 253; 25 - VI 232; 36 - VII 230; Fl. 9 - XX 68.

Uns. L. 30 - II 39; Hesp. 25 - VI 233; 31 - VIII 28; 35 - VII 218.

Укажем также на тему гор, тесно сплетающуюся с темой великанов: Berge — Riesen (Hesp. 38 — VIII 57); die Berg-Riesen trugen die hohen Tannen nur spielend (Fl. 46 — XXI 96); Альпы — wie verbrüderte Riesen der Vorwelt fern in der Vergangenheit verbunden (T. 1 — XV 18); Epomeo wie ein Riese des Meers (T. 109 - XVI 324); Berge-Nachtgatter (Fl. 43 - XXI 113).

Ср. к образу Линды в Sieb. 9 — XII 28: eine *Wellbergerin* ist eine *Riesin*, die durch die Erde zieht, ohne etwas zu haben als Zuschauer, und ohne etwas zu sein als eine Rolle.

Характерно место в F. Volw. III 38: der rauhe Druck, womit die harten Riesenhdnde des Schicksals uns weiche Raupen und Gulliver ergreifen und tragen.

Ср. Hesp. 41 — VIII 107: Emanuel nahm oft das Kind dahin. Также 31 — VII 147. В этом же стиле «отрешения» выдержано описание вершины Gotthardsberges: eine gewaltige Welt liegt unter Dir, und der unendliche Himmel mit allen übrigen Welten umfängt Dich rings (Fl. 58 — XXI 242).

Ср. ироническое Im ganzen Fürstentum stand kein Ich auf einem so hohen Gehirnhügel als sein eigenes, welches davon herab wie von einem Aetna in ein so weites Leben voll organischer Feen hineinsah (Fl. 15-XX 112).

Hesp. 9 - V 184; 33 - VII 172 и 185; 36 - VII 224; F. 1 - III 75.

Характерно частое обозначение Sommervogel вместо Schmetterling (T. 102 — XVI 265; Uns. L. 5 - 141).

Ср. также уподобление себя птице в словах Шоппе (T. 122 — XVI 430).

Ср. T. 46 - XV 265; 47 - XV 271; Fl. 36 - XXI 27. Uns. L. 20 - I 178.

Ср. также Fl. 41 - XXI 60.

Обозначения в Flegeljahre: Einmerling, Goldammer, Gruning, Gelbling, Geelgerst, Emberiza citrinella L. — явно механически — «для колоритности» взяты из книг (Fl. 58 — XXI 252) О Гейнзе и Новалисе см. в кн: *Kluckhohn P.* Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. 1922. S. 219-472. О Захарии Вернере, со ссылками на работы Poppenberg'a и Lieve, ibid., S. 595.

Всёчерwelt und wirkliche Welt. Ein Beitrag zur Wesenserfassung der Romantik. (Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. Helf 3. 1925. S. 339-386. Die Philologie ist eine par excellence romantische Wissenschaft. S. 366.

Тема «книги природы» прослежена в ее истории от Шефтсбери до Гумбольдта в отдельной главе монографии E. Spanger'a. W. v. Humboldt u. d. Humanitätsidee. Berl., 1909. S. 153-182. Куда и отсылка за историко-литературной справкой.

<sup>1</sup> Ср. размышления Зибенкеза над яблоком, подстреленным при стрельбе в цель: «welche Kopien-Ahnenfolge! Lauter Gemälde in Gemälden, Komödien in Komödien!» и т. д. (Sieb. 7 — XI 268—269). Характерно также сравнение свадебного обеда Зибенкеза с Gemälde на Геркуланских вазах (Sieb. 1 - XI 40).

<sup>1</sup> Uns. L. 26-I 251; 30-II 52; Hesp. 3 - V 72; 4 - V 89; 11 -V216; 17 - VI 42; 111,43; 18-VI 57; 20 —VT 137; 24 - VI 192; 27 -VII 23; 30 -VII 115; 40 - VIII 93; F. 5 — III 129; Sieb. 1 -XI <sup>31</sup>: 7 - XI 272; 9 - XII 43; 10 - XII 59; 14 - XII 154-155; 17 - XII 235; 25 - XII 352; T. 3 - XV 23; 15 - XV 99; 20 - XV 128; 32 - XV 178; 47 - XV 272; 76 - XVI 80; 83 - XVI 134; 86 - XVI H»> 87 - XVI 159; Fl. 36 - XXI 27 и др.

<sup>2</sup> Hesp. 39 — VIII 74; Sieb. 2 — XI 60; 13 - XII 141; T. 30 - XV 173; 66 — XV 112; 127 - XVI 469; Fl. 14 - XX 108; 16 - XX 130; 39 - XXI 48.

К этой группе метафор следует присоединить суждение о них в Vorschule (§ 55): Wem nicht das Entfernteste beifällt, der ergreift das Neueste... sehr lange war das Luftschiff als witziges bindendes Weberschiff gebraucht... Jetzt kann man sich teils auf die Galvanische Säule, teils auf die Reichsritterschaft stützen, um die entferntesten Sachen zu verknüpfen. Это — самокритика, так как сам Жан-Поль, как видно из предыдущего, не раз злоупотребляет физико-химическими новинками. См. Nachlass в Euphron'e VI, 3, 570.

*Kluckhohn* [66], S. 247: nie gab er sich ganz. Там же суждение Гердера. S. 249: was ihn an seinen eignen Gattin so beglückte, war «ihr unbedingtes Hingeben in meinen Willen». Nerrlich. Leben. 176. niemals ist ein Dichter so wenig als der Dichter des Hesperus wahrhaft zu lieben im Stande gewesen... (Дальше: ein viel zu grosser Egoist und gleichzeitig ein viel zu grosser Spiritualist...)

L. Stern [14] связывает с этим приемом романтическую иронию (S. 66—67). Ср. особенно драматические произведения Тика. У Cerny [J.-P.'s Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.] 2 Teil. S. 11-12 — параллели с Гофманом.

Ср., например, Hesp. 11 - V 199; 26 - VII 3; 37 - VIII 35.

Ср. Uns. L. 35 - II 101; 54 - II 228; 28 - I Osterf. - VII 41 и мн. др.

Ср. детальное перечисление мускулов, функционирующих при жевании (в Fl. 45 — XXI 86).

ins Ohr hinein, in dessen Labyrinth, wie im ägyptischen, Götter wohnen (Fl. 30 — XX 250. Ср. 59 — XXI 259; Sieb. 9 - XII 16).

eine lebendige Eidechse die sich in meinem Magen aufhält und dessen Laich ich im vorigen Sommer aus einem unglücklichen Durst muss eingeschluckt haben (Uns. L. 42 — II 166).

Ср. Sieb. 20 - XII 275.

Uns.L. 18-1 165; 35-11 104; Hesp. 18(Extrabl.) - V171; Fl. 28-XX235; 40-XXI54; 54-XXI177.

В Auswahl aus des Teufels Papieren (IV 350-360) приводится описание eines menschlichen Naturalienkabinetts, в котором упоминается о Naturalienstück, das vielleicht nicht überall zu haben ist. Das ist mein eigner Kupper (IV 358).

Ср. 28-3 Osterf. VII 78; 38 - VIII 45; 44 - VIII 146; Fl. 49 - XXI 119.

См. книгу Schneider'a [14], S. 316—320. О влиянии Жан-Поля на Гофмана см. [выше] исследование J. Cerny, S. 10-12 (2-й ч). Характеристики, которые можно расценивать как сатирические выпады против Фихте, будут рассмотрены в последней части.

Например, приложенный к 4-томному изданию его Werke, изд. Bibliogr. Institut'oM. Bd. IV. S. 385-394.

Leben. 173-174.

В том же образе палача-убийцы предстают врачи («отравители») и предмет вечной Жан-Полевой ненависти и страха — рецензенты.

Нельзя не указать на весьма красноречивые тексты из периода *после* 1804. Impromptus (1812) № 43 (XXXII 84) и Nachwuchs des Philanthropistenwäldchen (1817) № 12 Trost gegen die ewige Flucht der Zeit. Ср. также Ausschweifung für künftige Fortsetzungen von vier Werken (4 — XXXII 413).

Суущественно также подчеркнуть тему монументальности (ср. тему эфемеры).

Смерть и раздвоение «я»: Uns. L. 34 — II 92 и Hesp. 38 — VIII 53.

В Титане (94 — XVI 212) Tischlern предчувствует и возвещает наступление смертей. И здесь я не вдаюсь в историю мотива смерти, хотя можно было бы найти параллели позднее у романтиков (Новалис, З. Вернер и др.).

Ср. ich hätte die Wellen streicheln mögen (T. 43 — XV 248); dass ich lieber spreche — im reissendsten Strome mich schwemmend — als schreibe (Fl. 51 — XXI 147).

Ср. ihre Tüden ergriffen wie ein heisser Strom sein zerstücktes Herz (Hesp. 28 — 2 Osterf. — VII 62). Ср. описания пиявки на свадьбе Зибенкеза (Sieb. 1 — XI 45), также пари маски и Directeur (H. 45 — XXI 85), о Punch-royal в T. 55 - XV 320. Склонность самого Жан-Поля к алкогольным напиткам, в особенности к пиву, известна. Для того, чтобы убедиться в ней, достаточно пересмотреть, воспользовавшись регистром, места в биографических материалах, систематизированных Berend'oM [13]. Характерны заявления Жан-Поля о том, что пиво содействует его творческой работе. Следует отметить его заявление, что лишь из-за байрейтского пива он остается в Байрейте, так как нигде нельзя найти более полезного для его тела и духа (Berend 197).

Ср.: Ich will es (Herz у Knospenblumlein) Tüllen mit Blicken der Liebe, mit Tränen der Wonne (Fl. 59 — XXI 267). Пролитие слез на собственное сердце: Sieb. 9 — XII 36; 25 — XII 363; Hesp. 19 — VI 96. Ср. приведенные выше примеры плавления в слезах.

С этими образами связана также тема питья: Sein theologisches Weinwasser sog Lenettens Herz dunstiger ein, als das reine philosophische Alpenwasser Firmians (Sieb. 8 — XI 314). Ср. сопоставление слез с вином (Н. 38 - XXI 40). Uns. L. 6 - I 47-48; 23 - I 216-217. Ср. 35 - II ПО.

По мнению Виктора, des Julius wegen sucht Klotilde die kleine Julia, so ist's auch mit Giulia (Hesp. 25 -VI 221).

Hesp. 19 - VI 97; T. 8 - XV 54; 62 - XV 390; (wiesser Schleier) 66 - XV 416; Fl. 47 - XXI 104. Ср. Beatens Empfindungen und Worte sind noch der blendenweisse und reine frische Schnee (Uns. L. 19 — I 173) и белый гиацинт, как Ebenbild умершей Giulia (Hesp. 35 — VII 220). Интуитивно этот белый оттенок «идеального» образа почувствовал Firmiry [7], p. 117, говоря, что образ Клотильды disparait dans ce brouillard nйbuleux qui couvre Maiental, le sйjour d'Emanuel et de Clotilde. В конце своей автобиографии Жан-Поль весьма рельефно подчеркнул отрешенность белого цвета от повседневной жизни, перефразировав слова Гёте: Das Leben duldet, wie die Sonne, kein Weiss. Отметим здесь кстати слабый интерес Жан-Поля ко всем цветам, кроме красного (тема заката). Лишь в некоторых ландшафтах в сочетаниях мы имеем яркие краски. Исключение, пожалуй, следует сделать для сумеречной зелени: grñe Dдmmerung der Allee (Hesp. 33 — VII 182); dunkelgrñe, von wenigen Stralen durchschnittenе Gдnge (Sieb. 14 - XII 166); dampfende Grñn des Gartens (T. 68 - XVI 20. Ср. Uns. L. 4-ter Fr. 5 — II 208); grñnes Stйlleben (Fl. 46 - XXI 194); grñne Dдmmerung в кабинете (34 - XXI 12).

В указанной выше книге Р. Kluckhohn'a [66], S. 254-257, делается попытка «классификации» женских образов Жан-Поля. Кроме указанных трех типов Kluckhohn указывает 4-й: einfache Frauen типа Рабетты (Титан) и Ленетты (Зибенкез). О них позднее. Leben 248.

Ср. dann lispelte es um ihn, als kdmen alte Trдume der Kindhert wieder (F.-Mond — III 67. Также см. F. III 76; F.2 - III 96).

В примерах, приводимых ниже, цвета детства — rosenrot и grñ. Характерно, что это два излюбленных, единственно индивидуализированных у Жан-Поля цвета: sah die schцnen Jahre seiner Kindheit aufgedeckt, frisch, grñ und duftend vor sich darunter stehen (F. 3 — III 104); seine rosenrote Kindheit (Sieb. 12 — XII 99 и дальше — und sie richtete sich aus ihrem Morgentau und aus ihrer Laube von Blytenknospen und eingeschlafnen Blumen auf und trat himmlisch vor ihn). Ср. о цветах примеч. 101. Nerrlich (Leben 244) называет ee die plastische und naturwahrste unter den bedeutenderen Frauengestalten, die Jean Paul je geschaffen. Spazier. III 221. Ср. Nerrlich. Leben. 145. Bedeut 57; Biogr. 71-73. Ср. особ. Hesp. 21 - VI 137 и 23 - VI 181.

См. Nerrlich. Leben 222.

Гораздо более прав, нежели J. Myller, Nerrlich, указывая на Verzicht auf das Individuellt — jдhe Wechsel der Geliebten и на metaphysischer Egoismus (Leben 178).

Ср. о Mutterwdrme weiblicher Seele друг в отношении] друга (Hesp. 19 — VI 83).

Ср. Umarmen der ganzen Natur, die nie holder in die Seele hineinschauet, als wenn auf ihr nicht weit von der Seele eine — Geliebte wohnt! (Hesp. 34 — VII 190). Прямое отождествление: das trunkene Auge auf dich, Natur, meine Geliebte heften (T. 9 - XV 57).

Spazier 145 отмечает: das 21 Mdrz ward der Mittelpunkt seines Fћhlens und Denkens — и характеризует Жан-Поля как Dichter des Frћhlings, а его произведения как Apotheose des Frћhlings.

Museum — XXVII 158-174. Ср. юмористическое замечание Шоппе в T. 122 — XVI 419.

Ср. в F. 3 — III 106: die *gestaltenvolle*, schimmernde Baumannshuhle der Phantasie zieht sich in der Lдnge der Nacht und in der Ermattung des trдumerischen Abarbeitens immer dunkler und voller und grotesker hin.

Fl. 51 - XXI 142, 145; 52 - XXI 166. Ср. Katarakte и Vestalin Statue в парке Fl. 32 - XX 272.

T. 34 - XV 204-205; 35 - XV 208-209; 56 - XV 329-330; 59 - XV 366.

Ср. Ach hier (у моря) war er ja tausendmal mit seiner Mutter gewesen, sie hatte ihm die Muscheln gezeigt und die Nдhe der Wellen verboten (T. 4 — XV 35). Инфантильные обертоны воды также в T. 15 — XV 96-97 и XV 154.

Fl. XXI 313 и 314.

Например, 51 — XXI 147; 55 — XXI 207. В автобиографии Жан-Поль рассказывает: dass unter allen Geschichten... keine ein solches Freudenцл und Nektарцл durch alle Adern seines Wesens — bis sogar zu

кцрperlichem Verzцcken — goss, als der alte Robinson Crusoe... nur spдter ein zweiter Roman, Veit Rosenstock von Otto — *vom Vater gelesen und verboten* — wiederholte die Hдlfte jener Begeisterung! Нельзя расценивать эти места как простое применение столь любимой Жан-Полем антитезы и сближений отдаленного. Слишком индивидуально и эмоционально в ряде мест Жан-Поль чувствует бессознательное тождество этих полюсов и поэтому тонко выявляет их какое-то скрытое родство. Аналогичный пример в области освещения: Die liebe Sonne stand so, dass es der Jahrzeit nach 5% Uhr am Morgen sein mochte, es war aber, die Wahrheit zu sagen, 6¼ Uhr Abends (Fl. 46 — XXI 95. Такая же близость утреннего солнца к вечернему — Fl. 3 — XX 27). В позднем (1821) произведении Die Anbeter des Luzifers und des Hesperus (XXXII 251-267) тождество вечерней и утренней звезды сделано главной темой.

Сюда же идеализация Hduslichkeit, Stilleben, geistiges Nestmachen, которую отмечает в себе Жан-Поль (в автобиографии): die jungen Schwalben pries er glцcklicht, weil sie in ihrem ummauerten Neste innen so heimlich sitzen konnten in der Nacht... (Ср. описание зимы и сидения в комнатах.) Ср. Hesp. 12-V 226; 17 - VI 46; wie ein Schicksal einen Enthusiasmus zu erkalten (T. 105-XVI 291). Ср. nichts lдhnte ihn in weiblicher Gesellschaft drger als eine mдnnliche (Sieb. 13 — XII 139). Сюда же упоминание о eiserne Maske, die so alten Schauder in seine Phantasie geworfen (Fl. 43 — XXI 74) и появление генерала Zablocki (отца «идеальной» Вины) в момент, когда Вальт целует безразличную для генерала Якобину — Walt lief erschrocken... in den Saal (Fl. 63 — XXI 312). Напомним о сходстве матери Вины (жены генерала) с самой Виной и ее образе в детских воспоминаниях Вальта. Не указ. автором. Uns. L. 30 - II 42; 53 - II 213.

126

127

128

Тема колосса (T. 7 — XV 49; 9 — XV 58) в контексте с приравнением образа Gaspard'a (Дон Zdsara), мнимого отца Албано, к Zdsars kolossalisches (Bild. 19 — XVI 120).

Ср. Fl. 33 — XXI 3 об Tage nach der Versцhnung; склонность Густава к людям, понесшим утрату (Uns. L. 29 — II 34); к некрасивым женщинам — Вальта (Fl. 22 — XX 192).

Об этом см. некоторые замечания в 4-й главе. Здесь приведем лишь знаменательные слова Жан-Поля в 1817 году (Berend 140): Wenn ich so dasitze und meine Emma (дочь) um mich herumschmeichelt, oder mein kleiner Max auf meinem Knie sitzt und den Mund zum Kцssen sucht, dann schere ich mich weder um Gott noch um Unsterblichkeit. Это — слова не для печати и не для Kampanertal. А в спорах вплоть до 1817 г., как рассказывает Н. Voss (Berend 150), Жан-Поль повторял лишь аргументы Kampanertal.

Что в психике Жан-Поля мы имеем налицо сильно-вытесненный круг представлений, явствует также из некоторых весьма показательных симптомов. В самом деле: обилие образов воды, фонтанов, рек и т. д., так же как склонность к алкогольным напиткам (пиво) и описания слез, казалось, достаточно красноречиво говорят психоаналитику об одном из общеизвестных типов инфантильной эротики (уретральной) — сравни «явные» описания и метафоры — Uns. L. 10 — I 80; **14 — I 110—114**; Hesp. 32 - VII 139; 44-VIII 140; T. 123-XVI 134; 132 - XVI 510; Fl. 61 - XXI 282. Но ряд других симптомов говорит за более глубоко лежащий слой эротики иного типа: почти болезненное коллекционирование *жсцернтов*, в котором Jos. Myller справедливо усматривает *die Angst etwas zu verlieren* (einen Tag fцr die Schriftstellerei zu versdumen) Bedeut. 369; невротическое отношение к *деньгам* (пренебрежение, подарок Sieb. 1 — XI 31; Fl. 29 — XX 245; 44 — XXI 80 и др., сюда же тема нищих, наследства и т. д. и постоянное возвращение мотива «волосы — парикмахер», особенно показательно Fl. 32 — XX 279), абстрактное (почти всегда) обозначение «Blumen» (лишь садовые Цветы: роза, лилия, гиацинт и др., да и то не всегда, обозначаются своими названиями. «Иммортели», столь любимые Жан-Полем, по-видимому привлекали его не сами по себе, а своей «символичностью») и в особенности большая проявленность указанного комплекса в юношеских «Гренландских процессах». Разница между двумя фазами бросается в глаза, если сопоставить его первую (детскую) любовь к Auguste Rцmer с любовью к Katharina Byrin несколько позднее: там — бескорыстное одаривание, здесь — уже черты нарцисстического упрямства.

Vorschule появилась в 1804 году и 2-м исправленным изданием в 1812. В 1825 появилась вместе с Жан-Полевой Kleine Bycherschau — Nachschule zur dsth. Vorschule. Зарождением Vorschule были уже Aesthetische Untersuchungen (1794). Изложение и критика «Эстетики» Жан-Поля дана У М. Schasler'a в Kritische Geschichte der Aesthetik (1872). Новое комментированное издание Vorschule появилось в 1923 году (см. примеч. 139). Все авторы, анализировавшие понятие комического (не стоит перечислять их здесь), так или иначе упоминали о Жан-Поле. Для вопроса о генезисе «Эстетики» — необходимо учесть Nachlass (в Euphорion'e. См. [3]) — с перечнем эстетических произведений, из которых Жан-Поль делал эскипты.

132

*Pflster O.* Zur Psychologie des philosophischen Denkens. Bern, 1923 (Sehr, zur Seelenkunde und Erziehungskunst. Heft 6; особ. см. S. 54-55: das absolute Ich [Фихте] spiegelt den Charakter des grossen Denkers).

Ср. в письме к Якоби, S. 5: O, guter Jakobi, wie leicht rettete ich mich durch alle kritische und Fichtesche Strudel, blos mit Ihrem Ruder! — и дальше почти в каждом письме. Об «Аподиктике» в письмах 29/1 L800 и 4/11 1800, S. 45 и 47 и Clavis § 15 - XVII 271.

Ср. юмористическое отождествление себя с Адамом «фихтеанца» Лейбгебера в письме к Зибенкезу (Sieb. 4 — XI 133-143). Характерно в заключении (XI 143): Und der treue *Sohn* bist Du, Siebenkds... Об этом см. в Nachlass'e в Euphorion [3] и в статье Jos. Müller'a «Jean Pauls philosophischer Entwicklungsgang» (Arch. f. Gesch. d. Phil. Bd. XIII. 1900. S. 200-234 und 361-401). Характерная стилистическая черта, отмеченная Firmig [7] (p. 58): grand usage des parenthèses et des tirets — для вставок и оговорок — относится сюда же.

Сравни имитацию пастыря у постели больной женщины в автобиографии я (см. 3-ю главу настоящей работы).

Отметим здесь один, не отмечавшийся до сих пор, прием Жан-Поля: параграфы, посвященные той или иной анализируемой форме, заканчиваются воплощениями именно этой формы: отдел о сатире кончается сатирическими выпадами против современников (§ 29), в примечании к § 47 об анти-тезе фигурирует антитеза, в конце § 48 о Feinheit фигурирует намек, конец § 49 о метафоре заканчивается метафорами, а § 51 об аллегории — пространной аллегорией (здесь — с оговоркой: Hier hab ich selber über die Allegorie allegorisch gesprochen). В § 55 о gelehrter Witz Жан-Поль говорит о нем, сам применяя gelehrten Witz и сравнивая его с второй парой глаз на спине одного египтянина (ссылка на Plin. H. N. XI 52) и с третьей грудью на спине без соска (ссылка на Barthol, in app. secund. Ephem. cur. obs. 72). Уже этот прием [характеризует] наклонность к выдвиганию «я»: наклонность к дидактизму и учительству — к даванию образцов. С этой чертой мы уже встречались (2-я глава) и еще встретимся.

Невольно возникают сомнения после приведенной цитаты в правомерности того, можно ли оставить в стороне при характеристике Жан-Поля Gedanken über Komik und Humor — ссылаясь на то, что речь идет о nur die allgemeinen Züge der Weltanschauung, как то делает Фолькельт (статья в изд. Vorschule. 1923. S. XXX). Только оставив в стороне эти мысли, можно говорить, что по Жан-Полю Letzen Endes soll es überall das Göttliche sein was aus der Kunst zu uns spricht (ibid. S. XXVIII). Пользуюсь лишь K. W. F. Solger's Vorlesungen über Aesthetik. Изд. Heyne. Lpz. 1829. Там же параллельные выдержки из Erwin'a.

Москва, июль — ноябрь 1925 г.

## ЭСТЕТИКА ВЕНЕВИТИНОВА

Г II-

Литературное наследие Веневитинова по объему своему невелико: около 40 оригинальных стихотворений, поэма, стихотворные и прозаические переводы, фрагмент из романа, 5 небольших прозаических статей: 1) Письмо к графине NN о [философии], 2) Анаксагор (Беседа Платона), 3) Скульптура, Живопись и Музыка, 4) Несколько мыслей в план журнала, 5) Утро, полдень, вечер и ночь и 3 критических статьи: 1) Разбор статьи Полевого о Евгении Онегине, 2) Разбор рассуждения Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии», 3) Разбор сцены в Чудовом монастыре из «Бориса Годунова» (по-французски).

Это — зародыши, потенции. Обещания, которые не успел выполнить автор, недосказанность делают эти произведения особенно заманчивыми для исследователя, в особенности после отзывов о Веневитинове современников, растрavляющих пытлиное любопытство. Из них мы узнаем, что главное у Веневитинова не в том, что он *писал*, а в том, что он *говорил*. Не благодаря своим писаниям он стал душою кружка «любомудров». Но именно это *самое живое* в Веневитинове погибло безвозвратно: остались скудные и скупые указания на *темы* бесед... А. С. Норов 14 июня 1825 года пишет Кошелеву (Колюпанов I, 2, 74): «Как люблю я вспоминать наши зимние вечера по субботам!.. Всего интереснее для меня были твои жаркие диссертации с Веневитиновым. Физиономии одушевлены были энтузиазмом. Ты спорил чистосердечно, с жаром делал возражения, но с радостью и соглашался».

Можно только построить догадки о потерянном, восстановив ту духовную атмосферу, которая Веневитинова окружала. Если благодаря такому воскрешению Веневитинов и не предстанет во всем многообразии своих *индивидуальных* черт, то по крайней мере он предстанет в чертах *типических* для той группы, средоточием которой он был («архивные юноши», «кружок любомудров»). Итак, всестороннему Уразумению литературного наследия Веневитинова должен предшествовать, так сказать, синтетический «коллективный» портрет той тесной группы, к которой он принадлежал.

Но и одного ближайшего фона (кружок любомудров, кружок Раича) мало. Горизонт нужно расширить дальше. Философские интересы любомудров уходят корнями глубже в историческую почву: не может философия и философские интересы Родиться из ничего. Прежде чем быть возглашенными с профессорской кафедры, как научная философия, философские идеи и тенденции философских интересов вели потаенное существование. Философские идеи почти всегда были для *немногих*, но они всегда имели предков (а иногда и потомков), которые были способны питать *многих* и жить не только в замкнутом кружке. Прежде чем философские Принципы романтической эстетики Шеллинг провозгласил с кафедры (лекции по философии искусства) — они бродили в иной среде: искусствоведения и литературной критики (Шлегель), а еще раньше — в среде пиэтизма, гернгутерства и т. д.,

выдвигавших бессознательно новые принципы герменевтики вообще, тем самым и художественной герменевтики.

Для историка *русской философии* (эстетики) такая задача генеалогии философских понятий усложняется. Термины, имевшие на своей родине вековую историю, отрываются от своего генеалогического древа, пересаживаются на иную почву. Включаемые в новый исторический контекст — они как бы получают новых предков: *иное* историческое прошлое проливает *иной* свет на те же слова. Те же слова у другой расы, в иной среде начинают жить иной жизнью. Каждый термин имеет таким образом двойную историю: исконную или первоначальную и новую, живет двойною жизнью. Возьмем интересующий нас частный случай — шеллингианство. Показательно уже то, что Россия шла *мимо* Канта. Без особых, по-видимому, усилий и борений русский «кантианец» Елагин, живя в своей деревне, переходит от Канта к «Письмам» Шеллинга о догматизме и критицизме и переводит их. Кант включался в плеяду *немецких идеалистов вообще*, точки его расхождения с последующим идеализмом или затушевывались, или если и выдвигались, то Кант изображался, как *überwundener Standpunkt*, — но изображался так не на основании собственного опыта, а с чужих слов. Можно сказать, что самостоятельная русская философия, исходившая от германской, начинала прямо с Шеллинга. Поэтому и философский пафос в России у шеллингианцев был другой. Русское философское сознание не знало радости освобождения из тюрьмы педантического вольфианства; если Баумейстер и заполнил Духовные Академии и Университеты, то в России это была *просто* казенщина, которая никак не питала. Русских вольфианцев-профессоров можно было не понимать, не слушать или скучать на их лекциях, но с русским вольфианством нельзя было философски бороться. (Не то в Германии!) Радость преодоления негативной философии Канта и ее репрезентативизма, радость преодоления одностороннего морального идеализма Фихте и радость обретения живой природы в шеллингианстве — всех этих радостей русская философия не знала. Характерно, что для Одоевского Шеллинг был Колумбом, открывшим не живую природу (натурфилософия), а человеческую душу. Неудивительно, что шеллингианство в России стало быстро линять, спадать как шелуха. Мы увидим, куда устремлялись тенденции мысли, освобождавшейся от шеллингизма. Но всмотримся сначала в *психологический строй* русского шеллингианца.

Остановимся на Веневитинове. Всмотримся в дошедшие до нас его портреты. Уже по внешнему облику можно заключить о возможной социальной установке: такие люди как Веневитинов не растворяются в среде и покупают эту замкнутость ценою либо абсолютной необщительности, либо общительности поверхностной (светская холодность), либо общительности избирательной (круг друзей). Взглянем опять на Веневитинова: Архив иностранных дел и *кружки* Любомудров, Раича, то есть избирательная привязанность к замкнутому кругу —

... с лирой, с верными друзьями

(«К друзьям», 1821)

Не забывайте звуков лирных,  
Занятий сладостных и мирных  
И старых искренних друзей.

(«К друзьям», 1823)

Киреевский говорит о друге Веневитинова [Н. М.] Рожалине: «Круг его знакомства не широкий, но делает честь его характеру» (Коллюпанов I, 2, 122) '.

*Остальное* вокруг - или бессмысленный шум, или холод. Отсутствие пластических образов, ярко-зрительных, в поэзии Веневитинова поражает. Психологический тип Веневитинова — акустический! «Весь мир облекает он в стройные звуки» («Три участи», 1826-27). И на фоне этих акустических образов особенно четко обрисовывается антитеза внешнего шума и внутренней (идеальной) гармонии - стройных звуков:

Пусть веселий рой *шумящий*  
За собой *толпы* влечет!

(«К друзьям», 1821)

Шумная (шумящая) — постоянный эпитет толпы у Веневитинова. «Стана шум» («К Скарятину», 1825), «шум браней» («Смерть Байрона», 2-1825; «Песнь грека», 1825), «шумящая волна» («Песнь грека») — и наконец, о Волхове:

Все так же он, волною шумной  
Играя, весело бежит.

(«Новгород», 1826)

Это — вокруг. А внутри:

И звуки *тихих* струн твоих  
Сольются в *стройные* создания.

(«XXXIII», 1826-27)

то есть вдали:

И *стройный* хор твоих певцов,  
Гремя *гармонией* волшебной,  
Мне издали манил с полуденных берегов.

(Байрон в Греции в «Смерти Байрона», 1825)

Еще резче восприятие огня и льда и их контраста. Образы огня, пламени, жара — принадлежат неизменно *душе*. *Внешнее* — холод, бесстрашие, пустота («люди *вообще*», толпа). Только в Петербургский (предсмертный) период появляется и для души наряду с постоянным эпитетом души — «пламенная» эпитет «усталая» («К моей богине», 1826—27). И тогда же Веневитинов заговорил о «северной» душе:

Тогда, о Тасс, твой мирный сон нарушу, И  
твой восторг, полуденный твой жар Прольет  
и жизнь, и песней сладких дар В *холодный*  
ум и в *северную* душу.

(«Италия»)

Весь Петербургский период характеризуется болезненным сознанием остывания, колебанием между гиперэстезией и грозящей кататонией.

И наконец, эта замкнутость подчеркивается еще группой слов и образов: «тайна», «таинственный», «тайный».

Уста мои сомкни *молчаньем*,  
Все чувства *тайной* осени.

(«Моя молитва», 1826-27)

Все тайна в нем, все в нем молчит:  
В душе заботливо хранит Он  
неразгаданные чувства.

(«Поэт», 1826-27)

Словом, это психика, уходящая от внешнего в себя, — душа по преимуществу лирическая, с переутонченной чувствительностью — с *жутью* перед реальностью, отчуждением от нее. Жизнь — это «Коварная Сирена» («Жертвоприношение», 1826-27):

Ты из цветов блестящих вьешь  
Оковы гибельного плена... и т. д.

В другом стихотворении («Жизнь») загадка и завязка ее:

Уже длинна, стара, скучна,  
Как пересказанная сказка  
Усталому пред часом сна.

Козни или скука — единственное, что воспринимается от большой реальности в целом, то есть реальности — открытого моря, а не кельи<sup>2</sup>.

Не странно ли поэтому тяготение Веневитинова к Гёте и Шекспиру? Духовную генеалогию Веневитинова определяют в гораздо большей степени Гельдерлин — Новалис — Шлегели. Чрез призму Августа Шлегеля он видит Шекспира (английского он не знал). Гёте он также воспринимает в значительной мере «по-иенски». Достаточно сопоставить Веневитиновские переводы отрывков из «Фауста» с подлинником (сцена за городом). Акустический тип восприятия мира прежде всего заставляет выцвести краски:

Betrachte, wie in Abendsonnenglut  
Die grünumgebenen Hütten schimmern —

Смотри, как кровли меж деревьев  
Горят вечерними лучами —

бесцветное «меж деревьев».

Чувство пространства расплывается, теряет пластичность. В строках у Гёте — настоящее парение вослед солнцу:

Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken  
Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht,  
Den Himmel über mir und unter mir die Wellen —

У Веневитинова пространство рассыпается на две абстрактные антитезы:

И я стремлю ему вослед  
Меж ночью и днем, меж небом и морями.

Характерно, что дважды является *эфир*, которого нет в подлиннике («через *эфирные* равнины», «в *эфир*, к обители родной»). Он создает романтическое усиление антитезы *двух миров*, которой нет у Гёте. Там, где у Гёте *мир* — (Welt), там у Веневитинова — *прах* земной, где *новая* жизнь (neues Leben), там *другая* страна, где *чужие страны* (funde Ländern) — другой *мир*. Платоно-романтический образ идеальной родины подчеркнут сильнее, чем в подлиннике. У Гёте *только это определенное* бытие — тюрьма, у Веневитинова *всякое* бытие природное — тюрьма, гроб. Характерно, что две сжатые строки Гёте о родине:

Und über Flächen, über Seen  
Der Kranich nach der Heimat strebt.

Веневитинов, тоскующий по небесной родине, растягивает в три:

И через степь, чрез бездны вод  
Станица журавлей на родину плывет К  
весне полуденного края!..

Крылья *духа* (geistes Flügel) превращаются в *мечту* («Увы! Летаем мы мечтою»). Наконец, женственно-детская склонность Веневитинова к идиллической дружбе — дважды заставляет вложить его в уста Фауста обращение к Вагнеру «мой друг!» Все это сродни скорее Жуковскому и его германским прототипам, чем Гёте. Как мог быть воспринят на таком фоне Шеллинг? только через призму субъективизма, в чертах фихтеанского (иенского) романтизма. Недаром «Система трансцендентального идеализма» Шеллинга играла значительную роль в кружке Любомудров — то есть не натурфилософия, а перепевы фихтеанского наукоучения, дополненные кантовским учением. Гении — «субъективная», «идеальная» часть всей Шеллинговой системы. Кипение настоящей природной жизни, отраженное в натурфилософии, заставлявшее Шеллинга погружаться в самую гущу эмпирического естествознания, — не отразилось на Веневитинове. Натурфилософия в *таком* (Веневитиновском) понимании тяготела к аллегорике и символике, то есть к *поздней* натурфилософии Шеллинга (1804-1809), а не к ранней, 90-х годов, думавшей о жгучих проблемах современной ей химии или медицины. Показательно, что в качестве единственного следа анатомических интересов Веневитинова (изучение анатомии у проф. Лодера) в плане его ненаписанного романа уцелел лишь образ трупа. Герой романа (см. предисл. к П. т. Поли. собр. соч. 1829-31, с. IX) «любил погружаться в размышления о начале жизни в человеческом теле. Он удивлялся стройности, расположению, бесконечности частей его составляющих, он старался разгадать этот малый мир, вникнуть в сокровенное, узнать тесную, но тайную связь души и тела». В Германии, спустя много лет, он входит в анатомическую залу. «Пред ним труп прекрасной женщины и возле нее лежат инструменты для вскрытия тела. С судорожным движением он отворачивается... В огромном зале он был один перед обнаженным мертвым телом. Для него и все в мире мертво. Он клянется никогда не возвращаться в сие место».

Посмотрим теперь, каких реальных предков имел психологический тип Веневитинова на *русской* почве. Их два — русский инок и русский масон.

Уже самое раннее сохранившееся стихотворение («К друзьям», 1821) говорит о бегстве от «мира», от славы, богатства, страстей. Но если здесь еще и звучит Гора-Циевское Beatur ille qui procul negotiis, то уже в 1823 году усиливается иное:

Покиньте старые мечтанья  
И все, что счастья не дает, А  
лишь одни родит желанья!

И наконец, явственно открывается в Петербургский период (1826—27):

Души невидимый хранитель!  
Услышь моление мое: Благослови  
мою обитель И стражем стань у врат  
ее, Да через мой порог смиренный  
Не прошагает, как тать ночной, Ни  
обольститель ухищренный, ■ Ни  
лень с убитою душой,

Ни зависть с глазом ядовитым,  
Ни ложный друг с коварством скрытым... и т. д.

(«Моя молитва»)

#### И в обращении к жизни:

Тебе мои скупые длани  
Не принесут покорной дани,  
И не тебе я обречен.

(«Жертвоприношение»)

Если бы Веневитинов прожил долее, то кончил бы жизнь в Оптиной, или *около* Оптиной, как его друг Иван Киреевский. Скажем словами Розанова, сказанными, правда, по другому поводу:

Это — *инока* безграничный субъективизм, его беспредметные грезы, предчувствия, ожидания, тревоги, страхи, смущение, нерешительность, пересекавшиеся в диалогах гостиней и литературы. Робкие глаза, тайная улыбка, слабое тело — все, все из кельи. Все то, что так отрицает, так похоронило Агамемнона, Одиссея, крикуна Демосфена и римских самодовольных патрициев («Люди лунного света». СПб., 1913. С. 199).

Но не будем гадать о возможной судьбе Веневитинова, что часто делали. *Весь* круг его друзей был с ним сходным. «Архивные юноши» это — иноки *in potentia*, правда иногда разных типов. Рожалин уходит в филологическую келью, умирает за границей от чахотки, всецело погруженный в искусство и филологию — совершенно так же, как молодой Печерин: «Вот, думал я» (относится к 1829-30 году), — «вот единственное убежище от деспотизма! Запереться в какой-нибудь келье, да и разбирать старые рукописи!» (*Гершензон М.* Жизнь В. С. Печерина. М., 1910. С. 7). Это — Печерин. А Шевырев пишет Елагиной из Флоренции в 1829 году о Рожалине:

«Теперь он весь живет в мире греческом и латинском» (Колюпанов I, 2, 121). Даже наиболее практический А. И. Кошелев, который писал — «мне нужна жизнь действительная. Постараюсь сделаться первым агрономом в России» (Колюпанов I, 2, 217) — имел «иноческую» фазу развития. 4 марта 1827 года он пишет: «Да утешат меня милые Платон и Шеллинг в моем уединении! Как я ими услаждаюсь, проведя много времени среди китайских теней... Клянусь вам, если бы эти божественные гении не напоминали мне мою небесную отчизну, я бы кончил тем, что совсем огрубел в окружающей обстановке».

Особенно показательна судьба В. П. Титова. «Архивный юноша» Титов, которого Погодин считал знатоком Шеллинга и с которого он взял обещание перевести «Трансцендентальный идеализм» Шеллинга, обещание, по-видимому оставшееся невыполненным, 16 марта 1836 пишет Одоевскому<sup>3</sup>: «взглянув на Италию и Германию, я стал гораздо более Турком и Азиатцем, нежели был когда-нибудь» (л. 58 об.). Получив еще в конце 1830 г. дипломатическое назначение в Константинополь, он, потонув в Востоке, проповедует мусульманский кейф и итальянское *dolce far niente*, которые он противопоставляет английскому комфорту. Титов предвосхитил Розановские слова: «Все религии пройдут, а это останется: просто — сидеть на стуле и смотреть вдаль». И конечно, Титов согласился бы с Розановым: «Лаццарони, вечно лежащие в песке, почему не отличная философская школа?» «Беда нашего века — хлопотливость, — говорит он, — ему недостает созерцательности» (л. 59 об.). Шеллингианец от германской философии переходит к лени Востока и проповедует религию молчания (Сакулин I, 338).

Это молчание, молчаливость тянуло всех архивных юношей. Связь между эмоцией и ее выражением, душевным движением и двигательной реакцией разывается. Федор Хомяков пишет из Петербурга о Веневитинове (Р. Арх. 1884 III, 224): «Мы сидим в двух комнатах, одна подле другой с открытыми дверями, часто в одной, и в целый день иногда двух слов не промолвим иначе, как за обедом или когда придет кто-нибудь к нам в гости». Биограф Веневитинова [А. В.] Пятковский пишет о нем (с. 23): «Он не был „говоруном“, не любил словесных турниров, на которые иной боец задолго запасаает стрелы и копья, и только с близкими людьми мог вступить в живой, одушевленный разговор». От Рожалина друзья ждут переводов и трудов, а он отвечает из заграницы: «Все это только материалы. Планов для чего-нибудь целого, для какого-то сочинения у меня нет. Строить в чужих краях нам невозможно: место, цель, мера всему — найдется только в России» (Колюпанов I, 2, 123). В результате от Рожалина остается лишь несколько переводов. — Иван Киреевский пишет Хомякову: «Мысль рождается втайне и воспитывается молчалием». Петр Киреевский 22 ноября 1851 года пишет Кошелеву: «Как будто сама природа привязала к моему перу камень; и это, поверьте, совсем не от смирения и не от излишней совестливости, а частью от непривычки излагать свою мысль на бумагу, частью же и от самого свойства моих занятий, то есть раскапывания старины, при котором нельзя ни шагу двинуться без тысячи справок и проверок и без ежеминутной борьбы с целой фалангой предшественников, изучивших и загрязнивших ее донельзя» (Колюпанов I, 2, 47). Петр Киреевский знал семь языков, а осталось от него лишь собрание народных песен, да и то изданных после его смерти. В 1844 г. Н. М. Языков писал Гоголю (Рус. Стар. 1896, дек. С. 628): «П. В. уехал или заехал к себе в деревню и там уселся и засел, и продолжает не издавать свое драгоценное и единственное собрание русских песен, то есть пребывает с ними, глядит на них, ласкает их и ровно ничего с ними не делает».

Погодин, примыкавший к архивным юношам, весь соткан из нерешительности и сознания необозримой сложности стоявших перед ним задач — свидетельство тому его Дневник. Понятны на этом фоне его отношения к С. М. Соловьеву, о которых последний рассказывает в своих «Записках»: Соловьев бесстрашно принялся за то, что рождало нескончаемые сомнения в Погодине, что рисовалось Погодину *бесконечно* сложным — и этих колебаний Погодина не понял: просто прошел мимо.

Понятна и озлобленность, с которой Погодин писал («Простая речь о мудреных вещах». М., 1874. Изд. 2-е. Отд. 3. С. 17): «С нигилистами повторяется история Белинского, который не знал аза в глаза по-немецки, не умея читать, вздумал толковать о Гегелевой философии, по слухам от своих знакомых, учить других, например, несчастного Кольцова, а знакомые-то сами тогда из 20 томов едва ли прочли Двадцать страниц!» Конечно, Погодин помнил Петра Киреевского, знавшего семь языков.

Архивные юноши, если говорили, то *для себя*, если и писали, то не для публики, глядели *поверх* публики и полемизировали голосом неуверенным и нерешительным. Потому-то «Московский Вестник» и был побежден «Московским Телеграфом». В письмах архивные юноши ругались; Веневитинов 7 января 1827 года пишет: «С тех пор, как я видел Булгарина, имя его сделалось для меня противным. Я полагал, что он умный ветреник, а он площадной дурак... экой урод» (Барс. И, 122)<sup>4</sup>.

Ср. отзыв Федора Хомякова (Письмо к А. С. Хомякову, 5 января 1827, хран. в Музее 40-х годов в Москве): *J'ai fait la connaissance de Boulgarin — il est canaille*

impossible; son intelligence ne parait pas aller jusqu'a l'esprit des productions littéraires. Du reste il a de l'esprit de cabaret Parisien.

Если архивные юноши хотели иметь успех в печати, то *это* и следовало бы печатать. Напомним стиль тогдашней полемики (Пятк[овский], 39): «издатель „Молвы“ до того увлекся полемикой против Полевого, что бранил не только его самого, его журнал и сочинения, но и самую улицу Дмитровку, на которой жил Полевой». А робкий Титов по поводу рецензии на перевод Платона Оболенским сообщает Рожалину правило: «брани сколько хочешь, да на конце похвали» (Барс. II, 127). Не удивительно, что новое поколение перекричало женственных юношей.

Если и не *восточно-православными* иноками были бы «архивные юноши», то во всяком случае восточными созерцателями. Русское сектантство и «украинский философ» Сковорода стоят за ними.

Брось коперникански сферы!  
Глянь в сердечные пещеры!  
В душе твоей глагол,  
Вот будешь с ним весел!

Сковорода, а не Христофор Колумб — Шеллинг открывал Одоевскому Америку-душу. А бегство от мира *внутри* знал он же: «Вся тварь есть рухлядь, смесь, сволочь, сечь, лом, круть, стечь, вздор, сплочь и плоть и плетки». Но не только в направлении сектантском «линяло» русское шеллингианство. Раньше всех новые черты стали заметны у Погодина, наиболее поверхностно воспринявшего шеллингианство: в Великую Среду 1826 г. он исповедовался, а перед исповедью листовал Фихте (Барс. II, 15). Но уже раньше, в 1823 году в мае, после обеда с шампанским у Ознобишина, где были Раич, Оболенский, Титов, Томашевский, Погодин, последний записывает в Дневник, что они гуляли по саду и беседовали, между прочим «о мощах», о «явленных иконах» (Барс. I, 219). А в 1825 году Погодин в Троицын день после обедни и беседы с Титовым о богослужении заносит в Дневник: «Необходимо нужна книга, описывающая наше Богослужение. Масоны, кажется, знают много хорошего об этом».

Это — Погодин и Титов. Но Веневитинов пишет 8 января 1827 года из Петербурга сестре: «Гробницы Петра Великого, Екатерины II, Александра I и других мне очень понравились; они возбуждали мое религиозное чувство» (Г. М. 1914, январь. С. 270). В другом письме он пишет: «Я хожу обыкновенно в Казанский собор. Я люблю эту церковь, хотя не могу сказать, чтобы она была красивым зданием. Значит *не только* панэстетизм жил в Веневитинове. Но не они одни — и Кошелев, и Киреевский движутся в ту же сторону. «Русско-иноческое» берет верх над шеллингианством или, вернее, ставит вопросы, на которые нет ответа у Шеллинга.

Погодин неспроста вспомнил о масонах. У него, наверное, еще в памяти был разговор в 1822 году с Степаном Алексеевичем Масловым о геометрической символике богослужения (Барс. I, 168). «Что значит, — спрашивал Маслов, — треугольник, коим оканчивается кверху риза священника и одежды дьяконской? Что значит сложение антимины в девять треугольников, свеча, носимая пред Евангелием, обращение кругом дьякона после молитвы о благочестивых, и так далее». Эти вопросы, конечно, навеяны масонской геометрической символикой. Но параллель ей нашли бы русские шеллингианцы и у бесчисленных более или менее шеллингианцев, как Окен, Краузе, Вагнер, Эшенмайер с их повышенным интересом к «смыслу» фигур (ср. сотни страниц, посвященных эллипсам Кеплеровских законов). М. М. Филиппов («Судьбы русской философии». Ч. I и II. С. 55—62) указал на черты

сходства масонства и шеллингианства (мечтательность, гуманные идеи, высшее знание, алхимия, витализм), на масонство как материал и почву русского шеллингианства. Замечательно, что расцвет кружка любомудров и шеллингианских интеллигентов падает на ближайшие годы после указа об уничтожении масонских лож и тайных обществ (1 августа 1822 года).

Филиппов напоминает также о Фесслере в Петербурге, сочетавшем шеллингианские идеи с масонством. Интересно увлечение кн. Одоевского в 30-х годах Пордеджем. Это — своего рода атавизм, возвращение к масонским «предкам», сходное с прорезыванием черт «инока» в шеллингианцах. Характерно также обилие символическо-геометрических схем в статье Титова об Архитектуре («Несколько мыслей о Зодчестве». Моск. Вестн. 1827. С. 189—200). На приведенном фоне эти схемы делаются весьма выразительными.

Еще одна возможность «умирания для мира» была у «архивных юношей», и она действительно осуществилась: впадение в механизацию или даже воодушевленная проповедь механизации. Если бы архивные юноши дожили до наших дней, они могли бы стать хорошими романтиками «американизма». В их эпохе для этого была база: своеобразно воспринятая идея XVIII века о человеке-машине. Обычно рисуют романтизм как чувство жизни, реагирующее против «бездушного» материализма XVIII века. Но достаточно напомнить образы автоматов, механических трупов, марионеток, восковых фигур, игравших столь значительную роль в романтизме, чтобы понять: чувство жизни — для немногих гениев, для *самого* романтика, а все остальное — остается машиной. *Другой* человек остается l'homme machine Ламметри. Идеи Просвещения продолжают властвовать, хотя бы частично. Мысли о всеобщей жизни (одушевлении) — часто лишь порывы, хотя и порождающие сотни страниц об органичности, всеобъемлющей жизни и т. д. Эти образы механизированного человека могут внушать романтику страх, могут служить и источником настоящего вдохновения: переход до крайности легок. Тонко подметил эту черту в Одоевском Хомяков (Барс. VI, 265): «по-прежнему [40-е годы] хочет самых свежих устриц и самого гнилого сыра, то есть современности индустриальной и материальной и древних пыльных знаний Алхимии и Кабалы», то есть то проповедь механизации человека, то бегство от нее в «пыльные» знания Кабалы. И везде *вещное, механическое* восприятие чужой жизни. Особенно разительна в этом отношении эволюция Соболевского, принадлежавшего к кругу «архивных юношей». Соболевский — богатый баловень, любивший кутежи, хороший стол, вино и женщин, за что Пушкин называл его Калибаном (Колупанов I, 2, 127). С С. И. Мальцевым он основывает «Самсоньевскую мануфактуру», живет, по выражению Кс. Полевого, как «английский фабрикант» и, наконец, по-своему отгораживает себя от мира слоем стекла — поселяется безвыездно в Москве, предается механизующей библиографии, Усмиряющей тревоги, и все более и более удаляется от нового поколения. «Его диктаторские приемы, небрежный тон разговора, манера входить и выходить по-министерски, разваливаться на креслах — все это не нравилось молодежи». Единственно, что уцелело от Соболевского — его эпиграммы, которые отгораживают его от обесцененного внешнего — «автоматов».

Как ни парадоксальным может показаться сближение, но в смягченной, менее резкой форме мы находим ту же черту у А. С. Хомякова. Вот что пишет Н. А. Муханов (Р. Арх. 1887. Т. I. С. 244): «Прибавляю еще одну черту странную. В разговорах его с глазу на глаз нельзя было правильнее и глубже рассуждать о предметах и вопросах высшей важности; как только являлось более слушателей, он переменил совершенно направление своих речей и вводил в них воззрения столь парадоксальные,

часто неосновательные и поддерживал их силою и доводами, испещренными не-обыкновенной живостью и игривостью».

В связи с указанными тремя психологическими прототипами стоит четвертый *литературный* тип — русского байронического героя, где та же черта умирания для мира проявляется резко и ярко. Но не байронизм Байрона был характерен для Веневитинова и его друзей. Ближе к ним был «Чернец» Козлова, который, по определению Белинского, был для 20-х годов XIX века тем же, чем была «Бедная Лиза» для 90-х годов XVIII-го. Сходство «Чернеца» с «Гяуром» — внешнее, на это указывала уже при его появлении современная критика (параллели см. у В. Жирмунского — Пушкин и Байрон. Л., 1924. С. 295-296). Если пойти вглубь, то обнаружится коренная рознь. Байроновский монах смотрит взором, полным «вызова и отчаяния» — «в нем ни надежды на Творца, ни искры теплой веры нет», чернец Козлова верит в загробную жизнь и потрясен ужасом разлуки с возлюбленной за гробом:

Как в небе Ангела обнять  
Окровавленными руками?

И конечно, байроновский гяур не мнил,

что пост, молитва, труд  
Вине прощенье обретут

(«Не говори о покаянье» — у Байрона)

Разрыв с социальной средой у Байрона — тяготеет к типу изгнанника и злодея. В поэме Козлова — тяготение к типу инока. Конечно, чернец Козлова ближе к образу кающегося грешника, чем к образу злодея страшных романов XVIII в. (Рад-клифф и др.) — прототипу героя байронического (Жирмунский, 108). В чернеце — чувство бремени греховного и греховной глубины, а не демоническая меланхолия злодейства. Ему ближе покаянный канон Андрея Критского, чем романы Рад-клиффа. Точки над *i* поставил князь Вяземский в рецензии на «Чернеца». «Жаль, — пишет он, — что Поэт не воспользовался всеми обрядами, совершаемыми при погребении иноков» (Московский Телеграф. 1825. Ч. II. С. 218). С Козловым такие описания гармонируют, а с Байроном? — Что именно в группе байронических поэм типа «Чернеца» стояли байронически-окрашенные произведения Веневитинова и его друзей, видно из их собственных высказываний. Шевырев посвятил «Чернецу» особый разбор (подп. S в Моск. Вестн. 1827. Ч. 6. С. 206-215), в которой в общих чертах отметил лишь внешнюю близость поэмы Козлова к своему прототипу. Но противопоставляя Байрона Козлову, он смог в Байроне выделить лишь «глубокое раскрытие тайн души», и на этом пункте строится главное противопоставление, хотя можно было выбрать гораздо более резкие черты отличия. В рецензии на перевод «Манфреда» (Моск. Вестн. 1828. Ч. 10. С. 56-69) он же пишет: «Манфред не человек, но одна олицетворенная злая половина души человеческой, один отдельный эгоизм, который разлит по всей твари, во всех сердцах живущих, но везде растворен другими сладкими чувствами, которые роднят нас со всею природою и со всем человечеством» (с. 62). Это определение *приближает*, а не удаляет Манфреда от прочих людей, *стирает* крайность индивидуалистического бунта. Байроновские образы, так сказать, умягчаются. Демоническая резкость сглаживается. Отчужденность от мира и меланхолия, правда, частично воспринимались, но скептическое злодейство всегда скрадывалось. Сам Веневитинов воспринял Байрона весьма поверхностно: английского языка он не знал, Байрон был ему доступен лишь в французском переводе. Каковы были эти французские переводы, достаточно

видно из одной рецензии в «Московском Телеграфе» (разб. пер. «Абидосской невесты». М. Телегр. Ч. 12. 1826. С. 188 за подп. П.). После одного сопоставления с подлинником рецензент замечает: «Подумаете, читая это, что вам попалась какая-нибудь Фонтенелева идиллия». Байронические *темы* (не больше) заметны у Веневитинова лишь в отрывках «Смерть Байрона». В бумагах Веневитинова сохранилась схематическая рецензия на перевод «Абидосской Невесты», сделанный Козловым (Г. М. 1914, январь. С. 276—277). Он так же, как Шевырев в «Чернеце», отмечает *внешнюю* близость переводчика к Байрону («везде ли сохранен характер подлинника?»), но дальше неточностей в переводе не идет. Отрицательный отзыв о переводе дает и Федор Хомяков в письмах к брату (mȋdiocre, tris mȋdiocre — в письме 5 января 1827, хранится в Музее 40-х годов в Москве. В ненаписанном романе, план которого воспроизвели, по воспоминаниям устных рассказов, друзья Веневитинова, герой романа «влекомый от преступления к преступлению» (Полн. собр. соч. Ч. II. С. XV = Пятк. 173) напоминает Байроновых героев. Но характерно дальше: «Со временем все страсти в нем перегорели, душевные силы истощались; все действия его были без намерения; он сделался человеком обыкновенным; люди простые почитали его даже добродетельным, потому что он не творил зла — но он, живой, уже был убит, и ничем не мог наполнить пустоту души». Бобров (Лит. и проев. I, 47) пишет: «до известной степени Паренского можно считать прототипом будущего Печорина». Как будто «злодейский» облик достаточно ярок и оправдывает позднейшие слова Надеждина (в рец. на «Борского» Подолинского. В. Е. 1829. Ч. II, № 6 и 7. Цит. по Жирмунскому, с. 103): «*Душегубство* есть любимая тема нынешней поэзии, разыгрываемая в бесчисленных вариациях: *резанья, стрелянья, утопленничества, давки, заморозения et sic in infinitum*». Но здесь, как и у Козлова, как и на Западе, это «злодейство» в значительной мере литературный прием, — «Гарольдов плащ»: «он стал человеком обыкновенным». Лишь этот «*плащ*» общий у русских байронистов и Байрона, а психологическая структура иная. Если взглянуть глубже, то обща лишь меланхолия. Леонтьев четко запечатлел «иноческие» тенденции байронизма в словах: «От некоторых мест Чайльд-Гарольда можно перейти без всякого усилия, и почти незаметно к иным местам Давидовых Псалмов, а от Псалмов Давида ко всей Христианской Церковности». Действительно, байронические элементы окрасились быстро в сознании таких близких Веневитинову людей, как Шевырев и Погодин, «по-иночески». Это был какой-то клубок байронизма и афонства: все поработила себе всепобеждающая меланхолия.

Историческая почва уже была взрыхлена: несколько поколений не только культивировали меланхолию, но и пытались отдать себе отчет в ней в отдельных статьях. Карамзин пишет «Мысли об уединении» (1803) по поводу отшельнического бегства Руссо от культуры. Правда, он смотрит на вещи еще глазами «дачника», совершающего временные экскурсии на лоно природы: «Нет, нет! Человек не создан для *всегдашнего* уединения... но *временное* уединение бывает сладостно и даже необходимо для Умов деятельных, образованных, для глубокомысленных созерцаний». Словом, это Нечто вроде временного отдохновения после городского шума: чередование города и деревни, скит или буколики Руссо после салона. Но вскоре же звучат другие ноты:

Жуковский виноват: он первый между нами  
Вошел в содружество с Германскими певцами И  
стал передавать, забывши Божий страх,  
Жизнехуленья их в пленительных стихах.

(Боратынский. «Богдановичу». 25-28 [1824])

5

Но совсем не только извне «немецкая хандра» была привита нам. Какие-то внутренние условия культивировали меланхолию этой эпохи. Особенно ярко она выявится, если взять *рядовое*, а не исключительное произведение эпохи, не Жуковского, а, например, Петра Васильевича Победоносцева, адъютанта Мерзлякова, позднее профессора российской словесности в Московском Университете. 25-ти лет, в 1796 году он издал в 2-х частях «Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца» с характерным эпиграфом из Цицерона: *Difficile est tacere, cum ■ dolens*. Здесь какой-то обостренный эрос к гробам и могилам, который ищет себе пищи решительно всюду, — болезненный моноидеизм, идее фикс смерти и тления. «Мир сей ничто иное есть, как гроб обширный и для всех отверстый. Все то, что нас окружает, все то, что нас питает — ознaменовано черною печатью смерти, усеяно семенами ее, упоено ядом ее» (I, 81-82). «Ее рукою совлекаются маски, стираются румяна — все обнажается» (I, 80). Вещи мира — «безделки, румяною наружностью блещущие, а внутри изощренные иглы скрывающие» (I, 88). Здесь все еще в клубке: монашество и предвестия байронизма. Только в 1846 году, ровно через 50 лет, Жуковский статьей «О меланхолии в жизни и поэзии» проведет грань между «байронической меланхолией» и «христианской скорбью». — А вот архивный юноша Титов («О достоинстве поэта». Моск. Вестн. 1827. Ч. 2. С. 230-236): «Поэт живет отшельником от действительного мира» (230), ибо «всечасный, горестный опыт убеждает нас, что счастье нельзя искать в предметах внешних: все проходит, изменяется». Чувство времени обостряется до крайности, до Гераклитовского *Pántha reo*. Позднее оно приведет к чувству истории. Подлинная история, История с большой буквы для Веневитинова и его друзей *внутри*, в нескончаемом потоке времени — психики. Погодин в 1834 году будет говорить: «Ни в какой книге, ни в какой библиотеке, ни в каком Университете нельзя узнать ее так, как в глубине души своей. Там только она воспроизводится, по крайней мере подобие ее полное, совершенное, возможное на земле» (Лекция о всеобщей истории в «Ист. Афоризмах». М., 1836. С. 127).

А над всем, над потоком — нирваническое небытие. Знаменательно, что Любомир Одоевский читает в кружке Раича перевод из Окена: о значении нуля, в котором успокаивается плюс и минус, перевод, который вызвал иронический смех барона Брамбеуса. Погодин заносит в Дневник в 1822 году о немцах: «Из нуля выводят нам все» (Барс. I, 207). Тут, в этом чувстве небытия — и нирванический пантеизм, и эротика смерти романтиков, и Спиноза, и система тождества Шеллинга. Позднее Тютчев скажет:

Поочередно всех своих детей, Свершающих  
свой подвиг бесполезный, Она равно  
приветствует своей Всепоглощающей и  
миротворной бездной.

Из этой-то меланхолии (чувства смерти) и родилась русская эстетика: из стремления преодолеть вечно движущуюся текучесть — закрепить и сделать устойчивым то, что грызло тление. Все растекалось и протекало. Меланхолия, о которой мы говорили, порождала раскол (а может быть и порождалась им) — раскол бессознательной эмоциональной жизни и внешней вещи. Внешний мир обесценивался, потому что не мог дать адекватного выражения текучей индивидуальности эмоции, эмоции *hic et nunc*, — превращался в «гроб для всех отверстый», — распадался в прах. Но и сама эмоция, оторвавшись от внешнего и отвергнув навсегда всякое свое выражение — внешние устои, — должна была *или* рассыпаться, *или* вести

подавленную жизнь под гнетом уничтожения. Никто, быть может, так остро, как Веневитинов и его друзья, не чувствовал *внутреннего* умирания — остывания души. Текучее, индивидуальное, неповторяемое не может найти адекватного знака для своего запечатления и потому не может быть познанным. Иррационализм — вот фон меланхолии. Из борьбы с этими тенденциями мысли и родился вопрос об эстетике, взволновавший, а позднее расколовший Веневитинова и его друзей. «Поверить, распознавать было главным занятием его рассудка, — говорится в Предисловии к Поли. собр. соч. Веневитинова 1829 года (Ч. 1. С. IV), — оттого, несмотря на веселость, даже самозабвение, с которым он часто предавался минутному расположению духа, *характер его был совершенно меланхолический*». *Nota bene!* Из *рефлексии* — меланхолия, то есть из сознания неприступности и неисчерпаемости для ума душевной тьмы эмоций. Спасительным якорем именно здесь была германская философия. Германия шла к вопросам эстетики именно по тому же пути: от Sturm und Drang'a, Гамановского иррационализма к «разуму» Шлегеля и Шеллинга, преодолевавшему «рассудок» и примиряющему философию с поэзией, рефлексию с темными аффектами «ночной стороны» души.

Если бы кто попытался определить идею directrice Веневитинова, то вряд ли на чем другом мог остановиться его выбор, как на идее согласия мысли и чувства. Но это согласие — лишь предмет стремлений, недостижимый край желаний. С какой-то тайной завистью Веневитинов говорит о блаженстве того, кто

...сочетает с сединой  
Воображенье молодое  
И разум с пламенной душой.

(«К. И. Герке», 1825) **В предсмертном**

стихотворении «Поэт и друг» **знаменательны слова о поэте:**

В нем ум и сердце согласились...

В этом же согласовании ума и сердца основной пафос прозаических отрывков Веневитинова. В «Письме к графине NN» о философии он пишет: «Не вы ли сами заметили мне, что *одно чувство* наслаждения, при взгляде на какое-нибудь изящное произведение, для вас *неудовлетворительно*, что какое-то любопытство заставляло вас требовать от себя *отчета в этом чувстве*, — спросить, какою силою оно возбуждается, в какой связи находится с прочими способностями человека? Таким образом, сделали вы сами собою первый шаг к храму Богини, которая более всех прочих таится от взоров смертных». В статье «Несколько мыслей в план журнала» Веневитинов пишет: «у нас чувство некоторым образом *освобождает от обязанности мыслить*, и прельщая легкостью *безотчетного* наслаждения, отвлекает от высокой цели Усовершенствования». В этом пункте Веневитинов не был одинок. В первой части «Московского Вестника» Степан Петрович Шевырев помещает «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» (М. В. 1827. Ч. 1. С. 32-51). Разговор четырех юношей, Евгения, Платона, Лициния и Аполлона, вращается вокруг того же вопроса. Главные собеседники Лициний и Евгений спорят о возможности эстетики. Лициний защищает иррационалистическую позицию: «Пусть душа предается Наслаждениям изящного: зачем ей теряться в бесполезных умствованиях, когда она

довольна своими восторгами?.. Таких людей я сравниваю с бездушными посетителями театра, которые после каждого действия смотрят на часы и временем измеряют свое наслаждение» (с. 35). Евгений развивает взгляды Веневитинова: «почему предмет, нас поражающий, прекрасен? Какие чувства он в нас производит? И какою силою он так сотворен?..» (с. 38). «Ты смотришь на бурю, ты увлечен порывом восторга; но прошла она — не вопрошает ли тебя ум, какою чудесною силою потрясена была вся природа и могучая душа твоя?» (с. 39). В Харькове Иван Яковлевич Кронеберг, на «Амалтею» которого указывает Веневитинов в разборе рассуждения Мерзлякова, развивал те же мысли — вплоть до 30-х годов, когда в издаваемых им «Брошюрах» писал (№ VI. 1831. С. 8 = Минерва I, 159-160): «Всякий, который, восхищаясь произведением кисти или резца, музыки или поэзии, восклицает: это прекрасно! Это бесподобно! думает, что он сими волшебными словами переселяется в Эстетику, как в область столько же ему принадлежащую, как и чувствуемое им удовольствие или неудовольствие. Одушевляемые таким чувством находятся в удивительном согласии; но потребовать от них отчета в сих чувствованиях, значит кинуть яблоко раздора. Одни безмолвствуют, и эти чуть ли не благоразумнее тех, кои пускаются в пучины рассуждения без руля и компаса, и, не умея руководствоваться наблюдением звезд, подвергаются неминуемой гибели». Интересно суждение о Гердере и Канте (ibid. 51 = Минерва I, 200): «на голых высотах его [Канто-вой] Философии едва ли мог прозябать хоть один цветок Поэзии, а посему-то и восстал против него пламенный пиитический сын природы Гердер, восстал, излил свой гнев, и собственно — ничего не доказал...» И здесь тяготение туда, где «ум и сердце согласились», философия примирена с поэзией.

Идея верховного синтеза мысли и чувства проходит, как мы сказали, красной нитью сквозь творчество Веневитинова. Свое развитие она получает в идее трех этапов истории. В своем письме к А. И. Кошелеву по поводу статьи о Мерзлякове Веневитинов различает три эпохи: эпическую, лирическую и драматическую. «Эти эпохи составляют эмблему не только всего рода человеческого, но жизни всякого, самого времени» (Колюпанов I, 2, 118). В первую — господствует видимый мир — это эпоха прошедшего (Гомер, Пиндар). Во вторую — преобладает мысль, независимая от мира (эпоха настоящего), в третью — «мысль будет в совершенном примирении с миром». В том же письме Веневитинов дважды повторяет выражение «раз-знакомиться с природой» (117, 119), для того, чтобы подчеркнуть необходимость отрыва от природы во вторую эпоху. Та же мысль проводится в диалоге Платона с Анаксагором: «Царем природы может назваться только тот, кто покорил природу; и следственно, чтобы познать свою силу, человек принужден испытать ее в противоречиях — отсюда раскол между мыслью и чувством». Дальше Веневитинов применяет эту мысль к художественному творчеству: «Представим себе Фидиаса, пораженного идеею Аполлона. В душе его совершенное спокойствие, совершенная тишина. Но доволен ли он этим чувством?.. Нет, Анаксагор! Эта тишина предвестница бури. Но когда вдохновенный художник, победив все трудности своего искусства, передал мысль свою бесчувственному мрамору, тогда только истинное спокойствие водворяется в душу его». В том же художественном разрезе повторяется та же мысль в статье «Несколько мыслей в план журнала»: «Художник одушевляет холст и мрамор для того только, чтоб осуществить свое чувство, чтоб убедиться в его силе; поэт искусственным образом переносит себя в борьбу с природою, с судьбою, чтоб в сем противоречии испытать дух свой и гордо провозгласить торжество ума». Или еще резче: «Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе, и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении». Отрывок «Утро,

поддень, вечер и ночь» иллюстрирует все то же: человек сначала погружен в блаженство младенческого созерцания, затем изгоняется из рая, замыкается в себе, противопоставляя себя природной необходимости, и вступает с природой в противоборство. Затем наступает вечер — любовь, но только ночь скрывает от человека все явления и он погружается в себя. «Только теперь душа его свободна. Предметы, пробудившие ее к существованию, не останавливают ее более; они быстро исчезают перед нею и она *созидает свой собственный мир, независимый от того мира, где все ей казалось разноречием*. Только теперь познает человек истинную гармонию»<sup>5</sup>. Из последнего отрывка видно, что согласие мысли с миром, о котором Веневитинов говорит в письме к Кошелеву, в значительной мере есть возвышение *над* миром в *иной* мир. Это подтверждают и стихотворения. Мы знаем, что мир-толпа для Веневитинова шум. Звуки лирные, то есть истинная гармония — конечно в другом мире:

Смирится гордое желанье  
Обнять весь мир в единый миг,  
И звуки тихих струн твоих  
„ ; „ Сольются в стройные создания,

(«XXXIII», 1826-27)

то есть где-то, в стороне от мира.

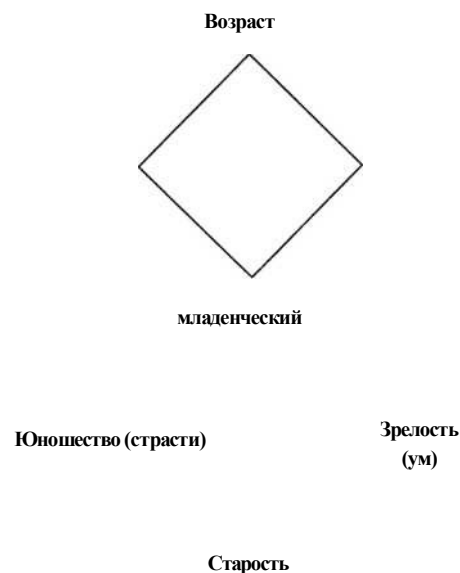
Эта мысль об обретении верховной слиянности мысли и чувства, о гармонии души, связывается у Веневитинова с образом золотого века. Образ этот имел уже в эпоху Веневитинова сложную родословную. Здесь слились «буколические» темы Вергилия, французов (Грессе, например), немцев (Гесснер) и других, с одной стороны, масонские идеи о золотом веке, с другой (век Астрей, ложа Астрей), и, наконец, темы пра-народа (Urvolk), пра-истории и т. д., характерные для целого ряда шеллингианцев.

Еще одно имя следует упомянуть здесь: Шиллера, с воззрениями, исправляющими

Руссо и восстающими против пессимистической оценки культуры. Для Шиллера состояние культуры, как отрыва от природы, есть лишь переходная ступень к высшему синтезу природы и культуры — возвращение к золотому веку природного бытия, обогащение всеми сокровищами бытия культурного.

Необходимо распутать этот сложный клубок влияний. «Буколичность» Веневитинова отметил Хомяков еще в начале 20-х годов («Послание к Веневитиновым»). ; В отношении буколичности идеи золотого века характерно сопоставить слова Веневитинова «неужели ты представляешь себе золотой век вымыслом поэта, игрою воображения» и «золотой век точно существовал и снова ожидает смертных» с словами Зюльцера (Allgemeine Theorie der schönen Künste статья Hirtengedichte): «Der i Hirtenstand ist keine Erdichtung, er ist der Stand der Natur vieler Völker gewesen und ist es auch noch itzt». Шеллингианские элементы мы отметим позднее; но сейчас же надо указать на возможные «шиллеровские» влияния извне. Что Шиллер создал в среде некоторых архивных юношей особый культ, напоминать не стоит. Если Рожалин и Веневитинов и считали себя больше гётеанцами, тем не менее Веневитинов не мог не усвоить отдельных шиллеровских идей: шиллеровский дух носился в атмосфере. Как на особых почитателей Шиллера следует указать на Погодина и Шевырева. Последний переводил Шиллера и перевел между прочим (правда, в 1827 году, год смерти Веневитинова) «Четыре века» (Моск. Вестн. Ч. I. 1827. С. 164-166). Погодин в дневнике записывает (Барс. II, 19): «У Шиллера я нашел свои мысли». А в другой раз (II, 20): «Читал биографию Шиллера и воспламенялся.

Когда я буду Шиллером?» (обе записи относятся к 1826 году). Стимулом для Веневитинова оформить бродившие в нем чаяния золотого века было чтение Платона, что видно из письма Веневитинова к Кошелеву летом 1825 года. В этом интересном письме (см. Колюпанов I, 2, 116) Веневитинов сближает золотой век с библейским раем. К этой же эпохе относится и диалог Платона с Анаксагором о золотом веке. Замысел диалога с необыкновенной ясностью формулирован в только что упомянутом письме: «Если цель всякого познания, цель философии есть гармония между миром и человеком (между идеальным и реальным), то эта же самая гармония должна быть *началом* всего. Всякая наука, чтобы быть истинною наукою, должна возвратиться к своему *началу*; другой цели нет». В диалоге говорится о трех возрастах человека — о младенчестве, о юности и возмужалости и о старости. Проходя их, жизнь описывает круг. «Вот жизнь человека! Она снова возвращается к своему началу». То же и для человечества: вернется золотой век. «Верь мне, Анаксагор, верь мне, она снова будет, эта эпоха счастья, о которой мечтают смертные». Эта эпоха счастья есть примирение противоборствующих ума и чувства, возвращение в рай, к *началу*. В письме к Кошелеву Веневитинов пишет, что «в раю» для «первобытного Адама» — «все чувства были мысли». Стоит ли напоминать, что о социальном переустройстве архивные юноши не думали. Не стоит подчеркивать, что золотой век должен был, по взгляду Веневитинова, прийти апокалиптически и мистически, а не революционно. Только позднее золотой век будет будить иные чувства: Щедрин пишет о кружке Петрашевского — «оттуда лилась на нас вера в человечество, оттуда воссияла нам уверенность, что „золотой век“ не позади, а впереди нас»... Конкретные социальные мечты юношей 20-х годов были гораздо более буколичны: А. С. Норов восклицает (Колюпанов I, 2, 54): «О, если бы все на свете бездельники от безделья только бы и делали, что писали стихи: тогда сильный не притеснял бы слабого, а в судах не брали бы взятки!» Вернее, вообще при таком утопии в стихах не было бы *действий*, золотой век был бы чистым созерцанием, может быть, мистика, может быть, homo philologus'a. Колюпанов сближал «архивных юношей» Александровской эпохи с «гвардейцами» Екатерининской (I, 2, 59). Можно согласиться с этим сближением, но надо подчеркнуть: это «гвардейцы» с парализованной волей, напоминающие штабс-капитана артиллерии Ильина, который, выйдя в отставку и погрузившись в мистику, стал писать стихи «Догмат покаяния без духовника или бомба Божьей артиллерии». Тема движения по кругу, возвращения к началу, была вообще характерна для круга друзей Веневитинова. В «Московском Вестнике» (Ч. 1. 1827. С. 208-214) критик «Исторических Афоризмов» Погодина, скрывавшийся за инициалом Р., дает приблизительно такую схему возрастов человека, повторяющуюся в мировой истории:



На второй и третьей ступени мы «розним стихии бытия нашего». В старости «миряясь желанья с умом» — «все возвращается к своему началу» (с. 211).

Мы видим, что тема кругового движения сознания раскрывалась у Веневитинова и его друзей в богатых образах, в аспекте конкретном и реальном. Истоки этих образов были указаны. Но не могли не влиять и немецкие абстрактные положения. Уже у Фихте мы читаем, что «наука проделывает *круг* и покидает исследователя у той самой точки, из которой она вместе с ним вышла» (Ueb. d. Begr. der Wissenschaftslehre S. W. Bd. I. S. 59). К Фихте примыкает молодой Шеллинг. Позднее Гегель в «Науке логики» (S. W. Bd. S. 61) скажет: «существенное для науки состоит... в том, чтобы целое образовало в себе *круг*, в котором первое есть также и последнее, а последнее есть также и первое». Ближайший детальный контекст, может быть, и вскрыл бы некоторые разноречия между Фихте — Шеллингом, с одной стороны, и русскими их сторонниками — с другой. Но одно бесспорно, как мы сейчас увидим: с веневитиновской идеей синтеза ума и чувства тесно сплелась шеллингианская идея синтеза поэзии и философии. Исторически такое сближение антитезы ум — чувство, философия — поэзия было оправдано: уже в середине XVIII века в немецкой поэтике стал противопоставляться язык понятий языку образов, как язык рассудочный языку аффектов.

Так у швейцарцев, у Гамана, для которого язык образов (Bildersprache) есть язык страстей (Sprache der Leidenschaften), и у Гердера. Понимание Баумгартеном эстетики как низшей логики — есть понимание ее как sui generis логики темных ощущений-чувств в противоположность логике ясных понятий. Естественно, что стремление романтиков к примирению в высшей способности (разуме) рассудка и темных иррациональных глубин, взбудораженных предшественниками романтизма, должно было во многих пунктах совпасть с задачей примирения философии и поэзии. Параллели веневитиновских мыслей по этому предмету с мыслями Шеллинга в «Трансцендентальном идеализме» и «Бруно» уже были сделаны в истории литературы {Котляревский Н. Старинные портреты. С. 113—116 и Бобров. Фил. 8}.

Не проделывая вновь уже проделанного, мы ограничимся приведением собственных мыслей Веневитинова. В «Плане журнала» Веневитинов утверждает: «истинные поэты всех народов, всех веков, были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения». В критике на книгу Мерзлякова Веневитинов указывает на Эсхила, «стремившегося соединить поэзию с любознательным». Там же говорится о Гомеровых поэмах, что они «духом близки к счастливому времени, в котором мысли и чувства соединялись в одной очаровательной области, заключающей в себе вселенную». Но эти воззрения нельзя брать в «разбавленном» виде, толкуя только как требование «философизма» в поэзии. Нужно помнить, что Веневитинов делал радикальные выводы: «*философия есть высшая поэзия*», говорит он устами Платона в диалоге «Анаксагор». Это значит, что философское творчество есть вид художественного, а метафизика делается равноценной поэме. «Не изгоняйте, друзья мои, из области рассудка фантазии... которая, облекая высокое в свою радужную *одежду*, не искажает светлого луча истины, но дробит его на всевозможные цвета» («Утро, полдень, вечер и ночь». — Курсив мой). Благодаря такой Радикальной постановке вопроса должны были возникнуть или недоговоренности в частности, или колебания. Сам Веневитинов, мы видели, требовал *отчета* в художественном восприятии, требовал особого, философского *понимания* художественного произведения. Но наряду с этим он утверждал уже саму поэзию, как своего Рода *понимание*, более того — *философское* понимание он приравнивал именно К тому поэтическому пониманию, в котором надлежало дать отчет. Отсюда было

два выхода — или признать в самой поэзии переходную ступень к «*высшей поэзии*» — философии, или вернуть философию в лоно фантазии и мистерий. Н. В. Станкевич в письме к Грановскому от 27 августа 1838 года (Переписка и биограф., напис. П. В. Анненковым. М., 1857. С. 274, письмо № 27) очень хорошо подметил первый уклон в творчестве Веневитинова: «У Веневитинова было художнически-рефлексивное направление вроде Гёте, и я думаю, что оно кончилось бы философией, как у Гёте кончилось аллегорией» (цит. по Боброву. Лит. I, 82). Веневитинов сам рассматривает в своем отрывке «Утро, полдень, вечер и ночь» мысль как «божественный плод, *приготавливаемый* цветами фантазии». Словом: *одежда, приготовление* — все это тяготеет к аллегории, к *подчинению* фантазии. Но с другой стороны, могло произойти и обратное: *растворение философии в фантазии* (мифе). Оно действительно произошло: в 1827 году Титов печатает в «Московском вестнике» (1827. Ч. 2) статью «О достоинстве поэта». Здесь еще все звучит по-веневитиновски. «Пусть думают невежды, что Поэзия есть собрание пустых вымыслов. В сих вымыслах, как в радуге блестящей, отражается божественный луч истины» (с. 233). «Сие тожество Философии и Поэзии яснее видно в Истории: в младенчестве народов, — пока познание еще не раздробилось на разные науки, общие мысли философские передавались в песнопениях, которым древние приписывали чудесную силу» (с. 234). Или: «всякая истинная поэзия приводит нас к идеям Философским, и обратно всякая Философия истинная дает нам утешительное пиитическое воззрение на сущее» (с. 235). Но уже в 1829 году иные ноты звучат в отрывке В. Анд[росова?] «О начале Идеализма» (ibid. 1829. Ч. 4. С. 89—104): автор восходит к «учению, возникшему на берегах Ганга, переданному в темных преданиях мудрости Египтян» (с. 102), которое «перешло в Мифы Греции, проблеснуло в Италии и у Мавров, ярко озарило XVI столетие и, подкрепляемое всем богатством вековых сведений физических, раскрывается в наше время» (с. 103). Любопытно, что цитаты из Шеллинга и Окена приводятся наряду с цитатами из трактата Плутарха об Изиде и Озирисе (уподобление природы прямоугольному треугольнику. Ср. выше о геометрической символике). Не совсем не прав был Плетнев, когда еще в 1827 году писал князю Вяземскому (цит. по Барс. II, 130): «„Московский вестник“ кипит деятельностью. Кажется однако ж мне, что он круто все хочет повернуть. Ему хочется вдруг развить у нас и Германские идеи, и таинства Востока». К этим-то «таинствам Востока» мог прийти и Веневитинов. Прав (хотя бы до некоторой степени) Кениг, когда пишет (с. 178): «Schwerlich möchte er jemals ein systematischer Schul-Philosoph geworden sein» Показательно, что среди заметок Веневитинова сохранился отрывок из статьи о «Зороастре и его вероучении» (Шпицер, 277—278), в котором затрагивается и любимая тема Веневитинова о золотом веке. К тому же традиция масонская носилась еще в воздухе. Крейцер перекликался с московскими масонами. Уже в цитированном письме к Кошелеву 1825 года Веневитинов говорит о последней ступени развития: «на этой ступени (хотя эта точка — идеал) не будет уже наука, а будет одно всеведение», ибо «тогда родилась философия, когда человек раззнакомился с природой». Здесь Веневитинов повторяет раннего Шеллинга: *die Philosophie arbeitet zur eigenen Vernichtung (Ideen zu einen Philos. d. Natur. S. W. Bd. II. S. 14)*. Несколько раз высказывалось воззрение на Веневитинова как на натуру гармоническую и уравновешенную. Пятковский сопоставляет Веневитинова с Баратынским, усматривая у последнего перевес мысли над чувством, у Веневитинова же — их равновесие (Пятк. 58). Бобров говорит о Веневитинове (Лит. I, 71): «Как в человеке, нас поражает в нем редкая гармоничность натуры... В нем почти одинаково сильны были и ум, и чувство, и творческая способность фантазии». В другом месте

Бобров говорит о «печати классического мира» (с. 11). Айхенвальд (Ист. рус. лит., изд. «Мир», II, 43) говорит: «соединение „разума с пламенной душой“ наиболее характерно для молодого поэта». То же говорят современники. А. Х[омяков] в «Библиотеке для воспитания» пишет: «Веневитинов не был исключительно художником, душа ясная и благородная, разум образованный, мыслящий и сильный, соединялись в нем в полной и прекрасной гармонии». Иван Киреевский (Обозр. рус. словесн. за 1829 г. Поли. собр. соч. М., 1911. Т. II. С. 27) пишет: «щедро природа наделила его своими дарами и их разнообразие согласила равновесием», «созвучие ума и сердца было отличительным характером его духа». Бестужев-Рюмин отмечает (Сев. Пчела. 1829. № 23): «Почти во всех его произведениях видны образованный ум и прекрасная истинно-пиитическая душа». Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834) пишет: «Один только Веневитинов [из молодых поэтов пушкинской поры] мог согласить мысль с чувством, идею с формою...» Иными словами, Веневитинов сам превращается в того поэта, о котором он писал:

Он дышит жаром красоты, В нем  
ум и сердце согласились, И  
мысли полные носились На  
легких крыльях мечты.

(«Поэт и друг»)

Но на самом деле достаточно напомнить о Петербургском периоде жизни Веневитинова, чтобы понять, насколько далека гармоничность от внутреннего смятения и мятая. Золотой век, синтез философии и поэзии был задан, а не дан реально, был якорем спасения в реальном хаосе, *расколе* мысли и поэзии. Б. Садовской (Рус. Кам. 63) говорит о «ломающемся, нервном с перебоями и в то же время плавном метре» стихов Веневитинова. «Холодные сомненья» — это выражение повторяется в двух стихотворениях Петербургского периода («К моему перстню», «Завешание»). И еще выразительнее запечатлелась та же смятенность в полночь Нового (последнего для Веневитинова) 1827 года (см. «На Новый 1827 год»). Нельзя не признать известной доли правды в словах предисловия к Полн. собр. соч. 1829 г. (Ч. I. С. V): «Нет сомнения, что причиною преждевременной его смерти были частые, сильные потрясения пылкой, деятельной души его». Где же тогда гармония? Даже Пятковский (с. 25) говорит о «внутренних борениях, невольном скептицизме и временной апатии к жизни, которым суждено было вторгнуться в мирную и невозмутимую жизнь поэта». Ближайшие друзья Веневитинова еще более зорко видели все трудности и неизбежно тяготели к другим путям, если не хотели остаться в «прекраснодушном» энтузиазме, который остывал и в самом Веневитинове. Веневитинов *Щебовал* синтеза философии и поэзии, на опыте же, *реально* знал правду слов Баратынского:

Но пред тобой, как пред нагим мечом, Мысль,  
острый луч! — бледнеет жизнь земная.

Иван Киреевский пишет в 1828 году Кошелеву по-веневитиновски: «Кто не понял мысль чувством, тот не понял ее, точно так же как и тот, кто понял ее одним чувством» (Полн. собр. соч. I, 14). А в 1840 году он пишет Хомякову: «Покуда видна ясна для разума, или доступна слову, она еще бессильна на душу и волю. Когда же она разовьется до невыразимости, тогда только пришла в зрелость... чем более человек найдет в душе неразгаданного, тем он глубже постиг себя. Чувство *вполне* высказанное перестает быть чувством» (ibid. I, 67).

Вся «Простая речь о мудреных вещах» Погодина, вчерашнего шеллингианца, (пусть поверхностного, но все же благоговевшего перед философским разумом и перед Шеллингом) — полна чувства тайны и непостижимости. «Сколько систем было на свете! И все эти системы сменяются, как сменяются листья каждую осень. Всякий молодец на свой образец. Этого мало: они спорят между собою и бьют друг друга наповал. Хоть бы начинали так: *Кажется* мне вот что. Нет, каждый думает, что он нашел истину...» (2-е изд. М., 1874. С. 44). Между тем в 20-х годах Погодин был другим. И его занимал образ Золотого века. «С каким восторгом представлял я себе то время, когда человек, на лоне природы, в мире с самим собою, с своей совестью, со всем окружающим, в кругу своего семейства будет наслаждаться жизнью, проводя ее в изысканиях тайн мироздания, тайн истории, в творениях мысли и чувства... И я был уверен, что оно наступит! Содействовать приближению этого времени — какое счастье! Дайте мне хоть орангутанга, думал я в восторге, идя однажды с Дмитрием Веневитиновым и беседуя о золотом веке, и если я успею выдвинуть его на несколько шагов вперед на его пути, то я не пожелаю ничего более» (с. 25). Так было в 20-х годах, а позднее Погодин, ставший скептиком, иронизировал: «Ходили охотники в Эльдорадо за счастьем, но и там его не оказалось, а в Московском Эльдорадо можно только плотно наесться и пьяно напиться, чтоб встать на другой день с больной головою» (с. 127). И общий скептический вывод: «Что же остается делать человеку, спросили бы мы его? Он, разумеется, отвечал бы: не знаю» (с. 47). Последний афоризм Погодин сопровождает примечанием-сноской: «А наши мыслители разрешают смело: что хочет! — Молодцы! За словом в карман не полезут». — Шеллингианство кончилось и отпало, как шелуха.

В двадцатых годах у любомудров был ответ ясный и четкий на вопросы о блаженстве души и жизненных целях. По-русски понятый Шеллинг указывал им на «самосведение» и «самопознание». В сущности это был Сковорода, говоривший: «По земле, по морю, по горних и преисподних шатался за счастьем. А оно у меня за пазухой дома...» Теперь открылись глаза на другое. Погодин протягивал руку вчерашнему натурфилософу — шеллингианцу Ястребцову, стоявшему в стороне от любомудров (впрочем, в 30-х годах полемизировавшему по вопросам эстетики с Шевыревым). В 1839 году Ястребцов писал («Исповедь». СПб., 1841. Предисл.): «Теперь достиг до пристани. Вот моя пристань: сознание бессилия разума человеческого, оставленного самому себе». «Для Мудрости нет надежды на разум человеческий. Многоглаголив он для предметов малых и ничтожных, а для важных нем» (с. 239). Тот же Ястребцов в 1838 в «Сыне Отечества» поместил статью «О чувстве» (перепеч. в «Исповеди»), вторгавшуюся в самую цитадель русских шеллинги-стов-любомудров. Мы видели, что любомудры на первых порах замкнулись в эстетическом «монастыре» чистого искусства. Недаром они (Титов, Шевырев, Мельгунов) переводили Ваккенродеровы «Размышления отшельника, любителя изящного» (М., 1826). Сюда-то и направляет нападения Ястребцов: «Стихотворный ритм уступил место стуку... паровой машины. В это-то время положительности вдруг раздались хвалебные песни изящному. Но эстетическое чувство спасет ли? Спасет, как щепка спасает утопающего» (с. 242). «Какого художника, какого поэта спасло эстетическое чувство. Известна биография знаменитых поэтов. На ком остановимся» (с. 257—258). «Эстетическое чувство, подобно разуму, имеет дело с преходящею, условною формою. Его предмет возможность, а не действительность, облако Юноны, вместо Юноны самой» (с. 254). Вся беда в том, что сами любомудры уже не довольствовались этим «облаком Юноны», царством отрешенного бытия. Иван Яковлевич Кронеберг, унаследовавший от своих немецких предков идею невидимой

церкви, мог говорить о невидимой Философии: «Нет Философии in concreto. философия, как квадратура круга, есть только необходимая задача ученого, идеал науки вообще» (Брошюрки VII, с. 14). Подобно тому, как на Западе романтики взалкали *осязаемого* «Разума», «Разума на земле», так и любомудры сошли на землю. Гегель увидел «осязаемый Разум» в Прусском государстве, Brentano — в престоле св. Петра, любомудры бросили эстетический монастырь чистого искусства, чтобы идти к *настоящему* монастырю — Оптиной. Синтеза ума и чувства стали искать не у Шлегелей, а в «Добролюбии». Так шел друг Веневитинова Иван Киреевский. Неизвестно, как пошел бы Веневитинов, но есть большая вероятность, после всего сказанного о нем, что он пошел бы таким же путем.

Часто обособляли Веневитинова от его друзей и от его эпохи. Кубасов пишет: «Лучи его славы не меркли даже при сиянии „солнца нашей поэзии" — Пушкина, но разливали *свой* мягкий, ласкающий свет». По заключению Белинского, «Веневитинов сам собою бы составил бы школу». Бобров утверждает (Лит. I, 168): «Он как бы иностранец и стоит вне связи с предшествующим развитием русской литературы». Пятковский высказывает аналогичное утверждение (с. 57—58): «Мы, при всех усилиях, не могли бы подвести ему никакой генеалогии». Но Хомяков сказал вернее (Библ. для восп. С. 2): «Завет таких людей как он никогда не пропадет, *другие исполнят то, что Веневитинов обещал* — таков ход человеческой мысли» (курсив мой). Совершенно прав Б. Садовской, говоря: «По виду преувеличенное, поклонение друзей станет понятно, если мы увидим в Веневитинове не столько „поэта", сколько „человека двадцатых годов", *ярко выражающего сущность своей эпохи*» (Рус. Кам. 62. Курсив мой). В Веневитинове in pace таились все те разнородные пути, по которым пошли его друзья. Перегорев в петербургском скептицизме, и он не вернулся бы к Шлегелям; он вряд ли остановился бы и на погодинском иррационализме, а стал бы искать иных путей. В нем таились возможности *гносиса*, но уже не шеллингиански-эстетического, а *иного*.

Одно ясно: любомудров в их шеллингианстве не замолчали и не затерли, они *сами* пошли по другому пути. Оппортунистами могли быть Давыдовы, но не они. Ясно и другое — основная идея славянофилов о цельном знании *вся* целиком, но в аспекте эстетическом, была дана в веневитиновской идее о высшем синтезе ума и чувства — уже в 20-х годах. Идея эта была навеяна Германией, но психологические обертоны ее были другие. Поэтому и судьба ее была другая.

Несколько лет тому назад мне пришлось быть в Симоновом монастыре. Встречного монаха я спросил о могиле Веневитинова. «А он кто такой был?» — «Писатель». — «Не знаю. А вот *Аксаковы* — здесь». Могила Веневитинова оказалась подле. Но найти ее трудно было сразу: каменная плита, вровень с землей, была наполовину засыпана листьями, падающими с соседнего дерева.

Под сим камнем погребено тело  
Дмитрия Владимировича Веневитинова  
Родившегося 1805 года сентября  
14 дня и скончавшегося 1827 года  
марта 15 дня в 5 часов утра от роду ему  
было 21 год 6 месяцев и 1 день

Как знал он жизнь  
Как мало жил.

Простого монаха нельзя было винить в том, что он *подле* славянофилов Аксаковых не разглядел Веневитинова: историки русской философии и литературы до сих пор не видели этого.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Колюпанов Н. Кошелев. СПб., 1889. Т. I. Ч. 2. (М. 3.)
- <sup>2</sup> Б. Садовской не прав, восклицая по поводу последнего периода жизни Веневитинова: «Вот оно, проникновение в жизненную тайну!» — и говоря о «безумном упоении на жизненном пире» (Рус. Кам. 67). Он опирается на первые строфы стихотворения «XXXIII» и забывает строки дальше: «Смирится гордое желанье».
- <sup>3</sup> Ср. «Выписка из письма Русского Путешественника по Европе» в бумагах Одоевского в Историческом Музее в Москве. Г. 1/16. Л. 55-64. Изложение и выдержки у Сакулина (I, 334-338).
- <sup>4</sup> Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. (М. 3.)
- <sup>5</sup> Идея о трех этапах мысли и разрыве рефлексии с миром имеется в Введении к Ideen Шеллинга (S. W. Abt. I. Bd. II. S. 13-14). Подразделение на эпоху эпическую, лирическую, драматическую близко к Шлегелю. Р. В. Иванов-Разумник (Обществ. и умств. течения 30-х годов и их отражение в литературе // История рус. литер XIX века. Изд. «Мир». М., 1916. Т. I. С. 255 = Ист. русск. обществ. мысли. Ч. II. Пг., 1918. С. 179) сближает диалог «Анаксагор» с Philosophie und Religion (S. W. VI, 57-59) и Ueber das Wesen der menschl. Freiheit (ibid. VII, 378-380) Шеллинга. Но эти сближения чересчур отдаленны. Теософские тона Шеллинга, вступающего в «баадеровскую» фазу своего философского развития, *иные*, чем тон веневитиновского диалога.

Москва, март 1926

## ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА ЯЗЫКОВА

Wer das Dichten will verstehen muss  
ins Land der Dichtung gehen, Wer  
den Dichter will verstehen muss ins  
Dichters Lande gehen.

[Goethe]

Взятое самим Языковым в качестве эпитафии к собранию его стихотворений четверостишие Гёте намечает уже в главных чертах программу и путь настоящего исследования. Предмет этого исследования — художественное творчество (Das Dichten). Нельзя поэтому не идти в страну поэзии — *der Dichtung Land* — в сторону, граничащую с формально-аналитическими, литературными изысканиями. Но не «просто» творчество или творчество «вообще» составляет предмет изучения, а творчество *Языкова*; не только поэтическое творчество поэта, но и сам поэт (der Dichter) подлежит уразумению. Следовательно, и в страну поэта (des Dichters Land) — нужно будет идти исследователю, то есть в Дерпт, в село Языково, в Москву, Симбирск.

Надо однако оговориться: не просто формальные и литературные анализы должны найти здесь место, как бы мало их ни было произведено в отношении стихов Языкова и как бы их отсутствием ни тормозилось психологическое истолкование Языковских произведений в их художественном своеобразии. Формально-поэтические элементы, помимо самодовлеющего изучения, могут изучаться и со стороны психологической, — психологической выразительности и психологического воздействия. Только под этим углом зрения мы и будем их рассматривать: формальные особенности для нас приметы художественной личности Языкова, той личности, которая наложила печать на его стихотворения. И только осветив художественную личность, можно уже затем говорить о связи ее с биографически данной личностью.

Анализ всего уместнее начать с общих характеристик языковского стиха, дававшихся различными исследователями и позволяющих судить о том общем, полусознательном впечатлении, которое оставалось у всех, читавших Языкова, и которое в сущности свидетельствует о психологическом общем строе языковой лиры в не меньшей мере, нежели о преломлении ее в сознании языковских читателей.

#### I

В 1833 году К. Полевой писал: «стих Языкова закален *громом и огнем* Русского языка». Об этом громе и блеске будут говорить все, позднее писавшие о Языкове. И. Киреевский (1834) говорит о «роскоши, *блеске* и раздолье, кипучести и *звонкости*, пышности и великолепии» его стиха. Белинский (1845) говорит: «все были поражены... *звучностью, яркостью, блеском* и энергиею его стиха». В той же статье он пишет: «в стихе г. Языкова много *блеска и звучности*; первый ослепляет, вторая оглушает». Погодин (1846) говорит о «стихах *пламенных, громозвучных*», о том, что «златокованный стих его *возгремит еще громче, заблестит еще ярче*, чем прежде». Шевырев (1847) говорит о «широком раздолье его *громозвучного слова*», о «заветном,

тайном чувстве, связывающем поэта с основою народной жизни... которое *гремит громом* в последних его произведениях, обещающая какую-то чудную, новую поэзию». Кн. Вяземский говорит в стихах о Языкове «*сверкавшем и гремевшем* огнедышащим стихом»<sup>1</sup>, в статье — о «бойком и *звучном* стихе» его (1847).

Но никто, быть может, не проник так глубоко в этот блеск и гром Языковского стиха, как Гоголь, у которого на этот счет есть поистине замечательные строки: «...сияющий, праздничный стих Языкова, влетающий как луч в душу, *весь сотканный из света*». И в другом месте: «стих его только тогда и входит в душу, когда он весь в *лирическом свету*; предмет у него тогда только жив, когда он движется, или *звучит* или *сияет*, а не тогда, когда пребывает в покое»<sup>2</sup>. Даже второисточки, газетно-журнальные статьи и статейки, каким-то отблеском усвоили то же. Так, в «Иллюстрированной Неделе» (1875) говорится о «*блестящем*» стихе, «*блестящем*» даровании, «силе и *блеске*» стиха.

Верно заметил И. Киреевский: «нельзя не узнать стихов Языкова *по особенной гармонии и яркости звуков, принадлежащих его лире исключительно*». Но вопрос в том, что же является фундаментом этого впечатления, где же в *самом стихе* точки, дающие повод к такому представлению? Помимо инструментовки стиха (о которой скажем дальше), этому способствуют *описания* звучностей, столь часто попадающиеся у Языкова, и притом описания звучностей массивных, громовых.

Так с неба падающий гром  
Подземных грохотов звучнее.  
Так песнь победная громчей  
Глухого скрежета цепей. (I, 7)

Языков сам в стихах говорит о блеске и звонкости стиха:

Стихи, внушенные тобой, *Звучат и  
блещут* золотые! (I, 105)

Тебе стихи мои *звучали Живые,  
светлые*, как ты (I, 124)

*Блестящ и звонок* вольный стих (I, 247)

стихом *блистая* удалым (I, 303) И мой

разгульный, *звонкий* стих (I, 326) *резкий звон*

*стиха* (I, 252) Полет мечты и *звон стиха* (I,  
271)

Кстати — эпитет «громозвучный», которым характеризовали стих Языкова — эпитет чисто языковский: «И громозвучный наш язык» (I, 270).

Но не только описания звука, — *звукоподражания* и тонкая *инструментовка* свойственны Языкову. Айхенвальд (Силуэты, 64) говорит о «буйной фонетике» у Языкова, о том, что Языкову присущи «эпитеты звуковые, всякая хвала громоподобию, громозвучанию, гудящему колоколу, шуму широководной реки, топоту „бурного коня“, „многогромной войне“» (ibid. 65). Недаром так часто аллитерации на «С», звук светлый и сияющий, попадают у Языкова: Светла, свободна и спокойна (I, 143) Стекло сшибалось со стеклом (I, 175) И славлю смертными стихами (I, 189) На стогах смертельный свирепствовал бой (I, 51)

Весьма часто эпитет начинается с того же звука, что и существительное. На то же «с»: «на скучной степи бытия», «тревожа слабые сердца», «в стране, где славной старины», «я думал страстными стихами», «Где дремлют Сороти студеной Гостеприимные струи», «сельскую свободу возлюбя», «на милой тесноте старинного стола» и т. д. На другие звуки: гордый Грек, бодрым бойцам, поэзии подложной, вольных вдохновений, невской непогоды, поступью павлиньей и т. д. и т. д. — можно было бы примеры умножать до бесконечности. Заметим, «энергия» стиха, отмечавшаяся критиками, хоть отчасти не отсюда ли, ибо в самом деле такое настойчивое повторение одного звука в двух смежных словах придает стиху какую-то чеканность и твердость.

Гоголь и его современники восторгались инструментовкой стихов, описывающих игру в свайку:

Тяжкий гвоздь стойком и плотно Бьет  
в кольцо; кольцо бренчит. (I, 164)

Но можно было бы умножить примеры столь же совершенной инструментовки: жуткая инструментовка на «ч», «у», «р», стиха, веющего почти вещественным пожаром войны:

Пожар Чесмы, чугуна Кагула, И  
Руси грозные права! (I, 171)

Или (инструментовка на «о» и «т»):

Не стонет дол от топота коней (I, 39).

Или инструментовка на светлое, сияющее, прорезывающее «е», сменяемое влажным «а»:

Светлее зеркальных зыбей, Звезды  
прелестнее рассветной, Пышнее ленты  
огнецветной Повязки сладостных  
дождей. (I, 105)

Или, наконец, звуковое описание шороха леса, инструментованное на «ш», «х», «т», усиливаемое потом «ш» и «х» и глухим «у»:

В вершинах леса, там и там, По  
шепотливым их листам Мгновенный  
шорох пробегает — И смолкнет вдруг,  
и вдруг сильней Зашевелится мрак  
ветвей И лес пробудится дремучий, И в  
чаще ходит шум глухой — Здесь и  
тогда, ручей гремучий, Твой говор  
слышен волновой! (I, 155)

Шум, гром и сияние, почти вещественные, наполняют стихи Языкова. Историк нашел бы в них отголоски *старых* державинских громов. Так, ярко видно это из сопоставления хотя бы с одой «На взятие Измаила»:

Краснеет Понт, ревет гром ярый,  
Ударам вслед звучат удары,  
Дрожит земля, дождь искр течет...

У Державина — громы екатерининских войн и екатерининской славы. У архаичных современников Языкова, — у Федора Глинки, например, возродится библейский.

Грядет, грядет Господь вселенной!  
Грохочут громы по следам; Грядет и  
глас гремит священный От неба и  
до бездн...<sup>3</sup>

Но у самого Языкова только поздно, в 40-е годы гром и гул станут громами «священной поэзии». Каково психологическое окружение их в первый период, об этом позднее, сейчас достаточно установить, что так есть.

Но не только вещественно-звуковая сторона сияет в стихе Языкова — упругая гибкость ритма упорядочивает эту почти материальную звучность стиха, сдерживает эту вещественность какой-то властной силой. Опять-таки нельзя не процитировать Гоголя: «Имя *Языков* пришлось ему не даром. Владеет он языком, как Араб диким конем своим, и еще как бы хвастается своей властью. Откуда ни начнет период, с головы ли, с хвоста, он выведет его картинно, заключит и замкнет так, что оставишься пораженный». В сущности то же в другой метафоре сказал Шевырев: «Ни у кого из поэтов русских стихи так *свободно* не льются, и слова так *покорно* не смыкаются в одно согласное и великое целое, как у Языкова. Он движет ими и строит ряды их, как искусный полководец обширное воинство». И если опять посмотреть на те элементы в строении произведения, которые производят подобное впечатление, нельзя не признать, что одним из поводов к последнему является обилие *перенесений* (enjambements), отмечавшееся всеми, кто только читал Языкова. Верховский, например (с. 37—38), говорит о шестистопном ямбе, которым писаны элегии последних лет: «Как он далек от классического александрийца пластической антологии! Одно „обилие „перенесений“ дает ему простоту и развязанность, непосредственность и свободу импровизации». Особенно явственно эта упрямая энергия стиха выступает в стихотворении «Конь»: здесь смысловое дробление, *логические* цезуры и *логические* связи поистине противостоят *метрической* ткани стихотворения (четырехстопный хорей).

Властная энергия Языковского стиха, которой поэт как бы хвастается, не только в ритме обнаруживается: в синтаксисе порою она же видна — в расстановке слов, например:

Как прежде, белизну возвышенных грудей  
Струями локоны златыми осыпайте! (I, 211)

более чем капризно расставлены здесь слова второй строки. В стихотворении «Весенняя ночь» *два* эпитета поставлены рядом: один — в форме прилагательного, другой (неожиданно) — в форме существительного:

...Где же ты,  
Как поцелуй насильный и мятежный,  
*Разгульная и чудо красоты!* (I, 207)

Или в другом стихотворении:

Во мне божественное живо  
Воспоминанье о тебе. (I, 154)

С большим усилием можно прочесть последние строки так, чтобы слушатель воспринял «божественное» в качестве прилагательного к «воспоминанье» и не поставил между строками паузы — запятой или тире. Доказательство тому, что даже музыканты (Даргомыжский) не вполне справились с этой задачей и в романсе не сумели спаять воедино этих строк.

И, наконец, появление малоупотребительных грамматических форм, приковывающих к себе внимание своей капризной изогнутостью — свидетельствует о все том же. Так, порою Языков ставит форму единственного числа вместо более употребительного множественного:

Да *кудрю* темно-золотую (I, 249) Под стеклянным *брызгом* волн (I, 232)<sup>4</sup> или

наоборот — форму множественного вместо единственного:

Подняв холодные *железы* (I, 38)

Таково вкратце периферическое (формальное, внешне-психологическое) своеобразие языковских стихотворений: блеск, звучность, ритмическое упрямство. Нужно теперь от периферии двинуться вглубь.

## II

Принято причислять Языкова к пушкинской школе. Еще Вяземский в 1847 году подал повод к этому мнению словами: «В нем угасла последняя звезда пушкинского созвездия, с ним навсегда умолкли последние отголоски пушкинской лиры». В утрированно-резком виде восприняли эту мысль позднейшие исследователи. Николаевский (1850) пишет: «Он принадлежал к школе Пушкина и, может быть, первоначально заимствовал у него меру и стих». Айхенвальду (Силуэты, с. 70) дорого то, что на Языкове «сияет отблеск Пушкина» и «желанен он», по мнению Айхенвальда, «русской литературе, как собеседник великого поэта». Статья Я., озаглавленная «Памяти Языкова» и помещенная в «Московских Ведомостях»<sup>5</sup>, развивает образ Вяземского, причисляя Языкова к тем поэтам, которые подобно планетам, обращающимся вокруг небесного светила, окружали нашего великого поэта, как плеяда, часто заимствовали у него блестящие особенности своих произведений и, после ранней кончины Пушкина, продолжали долго озарять нашу литературу ярким отблеском его поэтических созданий. Сиповский, критикуя Смирнова, утверждает, что сближение Пушкина и Языкова должно быть краеугольным камнем всякого исследования о Языкове, так как «все поэты-современники Пушкина интересны, только как его сподвижники, которых он многому учил и у которых иногда сам учился»<sup>6</sup>.

Но против этого мнения иногда раздавались протестующие голоса. Знаток языковской поэзии Садовников (Отзывы, 524) по этому поводу пишет: «самый строй языковской лиры был совершенно иной: на более торжественный лад. Он был отголоском Державина, которому, как русскому поэту, принадлежала первая любовь Николая Михайловича. Жуковский и Карамзин занимали вторые места».

Смирнов в своей монографии о Языкове (Пермь, 1900, с. 265) пытался также Разграничить языковскую и пушкинскую поэзию, но сближение с Батюшковым, на которое особенно напирал Смирнов, вряд ли удачно<sup>7</sup>. Однако интуитивно все \*е Смирнов верно чуял, что исторических корней языковской поэзии следует искать где-то до Пушкина. В самом деле, Языков именно тем и интересен, что <sup>в</sup> нем каким-то чудом сохранились традиции более старые, чем пушкинские, традиции ломоносовско-державинские, боровшиеся как с призрачным романтизмом, так и с байронизмом, с пушкинизмом, и *вообще* с более новыми течениями.

Напомним, что до 1826 года Языков не питал особой симпатии к поэзии Пушкина — неважно, что, может быть, это чувство было навеяно извне влиянием его учителя, дерптского профессора словесности Перевощикова<sup>8</sup>. Старые критики, современники Языкова, особенно ясно чувствовали державинское в языковских стихах. Шевырев (1847) говорит: «Марков заставлял Языкова переписывать стихи Ломоносова и Державина: других поэтов он не знал. Вот где была первая школа Языкова; вот гел его мужественный стих. В Дерптском уединении поет он Ломоносова, и Жуковского, которые питали его молодую музу». К. Аксаков в своей Ariv^f.~^ra сближал Ломоносова и Языкова<sup>9</sup>. Вяземский, говоривший о Языкове как звезде «Пушкинского созвездия», в стихотворении «Поминки» (1853) нает о Державине:

Пушкин был отец твой крестный, А  
Державин — прадед твой,

а в другом стихотворении ' ' еще ярче запечатлел ту же мысль, говоря о Дерпте:

Державина святое знамя  
Ты здесь с победой водрузил!  
Ты под его широкой славой  
Священный заключил союз:  
Орла поэзии двутлавой  
С орлом германских древних муз.

И позднее чуяли державинских орлов у Языкова. Смирнов говорит о «некоторой» родственности поэтического таланта Языкова и Державина (с. 253). Аноним «Московского Обозрения», весьма несочувственно относящийся к Языкову, сближает (с. 219) Языковское описание Кавказа в послании к Хрипкову с державинским «На победу графа Зубова», и вообще отмечает (с. 189) влияние державинских стихов, на которых Языков вырос. Впрочем, он же замечает (с. 191): «Того орлиного взмаха, Юпитеровского грома, которым поражают некоторые строфы Державина — у него нет».

Восмотримся однако ближе в языковских и державинских орлов. У Державина — орел *тсралыцко-аллегорический*, орел эмблем — орел императорский. Таков он в «Видении Мурзы»:

Орел полунощный, огромный,  
Сопутник молний торжеству,  
Геройский провозвестник славы,  
Сидя пред ней на груди книг,  
Священны блюл ее уставы;  
Потухший гром в когтях своих И  
лавр с оливными ветвями Держал,  
как будто бы уснув.

Или — «Осенью во время осады Очакова»:

...орел  
Над древним Царством Митридата  
Летает и темнит луну; Под звучным  
крыл его мельканьем То черн, то  
бледн, то рдян Эвксин...

Это орел екатерининский, орел осьмнадцатого века. У Языкова же орел поэтический, *символический*. Вдохновение для Языкова не иное что, как парение орла.

Орел великий встрепенется,  
Расширит крылья и взвоется  
К бессмертной области светил. (I, 104)

По опыту знает Языков, как поэтический гений поднимает крылья:

И зря, как вас венчает  
Бессмертие в веках,  
Приподнимает крылы И  
чувствует в крылах  
Торжественные силы. (I, 31)

И в обращении к поэту, наконец, звучит то же:

Невинен будь, как голубица,  
Смел и отважен, как орел.

В послании к Княжевичу (I, 34):

Ты, радуясь душой, услышишь песнь свободы В  
живой гармонии стихов, Как с горной высоты  
внимает сын природы Победоносный крик  
орлов.

Только однажды и у Языкова всплывает образ *военного* как у Державина орла, да и то в тонах архаистических: в Военной Новгородской песне 1170 года (I, 89):

Свободно, высоко взлетел орел,  
Свободно волнует море;  
Замедли орлиный полет, Сдержи  
своенравное море!

Но все же родственные тона связывают Языкова с Державиным. Орел позднего «библейского» Языкова вместе с тем и державинский орел:

Возьмет ли арфу: дивной силой  
Дух преисполнится его И, как  
орел ширококрылый, Взлетит до  
неба Твоего. (I, 203)

Языков любит державинские эпитеты «пышный», «торжественный» и говорит о солнце, восходящем в торжественном покое (I, 95), о пышной тишине восходящего солнца (I, 119)<sup>2</sup>.

Однако, если мы перейдем в более глубокий психологический слой, в *тематический*, то разница станет явной.

Тематика была всегда в глазах критиков больным местом Языкова. Станным образом Белинский и Сенковский подавали здесь друг другу руки. С тридцатых годов тянутся почти до наших дней упреки в «бессодержательности» поэзии Языкова. К. Полевой (1833) утверждает, что «всегдашним, лучшим перлом стихотворений г-на Языкова останется выражение оных», и характеризует Языкова как «поэта выражения». Берг (1833) пишет: «ein besonderer Reiz liegt in seiner Sprache». «Отечественные записки» в 40-х годах отмечают в «Новых стихотворениях» «отсутствие всякого определенного и неопределенного содержания» и т. д. и т. д. И позднее (1850) еще заявляют, что поэзия Языкова без содержания, но полная увлекательной силы и гармонии стиха (Николаевский). Белинскому кажется недостойным поэзии воспевать вино и только вино. Наставительно он замечает: «Мы понимаем, что есть Поэзия во всем живом, стало быть, есть она и в *питье* вина, но никак не понимаем, чтоб она могла быть в пьянстве; поэзия может быть и в *еде*, но никогда в *обжорстве*».

Этим упреком Белинский попадает в неприятную для него компанию с Сенковским. Искривлявшийся и изманерничавшийся Сенковский писал: «Обыкновенная жизнь — проза: я согласен. Но разгульная жизнь еще хуже: это дурная проза, скверная, грязная проза. Как же можно перелагать ее в стихи?.. Винный погреб не принадлежит ни к какой литературе». Добролюбов писал: «Он погубил свой талант, воспевая пирушки да побранивая немецкую нехристь, тогда как он мог обратиться к предметам гораздо более высоким и благородным». Никто не станет спорить, что большая часть стихотворений Языкова посвящена воспеванию вина и разгула. Но нельзя не согласиться с Гербелем<sup>13</sup>, утверждающим, что «большинство критических статей, не исключая и статьи Белинского... отличаются самым крайним задором и несомненным пристрастием». В самом деле, только пристрастием можно объяснить, что старые (да и некоторые новые) критики, всегда занятые *оценкой* тем и их квалификацией по рубрикам «низкий», «недостойный», «высокий» и т. д., могли проглядеть ряд тем в творчестве Языкова. Так, мы знаем, что ряд стихотворений Языкова даже раннего периода посвящен *историческим* темам.

Когда в последние годы Языков меняет строй своей лиры, то и это не нравится его критикам. «Библиотека для чтения» Сенковского в 1844 году пишет (т. 67, отд. VI, с. 33): «некогда разгульная, краснощекая, буйная Муза, словно старая грешница, рядит себя в чепец — охает, кричит и поет целомудренно». В 50-х годах аноним «Московского Обозрения» (с. 148) восклицает: «Как много гуманного смысла в студентских ассоциациях и беззаветном общении между собою скудными средствами... Сколько сердечной поэзии заключено в этом перебивании и суровой нужде!» Языков в воспевании студенческой жизни будто бы прошел мимо этого. А когда Языков в стихотворении «Мое уединение» описывает бедный чердак студента, то это опять не нравится критику. Ряд иных, не вакхических тем разглядели и выдвинули на первый план языковские друзья. Кениг со слов Мелунова пишет: «Der Anblick des Kremls, dieses Palladium Russlands, so wie andere Erinnerungen der Vorzeit ndhren seine Begeisterung».

Погодин пишет: «Одно только чувство оживляло его (последние) годы: это любовь к отечеству. Отечество, Святую Русь, любил он всем сердцем своим, всею душою своею и всею мыслию своею». Шевырев пишет: «Москва... дала другое направление мужавшей лире поэта. Уж не дерптский разгул слышится в стихах его. Здесь под благовест московской святыни раздаются подражания псалмам». Вяземский говорит: «Языков был влюблен в Россию». Позднее исследователи, преимущественно консервативного направления, пытались подчеркнуть именно эту патристическую сторону поэзии Языкова, которую замалчивали или оставляли в стороне Белинский и примыкающий к нему Шенрок<sup>14</sup>. По существу эти исследователи были более правы. Объективный исследователь творчества Языкова и его тематики должен признать наличие патристических тем в творчестве Языкова с самого начала: в дерптский период. Ценность тем и художественная значительность произведений нас в данном случае не занимает. Одно ясно: большинство критиков сузили диапазон творчества Языкова, забраковав, как не имеющие ценности, ряд произведений: историческое — «риторика» элегии последних лет — «оханье старой грешницы». Что к критике примешивалась личная неприязнь, видно из того, например, что в глазах Белинского у *Давыдова* все минусы Языкова оказываются плюсами. Даже низменность «винных» тем прощается Давыдову: «он поэтизировал все, к чему ни прикасался: в его стихах *преужасные* пуншевые стаканы и чаши не оскорбляют образованного чувства... все эти лагерные замашки, казарменное удалество... облагораживаются формою»... Вот что о Давыдове писал Белинский.

В сущности, это совсем то же, что И. Киреевский говорил о Языкове: «виноват ли Языков, что те предметы, которые на душе других оставляют следы груза, на его душе оставляют перлы поэзии, перлы драгоценные, огнистые, круглые?»

Во всяком случае, как видно из предыдущего, тематика Языкова *шире*, чем просто воспевание винного разгула. Любопытно, как Языков отшучивается от «критических» упреков подобного рода. В послании к Вульфу (I, 168) он пишет:

Недаром прежний доброхот Моей  
богини своенравной, Сердце  
Москвы перводержавной Меня  
брал во весь народ, И  
возгласил правдиво, смело, Что  
муза юности моей Скудна,  
блудлива: то и дело Поет вино,  
табак, друзей; Свое, чужое  
повторяет, Разнообразна лишь в  
словах И мерной прозой  
восклицает О выписных  
профессорах!

Правда, не только недруги, но и друзья Языкова почти постоянно возвращались к «поучению» его: до конца его жизни кто-нибудь из близких друзей так или иначе «воспитательно» поучал его. В дерптский период — старший брат Александр Михайлович, которому Н. М. в ноябре 1822 г. писал (Я. А. I, 17): «ты советуешь мне сочинить что-нибудь поважнее; я сам давно об этом думал и уже начал пьесу, к которой приложу полное старание». Позднее «учил» его в посланиях Боратынский (1831):

Другого счастья поэтом Ты позже  
будешь, милый мой, И сам  
искупишь перед светом Проказы  
музы молодой.

И в другом послании, говоря о Музе:

Наперснице души твоей Дай  
диадему и порфиру; Державный  
сан ее открой, Да изумит своей  
красой, Да величавый взор  
смущает Ея злословного судью,  
Да в ней хулитель твой познает  
Мою царицу и свою.

И наконец, в 40-х годах «учил» Языкова Гоголь. Письма его к Языкову полны Поучений. Так, например: «Перетряхни русскую старину, особенно времена царей. Они живей и говорящей, и ближе к нам, — и ты в несколько раз выиграешь более, когда те русские стихи и чисто славянские струи нашей породы, из-за которых Идет спор, выставишь в живых и говорящих образах. Твои герои... ходом и действием своим защитят сильнее, чем бы ты сам защитил истину; ибо дело сильнее слова» .  
° одном письме, проникнутом резким раздражением против славянофилов, Гоголь Пишет: «Сиди до времени смиренно и не шуми, и хорошенько ощупай себя и свой талант, который, видит Бог, не затем тебе дан, чтобы писать послания к Кароли-Нам, но на дело более крепкое и прочное»<sup>16</sup>.

Теперь мы можем вернуться к предыдущей главе и указать на разность тематики И Державинской формы, о которой мы упоминали. В самом деле: Языков не весь

в анакреонтических стихотворениях — критики его не правы, как мы видели. Правы были те, кто выдвигал патриотическое, библейское и т. д. в Языкове с самого начала, и те, кто, видя зорко эти потенции, прозорливо учил Языкова. Державинско-ломоносовское в Языкове сильно. Но иронией судьбы в *других* условиях оказалась Муза Языкова: «Орлы» Державина имели опору в историческом бытии — в Екатерининской эпохе войн. «Орлы» Языкова парят в поэтической синеве. Строй торжественной оды у Языкова оказывается в другом контексте: в контексте альбомных мадригалов. Поразительно, что та же звучная рифма «блещет — трепещет» встречается у Языкова в «высоком» стихотворении «Гений» и в «именинном» стихотворении, посвященном Дириной:

Так гений радостно трепещет, Свое  
величие познает, Когда пред ним  
гремит и блещет Иного гения полет.  
(I, 94)

Не в первый раз восторгом блещет  
Сей дар, покорствующий вам, И  
сердце сладостно трепещет,  
Кипучим тесное мечтам.

И еще ярче эта скованность громозвучного стиха, не имеющего настоящего приложения, дающего гиперболические размеры бытовым мелочам, предстает в описании дерптского празднества, где:

Стекло звенело; пелись гимны;  
Тимпан торжественный бряцал. (I, 101)

и тут же рядом: «стакан пуншевой» и приглашение:

Как мы пивали, пей до дна.

Державинские гиперболы, громы од звучат как-то сиром и одиноко. «Фелицу» заменили «жены профессоров» — Воейкова, Дирина. Дерптский «альбомный» быт и торжественность од оказываются в разладе. И нельзя не вспомнить опять слов Гоголя: «Не для элегий и антологических стихотворений, но для дифирамба и гимна родился он; это слышали все. И уже скорее от Державина, нежели от Пушкина, должен был он засветить светильник свой». Резюмируя, мы сказали бы, что психологически экспрессивный строй лиры Языкова, близкий к Державину, направлен на иные, чем у Державина, темы: своеобразие художественной личности Языкова в этом несоответствии и в этом смешении.

Когда Пушкин увидел языковские стихотворения издания 1833 года, то он сказал с досадою: «Зачем он назвал их: стихотворения Языкова; их бы следовало назвать просто: хмель! Человек с обыкновенными силами ничего не сделает подобного: тут потребно буйство сил». Почти то же говорил о стихах Языкова И. Киреевский: «Если мы вникнем в то впечатление, которое производит на нас его поэзия, то увидим, что она действительно на душу, как вино, им воспеваемое, как какое-то волшебное вино, от которого жизнь двоится в глазах наших: одна жизнь является нам тесною, мелкою, вседневною; другая праздничною, поэтическою, просторною...» Не стоит продолжать цитат из перво- и второстепенных критиков, говорящих все о том же. Лучше всмотреться в стихи Языкова, чтобы убедиться во всей меткости пушкинских слов о «буйстве сил» и слов И. Киреевского: «средоточением поэзии Языкова служит то чувство, которое я не умею определить иначе, как назвав его *стремлением*

к душевному простору». Почти в каждом стихотворении мы услышим эпитеты «свободный», «вольный», «буйный» — поистине здесь «раздолье Вакха и свободы» (I, 74).

Приди сюда хоть русский царь, Мы от  
бокалов не привстанем. Хоть громом  
Бог в наш стол ударь, Мы пировать не  
перестанем. (Бычк. 5)

Напомним, что вокруг Языкова царил в это время лунный сентиментальный романтизм, — кладбища и призраки. Вяземский пишет А. И. Тургеневу в 1833 г.: «Козлова и Языкова стихотворения вышли, два антипода, но тут не по шерсти им дано, и забодает не Козлов»<sup>17</sup>. В дерптских письмах Языков не особенно одобрительно отзывался о Козлове — «много вялых стихов». Романтическая меланхолия для Языкова вялость. О меланхолии всякой всегда молчит Языков. Конечно, и о Боратынском Языков мог сказать: «вяло» и действительно пишет о «Пирах»: «Они не имеют того дифирамбического вдохновения, которое должно бы управлять поэтов, затевающих пиры...»<sup>18</sup> Такие строки из «Пиров» не могли, разумеется, понравиться Языкову:

Пускай на век исчезла младость,  
Пируйте, друга: стуком чаш Авось  
приманенная радость Еще заглянет  
в угол наш.

У Языкова — упрямое упорство в «вакхичности». О ритмико-смысловом упрямстве стиха мы уже говорили. Но недаром так часты и словосочетания с приставкой «свое-» и «само-»: самобытный, своенародный, своевольный, своенравный, *самоуправный*:

Горделивый и свободный Чудно  
пьянствует поэт. (I, 235)

Сам Языков говорит о своем «пьяно-буйном» стихе (I, 321). Поистине:

Сей мир поэзии обычной Он тесен  
славе, мир иной, Свободный, светлый,  
безграничный, Как рай, лежит передо  
мною! (I, 131)

Но вот здесь-то и начинается критика в настоящем смысле слова. Старые критики много места в своих писаниях уделяли именно «критике» — в этом смысле, то есть установлению психологической и биографической *подлинности* художественного лиризма, — то есть говорили о критике не только в смысле оценки, но и в смысле таком примерно, в каком мы говорим о критике текста: *подлинно* ли выраженное в художественном произведении чувство или *подделано*? По существу именно эта проблема — центральна в психологии творчества. Один из первых вопросов последней — вопрос о биографической аутентичности произведения. Далеко не лишне поэтому бросить взгляд на проделанную старыми критиками работу.

Большинство из них утверждало (одни — в виде упрека, другие — объективно), что Языков-художник, Языков, выражающийся в своих стихотворениях, совсем не реальный Николай Михайлович Языков. «Муза г. Языкова *прикидывается* вакханкою» (Белинский). «Воспевание разгулья, вина — только система, школа, только следствие ложного понятия о поэзии» (Сенковский). Стихи Языкова «сочинены... Не черпаны из живой действительности, не выношены сердцем» (Аноним.

«Московское Обозрение»). «В *теоретическом* пьянстве Языкова, как в безумии Гамлета, видна система» (Айхенвальд). «Этот *мнимый* Вакх был в конце концов равнодушен и к вакханкам» (он же). Белинский особенно настойчиво выдвигал эту сторону поэзии Языкова: «*Риторизм* есть главная основа всей поэзии Языкова. Все его ухарские и мило забубённые выходки, его молодое буйство и чудное пьянство явились в печати не как выражение действительности (чем должна быть всякая истинная поэзия), а так, только *для красоты слога*, как говорит Манилов». И действительно, на первый взгляд, в Языкове разлад между словом и делом. Вяземский добродушно подсмеялся над этим в стихах:

Соблюдавший предков нравы  
Трезвый постник по нужде, Ты  
любил пиры, забавы, Сам же  
сидя на воде.

(«Поминки». 1853)

Зло смеялся над этим Сенковский: Разбирая языковскую «Встречу Нового года», он спрашивает: «Где же это писано? За границу на минеральных водах...» Послание Сологубу «писано в Ницце, когда поэт лечился и перед ним вместо пуншу стояла аптечная склянка с микстурой. Охота же настойку ревеню превращать в пунш: будто это поэзия!».

Но такой разлад был не только в последний (болезненный) период жизни Языкова. И раньше, в Дерпте, было то же. «Бывало, — рассказывает А. Н. Вульф, — недели в две придет раз и наш дикарь Языков, заберется в угол, промолчит весь вечер, полюбуется Своейковой, выпьет стакан чаю, а потом в стихах и изливает пламенную страсть свою к красавице, с которой и слова-то бывало не промолвит». *Неподвижность* лелеял Языков. В 1823 году он пишет брату (Я. А. I, 47). «Я не участвую ни в балах, ни в собраниях, ни в танцах, ни в фантах. Мне кажется, что, танцуя, вытряхашь ум из головы; этому примеров очень много и здесь, и на всяком месте танцорском». В *живом* Языкове меньше всего было «буйства сил», которое в *стихотворениях* его увидел зорко Пушкин.

Но из этого не следует, что можно разрывать всякую связь между словами поэта и его делами. Тот же Пушкин глубоко верно заметил, что слова поэта — его дела. Мы впали бы в заблуждение, если бы стали толковать поэтическое творчество как зеркало «не поэтической» биографии. Но это не значит, что поэтическое творчество не составляет одного целого с биографией. И если есть несоответствие между Языковым-поэтом и Языковым «живым», то и этот факт несоответствия художника и человека есть факт психолого-биографический, подлежащий освещению: Языковское творчество не *выражает* бытового «житейского» Языкова, а *восполняет* его, и дело в том, что подлинный Языков это не Языков «в халате» или Языков-поэт, по-державински торжественный, — а какой-то Языков, который и *тот* и *другой*. Языков воспевал студенческие пиры и попойки и участвовал в них. Но натура Языкова сторонится от общества. Еще в 1823 году он пишет брату: «Кстати, я заметил за собою одну странность: как в Петербурге, так и здесь я пользуюсь любовью всех моих знакомых, между тем как вовсе не люблю их. Последнее особенно истинно в рассуждении моих бранных товарищей студентов» (Я. А. I, 122). Языков, по словам Вульфа, был «не из тех, которые податливы на знакомства. Его всегда надобно было неволей привести и познакомить даже с такими людьми, с которыми внутренне он давно желал познакомиться, — до того застенчив и скромн был этот человек, являвшийся в стихах своих господином иного характера»<sup>20</sup>. Вяземский

свидетельствует: «За исключением некоторых приятелей, он мало водился с людьми, был не разговорчив и не общителен».

В 1824 году Языков пишет: «Студенты говорят, что у меня характер слишком тих для участия в полной мере во всех их делах. Короче, я умел (и это вещь важная) поставить их от меня в почтительном отдалении». Княжевич (Русский Архив. 1871, стлб. 1303) сообщает: «Языков в одном письме ко мне жаловался, что у него ежедневные оргии, в которых сам он почти не принимает участия, но от которых отделаться не может». Действительно, трудно было угнаться за дерптскими студентами и их «буйством сил». Вот бытовой эпизод: «Весной 1827 года трое пьяных студентов вторглись вечером в квартиру ландрата фон Э. и, несмотря на уговоры обитателей дома, в шинелях, не снимая шапок и с дымящимися трубками, проникли во внутренние покои. Когда хозяин квартиры обратился к ним с вопросом, что им угодно, то получил в грубом тоне ответ, что они желают в этом доме нанять квартиру. Когда фон Э., назвав себя, заметил им, что весь дом занимает он сам и что никаких наемных квартир в этом доме не имеется, то студенты с угрожающими жестами стали кричать на него, пока, наконец, с большим трудом не удалось их выпроводить на улицу... Дело было улажено благодаря благодушному посредничеству ректора, у которого студенты, впрочем, в тот же день выбили окна. Ректор, не говоря ни слова, распорядился вставить новые стекла...»<sup>21</sup> В *таком* обществе Языков, конечно, был чужой, и природная внешняя сдержанность не позволяла ему в нем раствориться. Но Языков *играет* образами студенческого буйства, сам не участвуя в нем, а *его* настоящее буйство, от всякого постороннего взгляда хранимое, *другое* буйство, *дифирамбическое*, которое случайно, по недоглядке, по незнанию людей, он облек в несродные формы. Посмотрим пристальнее теперь в психолого-биографическом разрезе на основные темы поэзии Языкова.

### III

У Языкова, по сообщению Бартенева<sup>22</sup>, была печать с греческим текстом: «Иде-же дух Господень, ту *свобода*». Поздний Языков понимал смысл этих слов, которые стоят в подлиннике рядом со словами о покрывале на сердце, об ослепленных помышлениях, не позволяющих уразуметь *дух* писем. Но и раньше в Языкове не было «гуманистического, свои грехи оправдывающего» немецкого Sturm und Drang'a и его свободы. *Свобода* (душевный простор, по выражению И. Киреевского), Центральная мысль поэзии Языкова, — в *других* смыслах чаще понималась и бралась. Свобода Языкова не гуманистический, самоутверждающийся гений, а освобождение от принуждения, от условности, от принудительной работы. Кто-то неволя-щий гонится по пятам Языкова: его дифирамбы свободе диктуются каким-то тайным страхом перед пленом, порою это поистине бегство без оглядки от кого-то — к свободе:

Бегите, дни, как эти воды, Бегите,  
дни, быстрей, быстрей, Да вновь  
священный луч свободы В душе  
заискрится моей. (I, 155)

Все регламентирующее, принуждающее грозит этим пленом: «Признаюсь, мне очень надоедает *муза математики*. Нет, лгу! Это не муза! — При всей уверенности В необходимости притворяться влюбленным в это худошавое, мумиальное существо,

при всем желании заслужить благосклонность его, весьма легкую, но тем более скучную, при всем этом я желал бы вычеркнуть минуты, проведенные в таких занятиях, из послужного списка моей жизни» (Я. А. I, 59)<sup>23</sup>.

*Переводить* что-либо Языков ненавидел, и ясно почему: *здесь* тоже зависимость. «Я уже начинал было кое-что переводить из Кернера, но, ей-Богу, — не могу и вот почему: когда я хочу выразить мысль чужую, то мне в ту же минуту представляется собственная, и я уже думаю о своей» (письмо А. М. Языкову 20/ I, 1822. Я. А. I, 30). Когда дерптский наставник Языкова Перовошиков дал ему тему: представить Баяна на развалинах Владимира во время татар, — предлагая подражать Барду Грея, то Языков восклицал в письме к брату: «и мне подражать этому утопленнику в Лете! Я подумаю хорошенько» (Я. А. I, 89).

Когда тот же Перовошиков советовал (или по Языковскому выражению «навялил») Языкову перевести на русский язык немецкие стихи, петье в торжественном собрании 12 декабря 1825 года, Языков отказался — «грешный человек, не умею выражать чужие мысли!» (Я. А. I, 242). В стихах Языков признавался в том же:

...мои стихи  
Живит неложная свобода, Им не  
закон чужая мода, В них нет  
заемной чепухи И перевода с  
перевода: В них неподдельная  
природа; Свое добро, свои грехи!  
(I, 88)

Это не значит, конечно, что Языков искал романтического освобождения от «деспотической» реальности: к реальному бытию — природе, истории — он был чуток. Собираясь писать поэму о ливонских рыцарях, он занимается историей Ливонии, «чтоб поближе познакомиться с нравами и обыкновениями рыцарей, должествующих явиться в свет русской литературы в стихах его Музы» (Я. А. I, 123). Он ездит в Оденпе — было «необходимо побывать там, принимая в соображение то, что впредь напишется о Ливонии пером моей Музы» (Я. А. I, 358). Он не кончает скандинавскую поэму «Гаквин» — «за неимением под руками подробной географической карты Швеции, без которой он опасался надеть непростительных промахов»<sup>24</sup>. В некоторых исторических стихотворениях Языков повторяет почти буквально повествования Карамзина<sup>25</sup>. В ответ на возражения брата Александра Михайловича Языков пишет (Я. А. I, 29): «историческое основание не мешает поэту творить, а, напротив, придает еще некоторую особенную прелесть его вымыслам, усиливает его идеи...» Напомним также о верных природе ландшафтах Языкова. *Здесь* Языков не боится принуждения. Вернее, не принуждения всякого, а *приказаний* боится Языков: принуждения, исходящего от определенного лица, определенного человека. Это нудящее повеление, как Дамоклов меч нависающее над Языковым, не то ли «учительское» отношение к нему, о котором уже было говорено? Долго спустя после смерти Языкова Шенрок говорит о нем: «он привык смотреть на все окружающее взором наблюдательного и остроумного подростка, нейтрально присматривающегося к тому, что делается старшими» (с. 160). А эти «старшие», добавим мы, смотря на него как на подростка, преображались в его подсознательном в властные, повелевающие тени: Муза Математики, Закон, Обязанности, Ученье, Служба — все это они — «старшие». Не сюда же ли принадлежат и немцы, «немецкая нехристь», на которую так яростно нападал Языков? «Сей град профессоров и скуки» — назвал Языков однажды Дерпт (I, 143). И позднее в ряде посланий к друзьям

он приветствует их независимость от чужого — освобождение от «деревянных» немцев.

Славян могущественных внуков,  
Немецкой вольности в оковы  
Ты не отдашь свободных рук. (Татаринову. I, 131)

Не окрестится в немчуру  
Твой дух деятельный и твердой. (Степанову. I, 162)

Благословляю твой возврат Из этой нехристи  
немецкой На Русь, к святыне москворецкой!  
(Гоголю. I, 306)

Оковы, рабство, плен — все это чужое, «немцы», грозящие поглотить *мое (самобытность)*, ибо «спасенья можно чаять» только в родных силах, в себе). Сам Языков ставит себе в заслугу, что «в стране чужой не пел чужого» (I, 36).

Еще один облик имеет это давящее, принуждающее, регламентирующее начало в творчестве Языкова: горы. Языков почти физиологически не выносит гор. В заграничных письмах он не раз негодует на горы, и в стихах звучит то же:

В тени громад снеговых вершинных,  
Суровых, каменных громад  
Мне тяжело от дум кручинных. (I, 313)

Ах горы, горы! Прочь скорее От них  
домой! Не их я сын! На Русь! Там  
сердцу веселее В виду смеющихся  
долин! (I, 314)

или —

И тесно, и душно мне в области гор, В глубоких  
вертепах, в гранитных лощинах, Я вырос на светлых  
холмах и равнинах, Привык побродить, разгуляться  
мой взор! (I, 313)

В этом избегании горного ландшафта Языков в свою эпоху одинок: Байрон и романтики особенно резко выдвинули на первый план горные экзотические ландшафты. Стали популярны они и у нас. Но Языков никогда не вдохновился бы темой «Кавказского пленника». В послании художнику Хрипкову он пишет:

...Рисуй картины Волги нашей!  
И верь мне, будут во сто раз  
Они еще живей, пленительней и краше,  
Чем распрекрасный твой Кавказ! (I, 326)

Какого-то удушения в теснящих горах боится Языков. Но этот страх потери Дыхания вообще характерен для Языкова (не только при виде гор) и появляется он рано.

Из Дерпта Языков пишет (Я. А. I, 409): «Я живу как лягушка в безвоздушном пространстве: *дышать нечем*, а бытие поддерживается только во внутренности ее заключенным воздухом, которого никакая сила естественная, никакие насосы искусства вытянуть не могут, и хвала за то Провидению!»

Батюшков сказал: «черное пятно преследовало меня всю жизнь». Если не пятно, то какое-то черное пятнышко преследовало всю жизнь Языкова. Эпикурейское сладострастие у Батюшкова придавлено страхом:

Пока бежит за нами

Бог времени седой  
И губит луг с цветами  
Безжалостной косой,  
Мой друг! скорей за счастьем  
В путь жизни полетим;  
Упьемся сладострастьем,  
И смерть опередим;  
Сорвем цветы украдкой  
Под лезвием косы,  
И ленью жизни краткой  
Продлим, продлим часы! («Мои Пенаты»)

Языков был слишком скрытен, чтобы признаваться в том, что только «украдкой под лезвием косы» можно рвать цветы. Но образ преследователя, Дамоклова меча был ему известен, и Время-хищника знал он, когда писал Пушкину, что

Сталь плешивого косца Всеми  
ужасная, не скосит Тобой  
хранимого певца. (I, 268)

На кого-то, конкретного, направлено Языковское отрицание и страх. Недаром свободу он мыслит как *отсутствие* оков. Ни у одного поэта нет стольких отрицательных эпитетов, как у Языкова: неизменный, небезгрешный и т. д. и т. д. — непритворный, некупленное счастье, неметкий. Даже слово «непоэт» дважды употребляет Языков («и непоэту, и поэту» (I, 137), «Не поэтом и поэтом» (I, 255)). «Нет» по чьему-то адресу умеет властно сказать Языков, и в этом «нет» психологические обертоны его «свободы».

Что же, какая свобода открывается, когда отброшены описанные пути и узы? Течение прихотливое мыслей, вечно меняющее направление — движение, в котором нет сосредоточения и остановки. «Мои планы походят на хамелеона», — пишет Языков из Дерпта (Я. А. I, 17). «В моем положении внешнем и внутреннем все идет прежним порядком, а вернее беспорядком», — пишет он Вульффу<sup>26</sup>. В том же 1827 году он утешает себя: «Впрочем, в самом видимом беспорядке хода дел человеческих есть какой-то порядок возвышенный, не всякому оку приметный: есть гармония в сем говоре валов, дробящихся в пустынном беге!» (Я. А. I, 335). В 30-х годах, когда Языков служил в межевой канцелярии, он вздумал переводить книгу по гомеопатии. По этому поводу Вяземский писал Максимовичу: «Куда это его бросило! Добро бы еще, перевел он книгу о землемерии. Но что за универсальность такая? Поэт, межевщик, гомеопат! Самому Полевому будет завидно». Когда нет Дамоклова меча, когда ничто и никто не мешает, тогда настает это течение мыслей, постоянно выходящее и прихотливо изменчивое, безвольное: — какой-то бергсоновский поток дугий. Недаром Языков часто применяет образ волнообразного движения мыслей:

Как волны, высились, мешались,  
Играли быстрые мечты (I, 92)

И волны дум крутых и бурных  
В душе смирялись молодой (I, 154)

... Надежд и мыслей волны  
Игривы, чисты и звучны (I, 156)

Чрез волны жизненных забот (I, 173)

Языков так скуп на лишнее внешнее движение, на занятие не поэзией, что всякий миг, в который он не может отдаться этому безвольному потоку мыслей, *свободному*, потому что никем извне не управляемому — он считает потерянным. В письмах к родным постоянные жалобы на время, которое занятия похищают у поэтического досуга. Идеал Языкова — *вечный* досуг, *абсолютная* свобода от обязанностей. Не беда, что в этом потоке, вечно-текущем, нужно *ждать*, иногда подолгу, вдохновения. *Внешнее должно течь* и течь всегда, давая все новый материал для безвольного созерцания. Дело — пусть будет когда-нибудь потом: устоя, специальность, служба. Все это «мундир», ненавистный Языкову. В письме от 2 сентября 1825 года Языков жалуется: «Я хожу в мундирном сертуке: здешняя полиция получила приказ снимать платье со студентов, не по форме одетых, и отдавать бедным. Каково?» (Я. А. I, 205). А противоположность «мундиру» это свобода от условностей, «неподдельная» свобода — *халат*, в котором ничто не стягивает и не принуждает. В стихотворении 1833 года «К халату» (Я. А. I, 108-109) Языков восклицает, восхваляя халат:

Пускай служителям Арца  
Мила их тесная ливрея.  
Я волен телом и душой... и т. д.

Вот где биографические прототипы языковской вольности и свободы. Не свободное буйство, хулиганское, — дерптского бурша, которое обычно видели в языковском буйстве<sup>27</sup>, прирождено Языкову. Языков пользуется студентскими образами как чужеродным материалом: русская лень, какое-то внутреннее *бездеятельное буйство*, «халат свобода» прирождены ему. Андерс (с. 244) начинает характеристику Языкова так: «Jasykow war ein mittelgrosser starkbelebter junger Mann, der zu Hause beständig im Schlafrock und Pantoffeln lebte».

Семейное предание Языковых рассказывает, что Пушкин, возвращавшийся из поездки в Оренбург и заехавший в Языково, «застал братьев Языковых, одетых по домашнему, в халатах, и на первых же порах пристыдил и разбил их за азиатские привычки»<sup>28</sup>.

Если нет этой свободы, то есть в сущности беспечности, невозможно, по словам Языкова, творчество. Языков однажды называет лень — «сотрудницей поэтов» (Бычк. 24): *может быть*, в этой безвольной подвижности осенит благодать вдохновения и посетит Муза. Брату Александру Михайловичу Языков пишет: «Ты требуешь от меня стихов; сделай милость, впредь не требуй: буду ожидать, когда муза моя сама вырвет на несколько минут немецкий лексикон из рук моих, и только тогда ты получишь стихи». *Ждать* — это вообще характерно для Языкова. Добролюбов пишет: «во всей его поэтической деятельности выражается какое-то намерение, никогда не исполняемое, потому что поэт бессилен его исполнить». *Бессилен* или *не хотел* исполнить — не будем решать: но характерным остается откладывание, ожидание, надежда, какая-то парализованность воли, не позволяющая взять Настоящее. «Сиж, сложа руки, и жду чего-то, как чуда, но чудес давно уже не бывало» (Я. А. I, 378). В послании к Князеву он собирается:

Очистив юный ум в горниле просвещения,  
Я стану петь дела воинственных Славян. (I, 34)

Но дальше отрывков дело не пошло.

В послании к брату А. М. Языкову он мечтает о Симбирске и родном селе Языкове:

Там бодро выполняю, — счастлив и независим  
И замыслы моей фантазии молодой, Теперь до  
лучших лет покинутые мной, И дружеский  
совет премудрости врачебной: Беречься  
Бахуса и неги непотребной. Мне улыбнется  
жизнь, и вечный скороход Ее прекрасную  
покойно понесет. (I, 150)

В 1829 году он пишет родным (Я. А. I, 381): «Мне бы только добраться до Языкова: уж там-то я застихотворствую, и восстановится моя блистательная слава поэтическая. Эта надежда меня теперь утешает, как ребенка: большая часть времени проходит у меня в мечтах о будущих трудах, подвигах стихотворческих, ученых, всегда независимых, ненарушимых и райски сладостных». В том же году к Вульффу<sup>29</sup>: «через месяц, много через два, покину я Дерпт навеки — сяду в деревне Симбирской, буду петь жизнь патриаршескую, Волгу, тебя и еще кое-кого и кое-что». На 1832 год Языков ставит себе две цели: 1) написать не менее 2000 стихов (даже бьется об заклад, чтобы заставить себя работать), 2) изменить содержание своей поэзии (Шенрок, 604). Еще в 1844 году пишет Языков Гоголю, по-прежнему устремляясь в будущее и собираясь: «предполагаю купить себе дом в Москве: тут я могу расположиться, разобраться, распространиться и раскинуться, как мне будет любо и угодно, и это ведь важное дело для нашего брата стихотворца и для писателя вообще: приволье, простор, вольготность, и из этих трех обстоятельств изливающаяся жизнь тихая и безмолвная — вот главное» (№ 10, стр. 627). В том же году ему же: «Иноземцев не пустил меня съездить в Симбирск хотя бы на месяц: сижу и жду чего-то лучшего» (№ 2, с. 619).

Уже из сказанного видно, какой обстановки для творчества требует Языков. «Пишу стихи. Для таковых занятий благородных здесь полное удобство и холь благодатная»<sup>30</sup>. Погдину в 30-х годах он пишет: «Я теперь нахожусь в Артемидиных садах: тишина возлюбленная, уединение сладчайшее, приволье в высочайшей, прекраснейшей степени — все есть у меня, и я действую. Жди от меня чего-нибудь большего, если не великого». Вульффу в 1836 году Языков пишет: «Теперь жизнь моя чрезвычайно благоприятна стихописанию: уединенная, как нельзя больше, тихая, привольная, сельская» (стих. I, с. VIII). Из послания 1833 года к нему же (I, 247) видно, что Языкову драгоценна для творчества «спокойная глушь», где «не слышать градского шума». Наоборот, в письме 1824 года (Я. А. I, 133) Языков признается: «Теперь часто мое вдохновение прерывается временем обеда, ужина, чаю и пр. Пойдешь, потому что не можешь переменить чужих обыкновений, и воротись с одною досадою о потере редкой минуты поэтической — и эта досада очень досадна». Во время холеры 1830 года он пишет: «Почти ежедневно получаю письма от альманашиков, а стихов у меня покуда нет ни строки, писать их, само собою разумеется, невозможно во время беспокойств душевных, которым нет подобных, и не дай Бог, чтобы были»<sup>31</sup>. Что же *делать* в этой лени? *Ждать* стихов, потому что сам Языков не знает, когда придет вдохновение. Высказывания подобного рода в письмах без числа: «пора перестать дурачиться на арене, столь достопамятной, и часто не вовремя, без духовного побуждения. Ломоносов справедливо заметил, что Музы не такие девки, которых всегда изнасиловать можно» (Я. А. I, 214). По поводу ответа на сонет Дельвига Языков замечает: «ежели ты в предполагаемом стихотворении не найдешь удовлетворительного для твоего вкуса, то вини не мою Музу, а поэта, ее насиловавшего» (Я. А. I, 51). В 1825 году в июне: «надеюсь, что в Петерб[урге] вдохновение опять со мною подружится и сильнее прежнего», в 1825 ГОДУ

в августе: «еще не могу предвидеть и предсказать времени моего воскресения для Музы» (Я. А. I, 189, 194). В письме к Вульффу в 1827 году<sup>32</sup>: «Ежели бог Поэзии благословит меня в сие время, ежели он возвысит до прекрасного мою поэтическую деятельность, то, мой почтеннейший Аякс, и давно обещанное, разгульное послание к тебе выйдет из головы моей во всеоружии, как Минерва из головы Зевеса».

Внешнего бездействия, «холи благодатной», исихии требует Языков для творчества. Само собой разумеется, что в такой устремленности к тишине — малейший звук, малейшее внешнее неудобство действуют резко и раздражающе. Вот почему так часты жалобы на то или иное внешнее обстоятельство, оказывающееся помехой для творчества. Таковы жалобы, например, на погоду, тесную связь которой со своим творчеством постоянно выдвигает Языков. Гоголю незадолго до смерти<sup>33</sup> он признается: «Я, брат, по собственному опыту, по собственному сердцу знаю, как сокрушительно действует слякоть, непроходимый дождик, несвоевременный снег и туманный воздух на нашего брата, как говорится, нервического человека». Но так говорит не только больной Языков последних лет. Еще в 1823 году в апреле он пишет: «моя муза теперь в совершенном бездействии, ни гуту. Погода скверная, все чужбинница и проч. и проч! все это худо впечатлевается на Музе и заграждает уста пера моего» (Я. А. I, 63).

В 1826 году Языков признается (Я. А. I, 283): «Моя Муза действует запоем; на нее сильно действуют обстоятельства самые мелочные, например погода, недостатки по части домашнего быта». Но особенно часты и тяжки жалобы на жару. Эти вопли и жалобы переполняют дерптские письма<sup>34</sup>. Вот, например, отрывок письма 9/VIII 1825 года: «здесь стоят такие жары, что тело мое с великим только усилием и непроизвольно движется, душе ничего не хочется делать. Думать, следственно и стихов писать, вовсе невозможно»<sup>35</sup>. Или: «в жары и все легкое тяжело»<sup>36</sup>. В мае 1826 года Языков восклицает: «Дай Бог, чтобы хоть идеальное мое утешение, Муза благоволила посещать меня во время каникул: впрочем, плохая надежда: температура, победившая некогда Наполеона, вероятно и мои намерения остановит» (Я. А. I, 252).

Попечитель винограда, Летний  
жар ко мне суров: Он противен  
мне измлада: Он, томящий до  
упада, Рыжий враг моих стихов.  
(I, 280)

Татаринов (Я. А. I, 394) свидетельствует: «Языков вообще не выносил теплых комнат: от полнокровия ему всегда было жарко...» Заметим, что здесь сказывается, может быть, что-то родовое: Хомяков пишет своей жене Екатерине Михайловне, сестре Николая Михайловича: «Мальчик (Степан) кажется в вашу семью лицом, и много уже привычек матушки своей: не терпит жара, как она, и пр. и пр.» . Но нельзя отрицать, что постоянные ссылки на мешающую творчеству погоду, жар, часто лишь предлоги или поводы, на которых проявляется из других причин протекающая нервическая раздражительность. Это видно из сопоставления двух отрывков из разных писем. В мае 1823 года (Я. А. I, 74) Языков пишет: «ей-Богу, жар гораздо хуже холода, по крайней мере для нас, сынов севера: зимой как-то все бодрее и душа, и тело». А в декабре 1825 года (Я. А. I, 225) он жалуется на холод: «Моя поэзия идет не слишком постоянно: зима, как бы то ни было, и ее охлаждает, трудно как-то приняться за перо, возвратившись с лекции, с полумороженным носом и прочими чувствительными частями тела».

Дело в том, что хотя «в идее» Языков стремился к творчеству в обстановке без принуждения и помех, *фактически* не так творил он. Часто стимулом было внешнее

воздействие и свободолюбивый Языков фактически, на деле, оказывался именно в том плену, которого бежал. В дерптский период он стремился создать что-нибудь «поважнее», свое поэтическое старание направлял, главным образом, на более «высокие» стихотворения, которые сам предназначал для печати (вроде стихотворений «Гений», «Поэт», «Муза»), усердно писал исторические стихотворения, готовил скандинавскую и ливонскую поэму.

Здесь всюду он ориентировался по обществу, а не по себе, стремясь к тому «идеалу» поэта, который выработался в его эпоху. Но фактически не этими стихотворениями стяжал он славу, а тем, что делал «между делом» — элегиями, в большинстве случаев писанными для альбомов. Есть стихи, которые, по его признанию, писаны «для моциона пера». Здесь-то и был плен, ибо разве фактически не плен, что Языков пишет стихотворение для того, «чтобы сдержать обещание, данное Дириной», пишет стихотворения ко дням именин, стихотворения на заданные слова («Меня любовь преобразила», «Она меня очаровала») и сам говорит о необходимости писать стихи для Александры Андреевны (Воейковой), которая «может располагать движениями моих помышлений как господин рабом, как магнит железом» (Я. А. I, 302).

Вот *здесь* именно и оказывается страшный Языкова плен. Недаром так часто встречается у Языкова в альбомных элегиях эпитет «пленительный». Здесь нельзя не говорить о «завоевательнице воли», о «повиновении», о «сердечной неволе», о «рабстве», «покорстве» и т. д. В плену альбомов фактически творил Языков. Здесь же оказывается и самая тонкая, требующая осторожности в решении, *основная* проблема психологии творчества или, если угодно, *критики* (понимаемой в смысле установления биографической подлинности той или иной лирической темы). Напомним, что большинство неприязненно настроенных по отношению к Языкову критиков подчеркивало риторическую «неподлинность» его стихотворений. Сам Языков, до крайности скрытный, подал повод к подобному толкованию. По поводу стихотворения «Она меня очаровала» Языков пишет брату: «Видишь ли, что и я умею вовремя притворяться: это общее свойство поэтов — упругость в мире физическом тоже» (Я. А. I, 173). С другой стороны, в стихотворении он позднее признается:

Да впрочем ea tempestate  
Я был влюблен — итак не знал,  
Что бредил я, когда писал. (I, 78)

Что же из двух ложь: письмо или признание в стихотворении? Если верить письму, то стихи Языкова — альбомная комплиментика, притворство, если верить стихам (*был* «бред», *была* «влюбленность»), тогда в письме — скрытность, боязнь проговориться перед другими в своем чувстве и тем самым профанировать чувство. Предвосхищая дальнейшее, скажем: не всё комплиментика в альбомных стихах Языкова, и если нужно чему-нибудь не доверять, то это письмам. В письмах к родным Языков вообще скрытен и не без основания должен оправдываться перед братом в 1823 году (Я. А. I, 47): «Видно, письма мои тебя не удовлетворяют, то есть не дают тебе понятного понятия о состоянии моего духа, что ты так сильно желаешь лично увидеть меня и, так сказать, собственным термометром узнать мой внутренний жар или холод». Если письму нельзя верить, то действительно, *фактически* Языков творил не в той свободной лени, о которой только мечтал, а всегда *в плену*, повинаясь кому-то или чему-то («плен» не только комплиментика). Реальные условия творчества Языкова не те, которые он создает себе в своем воображении. Больше того, может быть именно *разлад* между устремлением к «свободе» и реальной

«не свободой» стимулировал творчество — достигни Языков желанной «холи благодатной» — и он бы совсем перестал писать.

Но посмотрим внимательнее, что это так.

Посылая стихотворения, посвященные Воейковой, своему брату, Языков не раз предостерегает: не принимать их всерьез. Так, посылая стихотворение «Забуду ль вас», он пишет: «Сделай милость не толкуй в любовную сторону этих стихов: здесь одна комплиментика, следствие недостатка времени, духа и обстоятельств для произведения чего-нибудь достойнейшего моей Музы, игрушка ума или кимвал бряцай»<sup>38</sup>. За четыре дня до этого (Я. А. I, 220) Языков пишет: «Заметь кстати, что любовное еще не вовсе оставило мои стихотворения: это прямо следует из недостатка времени заняться чем-нибудь поважнее, а отнюдь не из сердца, чего со мной никогда не бывало, и отнюдь не из штанов, что бывало некогда!» По поводу стихотворения «Она меня очаровала», как сказано, Языков замечает, что здесь — притворство. Но уже самая настойчивость в разубеждении, какая-то опасливость, что ему не поверят, чувствуется у Языкова. Эту догадку подтверждает один факт, показывающий, что где-то в бессознательном Языков был задет Воейковой: он не может описать Воейкову. Еще до приезда Воейковой в Дерпт и до знакомства с ней Языков пишет: «она скоро сюда будет, я опишу тебе ее с ног до головы» (Я. А. I, 32). Спустя несколько времени: «Сюда, может быть, уже приезжала Воейкова...» и опять собирается ее описать (с. 49). После знакомства с Воейковой: «Вот тебе описание Воейковой: представь себе женщину... нет, лучше не представляй ничего — я Воейкову видел мало, вскользь, говорил с ней мало и потому прошу подождать до следующей почты» (с. 54). В следующем письме: «о Воейковой буду писать в следующем письме» (с. 56). Дальше: «скоро получишь ты мои литературные замечания о Воейковой» (с. 58). Еще некоторое время спустя он пишет, что умерла сестра Воейковой Мойер. «В вышеупомянутой причине моего недолгого молчания заключается и невозможность описать тебе Воейкову: итак, подожди до... не знаю чего» (с. 59). Замечательно, что та же черта сказывается в стихотворениях. Смирнов отмечает в языковских стихотворениях «реальность изображения женских красот, усвоенную Языковым от Батюшкова, составляющую сознательный противовес... тогдашним романтическим поэтам... которые в своих балладах и элегиях изображали бестелесных красавиц в виде призраков, совсем лишенных видимого образа» (с. 111). Ко всем языковским описаниям эта формула годится, кроме описаний Воейковой, потому что, в сущности, таких описаний нет вовсе: Воейкова единственно «Вы» или же то, что она *для* поэта (источник вдохновения), но никогда *сама*, то есть тело и облик ее. Единственно, может быть, глаза описаны Языковым. И только после смерти Воейковой образ ее оживает в стихах, когда явится *она сама*, а не она — вдохновительница, повелительница, властительница и т. д. (то есть она *для* поэта *в отношении* к поэту):

О, горе мне, когда забуду я  
Огонь приветливого взора,  
И на челе избыток стройных дум,  
И сладкий звук речей, и светлый ум  
В лиющемся кристалле разговора. (I, 223)

Еще один факт говорит против искренности писем: странствования пешком в деревню к Воейковой, которые породили насмешливую легенду друзей о 30-верстном странствовании Языкова<sup>39</sup>.

Такова Воейкова. Но не то другие «красавицы» — запечатленные в пластических образах. Если в начале, в дерптский период, описания граничат еще с условным

описанием красавиц XVIII века, то в 30-х годах все больше развивается динамическая пластичность, осязательность образов. В Дерпте еще есть статические портреты, составленные из перечислений:

Ея чело, ея ланиты,  
Ея власы, ея уста  
И очи — словно у Хариты... (I, 99)

Ланит и персей жар и нега,  
Живые груди, блеск очей  
И волны ветреных кудрей... (полн. ред. к «Аделаиде»)

Сокрой твои уста и очи  
И злато выющихся власов... (I, 156)

Такова же вся «античная» элегия: «Ты восхитительна, ты пышно расцветашь» (I, 179).

40.

Совсем иные описания 30-х годов

Чуть видны блески огневые  
Твоих лазоревых очей,  
Блуждают кудри золотые  
По скатам девственных грудей,  
Ланиты рдеют пурпуровы,  
Упали жаркие покровы  
С молодого стана до колен. (I, 227)

Высшей динамичности и пластики достигает элегия, посвященная цыганке Тане — «Блажен, кто мог на ложе ночи тебя руками обогнуть» (I, 209). Это почти «Вакханка» Батюшкова по пластичности.

Еще позднее, в «Жар-Птице», женские образы спрячутся в метафоры сравнения, уподобления. Но их реальная вещественность останется прежней. Вкус сказочного яблока Языков будет сравнивать с той «разымчивой сладостью»,

Которая струится в душу, если, Прильнув  
устаи к розовым устам Любовницы  
прелестно молодой, Закроешь взор — и  
тихо, тихо, тихо, Из милых уст, в себя  
впиваешь негу: То пламенный и звонкий  
поцелуй, То медленный и томный вздох.  
(II, 1-2)

Или —

Вдруг обняла, откуда ни возьмись,  
Такая *лень*, решительно и сладко,  
Как резвая прелестница, что я  
Почти упал. (II, 10)

Или, наконец, там же:

Мои *мечты* пестрелись и кипели,  
Как ярмарка — и вдруг одна из них,  
*Как юношу красавица*, неожиданно  
Блеснувшая в народной толкотне,  
Одна из них меня очаровала,  
И ей одной я предался вполне,  
Как юноша доверчиво и страстно. (II, 15)

«Пластические» образы спрятались в метафоры. Зато другие женские образы заступят впоследствии «идеальные образы» Воейковой, той, у которой была

Душа, одетая в черты  
Богинь божественной Геллады... (I, 188)

Пред этими образами Языков будет теряться, как прежде перед Воейковой. Такова Киреева-Алябьева, о «классической красоте» которой говорил Вяземский<sup>41</sup> и о которой Языков говорит:

Смешались, замерли и сбились Во мне  
все чувства и слова. (I, 329)

Ей же, «классической», Языков писал:

...Когда б вы жили Между  
греков в древни дни, Греки б  
вас боготворили: Вам  
построили б они  
Беломраморные храмы,  
Золотые алтари, Где б горели  
фимиамы От зари и до зари.  
(I, 327)

Свербеевой Языков будет писать о «потупленных взглядах», Серафиме Тепло-вой о «растерянности». Но если Языков так часто возвращается к этим «идеальным» образам, так часто в стихах делается их «рабом», то только потому, что где-то в бессознательном они действительно повелевают им. И ведь собственно здесь, в словах — «душой и сердцем робок я» — Языков говорит правду: достаточно вспомнить рассказы Вульфа. Если пластические «земные» образы принадлежат поэту, то этим «идеальным» образам *он* принадлежит. И если вообще Языков испытывал любовь (Белинский, например, в этом сомневался), то только к тем, кто обладал над ним этой идеальной властью. Прототипы образов пластических — мелки и незначительны.

Здесь он независим, значит не любит.

Кто хочет, жди ея награды... Но  
гордый славою своей, Поэт не склонит  
перед ней Свои возвышенные взгляды.  
(I, 56)

Совсем не только потому, что «неприлично» было писать о Воейковой или Воейковой в альбом стихи с «пластическими» описаниями, молчал Языков об реальном. Мы видели, что в письмах к брату, где он не связан был альбомными условностями, Языков все же не мог описать облика Воейковой. *Она* была изъята из круга прочих, поистине делалась «идеальной». И если бы Языков где-то в бессознательном *не хотел* плена, то кто мог бы его заставить писать для альбомов? Не отсюда ли и страх перед пленом, потому что запретное желание, подсознательное, «запертое сознанием на ключ», всегда вызывает страх. Отсюда же и толкование любви как зависимости, как плена:

Дается юноша беспечно  
В неволю хитрой красоте. (В альбом III. К. I, 77)

Отсюда, наконец, и двойное отношение к любви: Языков, ищущий свободы, конечно будет искать и освобождения от любви. Еще в раннем стихотворении Языков восклицает:

Отдайте мне, Судьбы, блаженство прошлых дней.  
Отдайте мирные отеческие сени  
И сердце без любви и ум без заблуждений. (I, 12)

И позднее — славословия освобождению часто сливаются с радостью освобождения от любви, то есть любви «идеальной» или «лже-идеальной», о которой говорилось раньше, — той, где поэт рабствует, а не властвует.

Теперь не то — я славлю Бога. Она  
прошла и не придет, Пора  
томительных забот, Моя сердечная  
тревога. (I, 75)

ИЛИ —

И глупость страсти роковой В душе  
исчезла молодой. Так с  
пробудившейся поляны Слетают  
темные туманы. Так, слыша  
выстрел, кулики На воздух мечутся  
с реки. (I, 58)

Можно бесчисленно умножать примеры, из которых видно, что любовь для Языкова — неволя, рабство, плен, и блаженство в освобождении («Я не влюблен, свободен я» I, 98).

Мои светлеют упования, Печаль от  
сердца отошла, И с ней любовь:  
так пар дыханья Слетает с чистого  
стекла. (I, 59)

В другом месте опять возвращается тот же образ тумана — паров:

Как луч денницы прогоняет  
Пары с проснувшихся полян... (I, 139)

Замечательно в связи с этим, что Языков в своих письмах никогда не пишет о своих снах, сновидениях. Должно быть, или он никогда не видел их (то есть не помнил наяву), или скрывал их, потому что и сон для него, конечно, пленение, оковы, обман, туман. Сон — это сонность, вялость, в противоположность «буйству», то есть независимости, и *никогда* для Языкова сон — вещь «откровение» романтиков: в лучшем случае какие-то легкие облака.

Твои безоблачные дни,  
Как милый сон, мелькают живо. (I, 49)

И в связи с сном возвращается образ тумана-паров:

Поля, холмы благоухают:  
С них белой скатертью слетают  
И *сои* и утренняя мгла. (I, 115)

Впрочем, в одном стихотворении «Видение», образ, внушенный вдохновением, как будто сближается с образом сновидным. Но и здесь как-то подчеркнута «облачность» идеала, открывающегося в сновидении. Никоим образом этот идеал — *ens realissimum*.

Я млел, я таял, я стыдился,  
Я задышался и дрожал,  
И утомленный пробудился. (I, 48)<sup>42</sup>

В одном отрывке все сказанное сосредоточено как в фокусе:

Пока в душе его желанья  
Мелькают, *темные, как сон*,

И твердый глас самосознания Не возвестил ему, кто он. (I, 103)

Но такое освобождение от пут, от любви, снов, конечно, может быть относимо только к одному центральному образу — Воейковой. Все остальные прототипы «пластических» красавиц слишком незначительны, чтобы всерьез можно было говорить о любви к ним как индивидуальностям. Дирина, может быть, должна была бы составить исключение, но Языков пишет: «в то же время, когда здесь нет Воейковой, я охотно посещаю Д[ирину], пишу даже ей стихи и вообще чувствую что-то ни на что не похожее; но Воейкова приезжает сюда всякий раз для меня торжественно; при ней все прежнее исчезает во мне, как снег перед лицом солнца, и я делаюсь частым ее зрителем и посетителем» (19/II 1824. Я. А. I, 116). Такое высказывание повторяется и позднее (27/VIII 1825. Я. А. 1825. I, 202).

Мы говорим, что есть основания не доверять письмам Языкова. Однако есть факты и косвенные свидетельства, говорящие о том, что Воейкова — не Дирина. Правда, есть стихи, которые Языков пишет в два альбома вдруг («Присяга»). Но все же Воейкова это — Муза. Исследователь теперь, спустя 100 лет, располагая собранием писем Языкова, из собиранья воедино мельком в разное время оброненных фраз может составить себе представление о том, что скрывал Языков (с. 253): «Сюда, брат, ожидают В., надеюсь, что по приезде оной особы моя Поэзия приободрится и явится в прежней силе и славе» (с. 285); «В-ва, говорят, будет сюда к новому 1827 году. Вероятно, она снова сильно подействует на мою поэтическую деятельность благотворно, несмотря на хлюст!» (с. 319); «В-ва, как слышно, скоро или вообще нынешнею весною сюда будет; этот случай, конечно, оживит мою жизнь, Музу и вообще все мое хорошее — дай Бог, дай Бог!»

В одном письме Языков цинично говорит о том же (с. 223): «это похоже на питье водки для возбуждения голода неестественного, еще более похоже на принятие внутрь шпанских мушек для восстановления любовного зуда».

Кроме Дириной вот остальные прототипы, по свидетельству Татаринова (Я. А. I, 396): *Анета* — «если я не ошибаюсь, то под этим именем воспевал он уже несколько устаревшую, толстую, хотя и красивую разнощицу яблок и слив, конечно, никогда не читавшую стихов Языкова»; *Марья Петровна* — «была очень хорошенькая, молоденькая дочь русского купца, с которой Языков едва ли когда-либо говорил»; *Аделаида*, «возбуждившая кипучее, страстное послание, была просто публичная дрянная девка».

Правда, Поляков<sup>43</sup> смягчает отзыв Татаринова, указывая на то, что об «Аделаиде», цирковой наезднице, производившей впечатление на дерптских студентов и имевшей ревностных поклонников, упоминает поэт в одном из писем к родным.

Но все же психологическую даль, рознь не выкинешь и не вычеркнешь; здесь не плен, а наоборот, *власть* поэта. Им, конечно, не «рабствует», наоборот, они живут благодаря ореолу, которым окружает их поэт:

Предайся мне, любви забавы  
Я песнью громкой воспою И  
окружу лучами славы  
Младую голову твою. (I, 101)

Такая же биографическая даль существовала между цыганкой Таней, которой посвящены три замечательных стихотворения Языкова, и поэтом. Языков *поверх* реальных образов смотрел, и окружать лучами славы молодые головы «хищных дев» только потому мог, что *их* образы были предлоги, поводы для восхождения к «идеалу».

*Плен*, конечно, не у них. Зато тройной плен альбомных мадригалов, внешнего принуждения к стихописанию, привязанности — там, где нет пластики, где гипербола «идеала».

Языков рад освобождению от «идеальной» любви, потому что его *подлинный* идеал ни там, ни здесь: странным образом *Муза* носит черты и тех и других: она «бессмертный Ангел вдохновенья» (I, 50), «девственная» (I, 10), «*богиня* мужественных дум» (I, 124), «ангел светлоокий» (I, 256) и она же вольная (I, 88), *пылкая* (I, 44, 158).

Бывало с трубки дым летит,  
Свиваясь кольцами густыми: И Муза  
пылкая дарит Меня стихами  
золотыми (Бычк. 7)

В письме к Вульффу<sup>44</sup> Языков пишет: «рука времени так пригласила вольные кудри моей музы, что она больше походит на рекрута, нежели на студентскую прелестницу». И вот в этом постоянно двоящемся образе Музы — Ангела и Музы — студентской прелестницы — подлинное разъяснение поэтических антиномий Языкова: ни то, ни другое *только* — языковская муза. И если она,

Ярки очи потупляя,  
Вольны кудри поправляя,

чинно кланяется «благонравным» музам московских поэтесс, то ведь где-то, в какой-то глубине Муза самого Языкова была именно той вдохновительницей, которую он видел всегда в другом человеке, или вернее в том строгом женском лице, который ему виделся за «эмпирической» Воейковой, Тимашевой, Каролиной Павловой или кем другим.

Когда узнаю я, что делаете вы? —

пишет он К. Павловой, —

Как распевает муза ваша?  
Какой венок теперь на ней?  
Теперь, когда она, родная нам, гуляет  
Среди московских муз и царственно сияет,  
Она, любезная начальница моей. (I, 297)

«Бессмертный ангел вдохновенья» *самого* Языкова, а не Муза К. Павловой, конечно, в действительности повелевал Языковым. Но для творчества истинного нужно сознавать, что *не мое, не мне* принадлежит то, что на деле и есть искони мое: вернее, всегда нужно сознавать до конца какую-то свою часть как не свою, как вдохновение извне. Не принуждение того или иного лица *извне* давило Языкова: вовне проецировалось языковское идеальное Я или сверх-Я: Воейкова могла быть Музой, но Муза все же не Воейкова. Гнет *изнутри* шел и эмпирическую, дневную личность сковывал. И только искусственно эмпирическое Я делалось равно «идеальному» Я: дифирамбы вину отсюда. Алкоголь создавал это равенство, и в этом алкогольном освещении осуществлялось «тождество идеального и реального». Это и было тем вдохновением, в котором «идеал — я», «Муза», переставало быть недосягаемой трансцендентальностью, свыше судящий дела и сознание Языкова. «Языков был, как известно, страшно застенчив, — рассказывает А. Н. Вульф<sup>45</sup>, — но и тот, бывало, разгорячится — куда пропадает застенчивость — и что за стихи, именно *языковские* стихи, говорил он то за чашей пунша, то у ног той же Евпраксии Николаевны» (сестры Вульфа). А Татаринов рассказывает о дерптском Языкове (Я. А. I,

394): «Вообще Н. М. Языков не был словоохотен, не имел дара слова, редко вдавался в прения и споры и только отрывистыми меткими замечаниями поражал нас... только на пирушках, в полном вакхическом разгуле, он соглашался декламировать стихи свои».

Погодин дополняет Татаринова образным описанием: «казалось, это юный Вакх в лавровом венце, сияющий и радостный, поет, возвращаясь из Индии».

Именно здесь, в этом искусственно (то есть токсически) преодолеваемом разладе «эмпирической» и «идеальной» личности, — когда ядом алкоголя парализуется все деспотически контролирующее, — подсознательное Я делает сознание своим послушным и безвольным орудием. И именно здесь пролегает путь к архетипам, прообразам, первоисточкам языковского творчества, лежащим в сумеречном подсознательном. Должно всмотреться в них пристальнее.

#### IV

Неслучайно Боратынский, увидев Волгу в 1829 году, вспомнил о Языкове. Вот что он пишет Киреевскому<sup>46</sup>: «Россию можно проехать из конца в конец, не увидав ничего отличного от того места, из которого выехал. Все плоско. Одна Волга меня порадовала и заставила меня вспомнить Языкова». Действительно, Волга и Языков связаны как-то существенно-неразрывно. И не только Боратынский это чувствовал.

Вниз по Волге по широкой  
Сны и песнь твои неслись —

пишет Вяземский («Поминки». 1883, стр. 9). Исследователи и биографы говорили о том же: «Н. М. Языкова очень рано заставили взяться за лиру дивная природа родного села, и, прежде всего, Волга... Необозримое водное раздолье реки, удалые песни рыбаков, полулегендарные сказания о приволжских разбойниках — вот что содействовало раннему развитию творчества поэта и дало ему впоследствии неиссякаемый источник вдохновения»<sup>47</sup>. «Не подлежит сомнению, что величие и пышность Волги и в то время еще девственное состояние окружающей ее мощной прибрежной природы навевали особый колорит на его поэзию — преимущественную силу, восторженность и яркость образов при описании вообще картин природы, а равно вызвали влечение к изображению наиболее сильных движений в природе вообще и в частности водного царства»<sup>48</sup>.

Упоминания о Волге, обращения к Волге не стоит перечислять. Бесчисленное количество раз воспеты Языковым

И Волги пышные брега  
И Волги радостные воды («Родина»)<sup>49</sup>.

Даже воспевая Рейн, он вспоминает о Волге:

Я волжанин: тебе приветы Волги нашей  
Принес я. Слышал ты об ней?  
Велик, прекрасен ты! Но Волга больше, краше,  
Великолепнее, пышней,  
И глубже, быстрее, и шире, голубая!  
Не так, не так она бурлит,  
Когда поднимется погодка верховая  
И белый вал заговорит. (I, 298)

Волга у Языкова пра-образ, Ur-bild, архетип. Ветви этого образа — ряд образов вторичных. Волга принадлежит к «идеям-матерям» в творчестве Языкова. С Волгой связаны те родоначальные впечатления, от которых *все* потом исходит. Так, несомненно, от образа Волги изводится языковский образ родины. Самое слово «родина» у Языкова двузначно: «родина» Языкова — и село Языково Симбирской губернии, и Россия. Уже раньше пришлось нам указать, как сильно стремится Языков из Дерпта в Симбирск, где, думается ему, он только и сможет «застихотворствовать». Позднее, в болезненный заграничный период, из курортов Германии и Австрии он будет стремиться на «родину», то есть не только в Россию, а в Симбирск, именно, главным образом, прежде всего в Симбирск.

В Симбирск я возвращусь, в мое уединенье,  
В покой родимого гнезда,  
На благодатное привольное сиденье. (I, 271)

Симбирск — «страна родная» (I, 14), «родимая сторона» (I, 256). Еще в раннем стихотворении 1822 года Языков восклицает:

О незабвенный край, о родина моя! Страна, где я  
любил лишь прелести природы; Где юности моей  
 пленительные годы Катились весело незримою  
струей. (I, 11)

*Родовое имя*, вотчина около Симбирска — вот конкретный прообраз всей той лирики *родины*, отечества, которая будет все ярче расцветаться в жизни Языкова, точно так же как Дерпт, *реальный* Дерпт — прототип «Германии вообще», «немецкой нехристи». Еще один характерный образ Языкова связывается с Волгой и симбирскими ранними впечатлениями поэта. Смирнов в своей монографии связывает языковское «влечение к изображению наиболее сильных движений... водного царства» с Волгой (стр. 9). Он же правильно говорит в другом месте о «водной стихии» как о стихии «любимой» Языковым (стр. 170). Эту особенность, впрочем, отметил еще Шевырев: «Волга шумом волн своих, конечно, много участвовала в первых впечатлениях поэта и отозвалась после в гармонии стихов Ниагарского водопада, двух пловцов, Песни разбойников, картины самой Волги сравнительно с Рейном» и т. д. Действительно, влага, вода у Языкова — вообще частый, вечно возвращающийся образ. Но это не «вода просто», а индивидуализированная, своеобразная, конкретная вода. Достаточно одного противопоставления: у немецких романтиков и их предшественников воды или аллегоричны (море жизни, времени, судьбы), или тактильно-бесформенны — диспластичны (холодная роса на горячей коже и т. п.). У Языкова вода как-то сочетает пластичность и с подвижностью, и стеклянной прозрачностью. Вода — кристалл. И в ней нет мистически аллегорического привкуса:

Одежду прочь! перед челом  
Протянем руки удалые И бух! —  
блистательным дождем Взлетают  
брызги водяные. Какая сильная  
волна! Какая свежесть и прохлада!  
Как сладострастна, как нежна  
Меня обнявшая Наяда! (I, 116)

Это река Сороть в Тригорском, а не голубеющий поток Новалиса. Вода — стекло-стеклянная стена водопада, стеклянный ручей, стеклянный «брызг» волн, родник

стеклянных вод, светло-стеклянные струи, стекло зыбей. Это стекло — стекло спокойное: зеркальное.

Светло отражены прозрачными струями  
Ряды черемух и раки (I, 323)

И купы островов над зеркальной водою (I, 325) И

двух прудов спокойное стекло (I, 191)

Но эта же стеклянная, казалось застывшие-неподвижная влага — живая. Странность языковской влаги в том, что она сочетает пластичную законченность стекла с текучей динамикой:

Живой хрусталь моря (I, 292)

В другом стихотворении море

«*струится и блещет*, светло, как хрусталь» (I, 310).

Или

Блестит *подвижная громада* кристалла,  
И тихо, качаясь, идет на меня (I, 297)

В метафорах, сравнениях отблески этого живого хрусталя:

Светло, сладкозвучно бежит и сверкает  
Сердечного слова живая волна (II, 282)

Стих ваш ясен, как хрусталь (II, 271)

В лиющемся кристалле разговора (II, 29)

И т. д. и т. д. — до бесконечности.

■ В самом начале нам пришлось говорить о впечатлении светлой звучности, производимом стихами Языкова. Сейчас своевременно напомнить об этом факте: кристалл стеклянной языковской влаги в «лирическом свету». Эпитеты «светлый» («звонкий») беспрестанно возвращаются. Но наряду с этим восприимчивость к *цвету* понижена. Образы стеклянной влаги, на которой играют отблески света, светотень, распространяют свое влияние на ландшафты Языкова вообще. Вот описание заката: ни слова о зелени, розовых тонах — одна игра света и теней:

Вот за далекими горами  
Скрывается прекрасный день.

От сеней леса над водами  
Волнообразными рядами Длиннеет  
трепетная тень. (I, 117-118)

Или описание полдня:

Вода чуть движется; над ней  
Склонилась томными ветвями  
Дерев безжизненная тень. (I, 115)

Clair-obscur — вот подлинная стихия Языкова. Невольно спрашиваешь себя: не в этом ли пластическом стекле, в языковской светотени без красок то впечатление Холода, о котором говорили некоторые критики? Белинский писал: «По-видимому, ~ >ия г. Языкова исполнена бурного, огненного вдохновения; но это не более, как Разноцветный огонь образовавшегося на льдине солнца». *Разноцветный* огонь — не Языковское. Но сияние солнца на льду, льдистая светотень — Языковские

несомненно. Тени и свет без красок — вот что неизменно Языковское, и эта бес-  
красочность может производить впечатление холода. Ибо действительно, пласти-  
ческая светотень как-то отгораживает от себя конкретную теплоту *красочного*  
внешнего мира. Вот типичный отрывок, в котором сосредоточено все сказанное:

Какая ночь! Река то вдруг заблещет,  
И лунный свет, в стекле ее живом,  
Рассыплется огнем и серебром;  
То вдруг она померкнет и трепещет,  
Задержана налетным облачком.  
Земля уснула, — будто райским сном. (I, 354)

Итак, цвета не яркие, но блеск и светлая прозрачность кристалла постоянно воз-  
вращается в поэзии Языкова, если не в полосе ясного зрения, то где-то на краях  
зрительного поля. Стекланные воды в игре света и теней — психогенетически  
восходят к Волге. Но к этой же семье образов принадлежит и образ стекла, — хру-  
стальной чаши, — появляющегося в том же светло-звучном окружении, что и воды  
стекланные:

Те дни звучали ярким звуком  
Разгульных песен и *стекла* (I, 120)

*Стекло* звенело, пелись гимны: Тимпан  
торжественный бряцал (I, 10)

Кипели звуки песни дикой, *Стекло*  
сшибалось со *стеклом*. Тут, как вино в  
*хрустальной* чаше, Знатоки, насквозь  
увидишь ты Все думы, чувства и мечты,  
Игру и блеск свободы нашей.

Звон стиха не отголосок ли звона стекла, где-то в сумеречной полосе зрения  
звучащего? И если «проявить» при помощи какого-то проявителя *подсознательные*  
центральные прототипы в художественном творчестве Языкова, то не появятся ли  
«на негативе» воды Волги под Симбирском, стекланные и хрустальные чаши, хотя  
бы те «большие бокалы прекрасного хрусталя в Тригорском», показывая которые,  
А. Н. Вульф говорил Семевскому<sup>50</sup>: «Из этих самых звонких бокалов, о которых вы  
найдете немало упоминаний в посланиях Языкова... был распиваем пунш». *Nihil est*  
*in intellectu, quod non fuerit in sensu*, и в самом деле все «идеальное» языковское *на*  
*деле*, если взять целиком его психологию, есть реальное — симбирское. Сим-  
бирск — предел, край желаний. Он же «идеальная норма». Лето 1826 года, прове-  
денное в Тригорском, — о котором в письме к Вульфу он пишет, что «во всей жизни  
не находит ничего приятнейшего и достойнейшего сиять золотыми буквами на доске  
памяти своего сердца»<sup>51</sup>, — Языков сравнивает с Симбирском. К. Полевой замечает  
по поводу лета, проведенного в Тригорском: «Кажется, это самое живое впечатле-  
ние жизни его». Но, конечно, это впечатление не самое живое: перво-живое —  
у Волги.

Пора свести воедино все сказанное.

Исследование поэтических произведений, писем и биографических данных  
обнаружило в Языкове ряд непримиримых или непримиренных расколов — неко-

грузность между различными слагаемыми его личности в целом.  
Жизненно Языков *трагичен*. Это нужно понять, откинув суждение о его  
«холодности», «бесстрастности». Но все дело в том, что светлый, звонкий, четкий  
стих никак не запечатлевает расколов непримиримых. Стих, художественная  
форма, языковское художественное творчество вообще, не *выражает* его психику, а  
*восполняет* ее: Языков-художник не сколок с Языкова «бытового», а одно из  
обличий цельного, так сказать, полного Языкова. Это справедливо прежде всего в  
отношении центральной идеи Языкова: свободы, буйства. «Хмель» и буйство, как  
мы видели, — *в стихах*, а *реально* — «гений» Языкова, по его собственному  
признанию, «застенчивый», «робкий» и т. д. Первый самый центральный раскол в  
этом: «слова» или, точнее, *поэтическое* дело не совпадает с *жизнью*  
биографическим делом поэта. Другой раскол — между этой титанической  
буйностью в поэзии, тяготеющей к до-пушкинской, ломоносовско-  
державинской гиперболичности, и реальными узами — мадригально-альбомной  
средой или средой студенчества, буршества<sup>52</sup>.

И наконец, самые главные узы — неумение найти место в русском обществе  
того времени. Лучше всего это можно передать словами Вяземского, на которого  
нам приходилось не раз уже ссылаться:

Сохранивший до кончины  
К песням свежую любовь,  
Удаль русской братовщины  
И *студенческую кровь*. («Поминки»)

*Студенческие* песни нельзя было петь всю жизнь. Они были уместны в Дерпте,  
но уже в 30-х годах Языков сам сознает, что ему нужно искать новых тем для своей  
поэзии. Болезнь, катастрофически обрушившая все жизненные планы Языкова,  
наложила новый неизгладимо-своеобразный отпечаток на его элегии последних  
лет. Но об этом позже. Сейчас важно то, что какая-то детскость, бесшабашное  
«вечное студенчество» выкидывало Языкова из общественной среды, не позволяло  
ему до конца жизни локализовать себя в обществе твердо и определенно. Отсюда  
главный источник внутренних страданий и тревог Языкова, отсюда постоянное  
учительство со стороны других, отсюда же и метание из стороны в сторону по не-  
обозримому горизонту — «планы, походящие на хамелеона». Особенно ясно это  
видно из сопоставления Языкова с Давыдовым, уже делавшегося, кстати сказать,  
не раз. Так сопоставляет обоих Борис Садовской<sup>53</sup>. С сопоставлением Садовского,  
впрочем, нельзя согласиться вполне. «Давыдовская муза чужда разгульного хмель-  
ного ликования языковской вакханки, — пишет он. — Языков возвел в идеал свою  
пьяную необузданность, отчего искусственное напряжение его поэзии перешло под  
конец в болезненный надлом. Давыдов же весь, с начала до конца, выдержан в одном  
тоне». Не потому однако Языков пережил надлом, что тон его лирики был искусст-  
венно напряжен, как думает Садовской, а потому, что «гусарская» жизнь и жизнь  
«бурша» разны: нельзя быть «вечным студентом», но и «седому гусару» к лицу при-  
вычки молодых. Вот почему Языков с течением времени сам стал замечать, что его  
<sup>54</sup>Мельная, студенческая поэзия не к лицу ему, еще в Дерпте все старался разрабо-  
тать тему «поважнее» — историческую, в противоположность альбомно-элегиче-  
ской или студентски-песенным. Но самая живая психологическая тема его творче-  
ства — освобождения и свободы — могла здесь рядиться только в *археологические*  
одежды «исторического Баяна», воспевать освобождение от татар и т. д. и т. д.  
<sup>55</sup>Так «значительность» покупалась ценой отрыва от «современности», тогда как  
«гусару 12-го года» незачем было кочевать в древнерусскую историю для  
того, чтобы

-- уществить слияние тех двух устремлений, которые явны в темах Языковских стихотворений: хмельное буйство и любовь к отечеству.

Сотоварищ урагана, Я люблю,  
казак-боец, Дом без окон, без  
крылец, Без дверей и стен  
кирпичных, Дом разгулов  
безграничных И налетов удалых.

Разгулы безграничные — это типично языковское («стремление к душевному простору», о котором говорил Киреевский). Но *казак* — этим все сказано. Здесь всегда, до седых усов, разгул и простор души к месту. Так же как Языкову, Давыдову душно

на пирах без воли и распашки.

Мы помним, как Языков боится стеснения дыхания, Давыдов бежит сборищ,

Где откровенность в кандалах,  
Где тело и душа под прессом.

Это типично языковское. Языкова преследует и пугает «Муза математики», Давыдов пишет:

Вам не сродни крылатый бог,  
Жизнь ваша — стрелка часовая,  
Арифметический итог, Но та,  
которую люблю, не называя, Ах, та  
вся чувство, вся восторг, Как  
Пиндара строфа живая.

Даже любимое слово Языкова «своеволие» в том же контексте встречается у Давыдова:

Где трубки?.. Вейся, дым, на удалом раздолье,  
Роскошествуй, веселая толпа, В живом и  
братском своеволие!

Но куда бежит Давыдов от «цепей» общественных сборищ? Мы знаем, куда бежит Языков: в тишь родового поместья в Симбирской губернии: «свобода» его близка «свободному», не стесняющему халату. Как будто в ответ на это Давыдов говорит:

Нет, братцы, нет! Полусолдат Тот,  
у кого есть печь с лежанкой! Жена,  
полдюжины ребят Да ши, да чарка  
с запеканкой!

А в своей автобиографии, где он, правда, несколько позирует, Давыдов пишет. «В лета щекогливой юности малейшее осуждение глянца сапогов, фабры усов, статей коня его бросало его руку на пистолеты или на рукоять его черкесской шашки». Мы помним Языковское невнимание к одежде в Дерпте: Языкову все равно, какова его одежда, лишь бы стихи сияли и были безукоризненны. Не то Давыдов.

Далее: Языков стремился творить «в холи благодатной», в ничем не нарушаемом комфорте. Несомненно преувеличивая, но вряд ли совершенно измышляя, рассказывает о себе Давыдов: «он не оставлял и беседы с музами: он призывал их во время дежурств своих в казармы, в госпиталь и даже в эскадронную конюшню». И наконец, самая существенная разница: Языков никогда не сказал, бы как Давыдов

мой стих порывистый, несвязный, Стих безыскусственный,  
но жгучий и живой, И чувств расстроенных  
язык разнообразный.

Языков умел скрываться под шлифованным стихом, стеклянным блеском. Воздыхательство Жуковского и бледной лунной романтики было в его душе заперто наглухо, хотя и он увлекался Жуковским.

А признаться откровенно,  
Я сам постигнуть не могу,  
Как жар любви не награжденной  
Не превратил меня в брюзгу. (I, 87)

Минувшая любовь исчезает бесследно —

Так пар дыханья Слетает с  
чистого стекла.

Не то у Давыдова:

Исчезло все. Покой желанный У  
изголовия сидит... Но каплет  
кровь еще из раны, И грудь  
усталая и ноет, и болит.

Так Языков не только никогда не говорил, но и не мог сказать. Снаружи, извне все должно быть пластично закончено, замкнуто. Между тем *внутри*, как мы видели, психика Языкова антиномична, полна расколов. И больше того, в неконгруэнтности, несвязанности разных сторон — все своеобразие поэтической личности Языкова. Достаточно выкинуть одну из противоположностей, чтобы это своеобразие утратилось. Достаточно отнять от архаистического державинского гиперболизма его альбомную и студенческую среду и перенести это парение в область историческую, чтобы получить стихотворные переложения «Истории государства Российского». Достаточно выкинуть из жизни Языкова пленение в Дерптском университете, чтобы упразднить питающую вдохновение Языкова антитезу родного и чужого, Симбирска и «немцев». Достаточно предоставить Языкову желанную для творчества «холь благодатную», «Артемидины сады», чтобы он перестал писать: для того чтобы писать, нужно принуждение: необходимость ответить на стихи, требование написать стихи для альбома, сознание безделья, даже пари.

Остается, наконец, самая глубокая антиномия: кризис душевный, связанный с болезнью. Языков и в молодые, студенческие годы стремился к неподвижности: смотреть со стороны на буйство, сознавая в себе «буйство» в возможности (*только* в возможности), было его идеалом. Но в годы болезни судьба приковала его к месту, обрекла на неподвижность *вынужденную, недобровольную*, и в этой вынужденности, а не в неподвижности самой по себе, был источник боли. Про себя Языков и раньше говорил:

Он был поэт: беспечными глазами Глядел на  
мир и миру был чужой. (I, 213)

Теперь, в заграничный период, оставалось уже вынужденно смотреть на *чужой* Мир за окном. В этом тема элегий последних лет. Таковы «Крейцнахские солеварни», Элегия, описывающая улицу в Генау, и т. д. Пейзаж Языкова делается статическим. Все где-то там, *за окном, и движется*, — только точка зрения самого поэта — неподвижная.

Тоска несносная! Но есть одна отрада:  
Между густых ветвей общественного сада  
Мелькает легкая, летучая, как тень,  
Красавица...

И только в одной элегии, *post factum*, вернее после некоторого временного улучшения, поэт признается:

Поденщик, тяжело навьюченный дровами,  
Идет по улице. Спокойными глазами  
Я на него гляжу; он прежних дум моих  
Печальных на душу мне боле не наводит:  
А были дни — и век я не забуду их —  
Я думал: Боже мой, как он счастлив! Он ходит! (I, 305)

Но были дни еще раньше, когда пейзаж, все видимое вокруг, рисовалось не статически, а динамически. В Тригорском пейзаж был движущимся, там царил почти бег:

Туда, туда, друзья мои,  
На скат горы, на брег зеленый...

Описание статическое, с неподвижной точки, данное в стихах, прямо и без посредствующих звеньев связано с биографическим обстоянием: поэта не отличишь от человека, здесь, может быть впервые, у Языкова нет скрытности. Уже в России, в 1844 году он пишет в письме к Гоголю (№ 3. Шенр. 621): «Я поселился возле Языкова, — ты, вероятно, не знаешь это место: оно за Петровским парком, довольно уединенно, а между тем не вовсе пустынно или отшельнично: с моего балкона вижу гуляющую публику: московские розы и лилии мелькают передо мною и, так сказать, улыбаются мне». Но ведь этот отрывок письма, основная психологическая тема элегий! В самом жестоком плену, урезанная до минимума, жизнь без остатка переливалась в поэзию. Совсем не «Артемидины сады» нужны были Языкову для творчества, и совсем не «холь благодатная»: в передышку между жесточайшими страданиями писались его элегии — может быть, самое проникновенное по искренности и самое совершенное по форме, что им было написано. Не всегда знает сам поэт, что нужно ему для творчества.

## Приложение 1

### ЯЗЫКОВ И КАРАМЗИН

#### ЯЗЫКОВ I

Евпатий (1823)

О витязь! Я видел сей день роковой:  
Багровое пламя весь град охватило,  
Как башня, спрямилось, — как буря завывло;

#### КАРАМЗИН

И. Г. Р., т. III, гл. 8.

Татары... сквозь дым и пламя вломились в улицы,  
истребляя все огнем и мечом.

Известно, что Языков с усердием и любовью еще в Дерпте читал «Историю» Карамзина. Отзывы о Карамзине в Языковских письмах не трудно отыскать по указателю к I тому Языковского архива. Позднее стихотворение «На открытие памятника историографу Карамзину» также достаточно известно.

Но не было обращено внимания, насколько близко исторические стихотворения Языкова 20-х и даже 40-х годов подходят к отдельным рассказам «Истории государства Российского». Для наибольшей ясности приведем тексты параллельно.

\ На стогнах смертельных свирепствовал бой.  
| Откуда ж свершитель отчаянной кары?

Е *Не все ли погибло в крови и огне?*

*Изумленные татары думали, что мертвецы Рязанские восстали, и Батый спросил у пяти взятых его войском пленников, кто они?*

#### II Кудесник (1827)

I Народу о черных крылатых духах  
Твердит и руками разводит.

Святителей, церковь и святость мощей,  
Христа и Пречистую Деву поносит.

Уж он-то, Кудесник, чрез Волхов пойдет,  
Иодой и ноги не замочит

Лишь князь со своим правоверным полком  
святому кресту приложился

ИСТ. Г. Р. т. II, гл. 4.

от тамошних мудрецов, которые водились с черными крылатыми духами.

Осуждал в Новгороде Веру Христианскую, бранил  
Епископа.

и хотел идти пешком через Волхов.

Один князь Глеб и дружина его приложились к святому кресту.

Диалог Князя и Кудесника передан в точности. Языков внес лишь местами Динамические, драматизирующие подробности: «князь» - «гневен и пылок»; < Удесник» — «замаялся и... сам не свой, и жметя, и чешет затылок. Я сделаю удо» и т. д. (У Карамзина просто: «Волшебник отвечивал: „Я сделаю великие чудеса“».)

264 ...он со своей дружиной Запанибрата: ест, что мы едим, Пьет, что мы пьем, спит под открытым небом, Как мы: под головой седло, постеля — Седельный войлок. Ветер, дождь и снег Ему ничто.

*Бермята*

Почему же Святослав Не принял той же веры?

*Руальд.*

Он был бы рад,  
Да как ему? Нельзя ж ему перечить  
Своей дружине.

Вчера я в руки взял узду и вышел... Из города: тихонько я пробрался В стан Печенегов и давай по стану Ходить: хожу, встречаю Печенегов, Кричу им, их собачьим языком: не видел ли кто моего коня? А сам к Днепру — и к берегу и скоро Долой с себя одежду! — бух и поплыл. Злодеи догадались, побежали К Днепру толпами и кричат и стрелы В меня пускают. Наши увидели И лодку мне навстречу.

питался кониною, мясом диких зверей, и сам жарил его на углях. Презирал хлад и ненастье северного климата: не знал шатра и спал под сводами неба: войлок подседельный служил ему вместо мягкого ложа, седло изголовьем. Каков был Военачальник, таковы и воины.

Святослав ответствовал Ольге: «могу ли один принять новый закон, чтобы дружина моя посмеялась надо мною».

вышел с уздою из города прямо в толпу неприятелей и, говоря языком Печенежским, спрашивал, кто видел его коня? Печенеги, воображая, что он их воин, дали ему дорогу... Отрок спешил к Днепру, сбросил с себя одежду и поплыл. Тут неприятели, узнав свою ошибку, начали стрелять в него, а Россияне с другого берега выехали навстречу и взяли отрока в лодку.

Параллелизм продолжается и дальше. Отступления в рассказе Руальда о походе в Сицилию, Аскольде и Дире также имеются у Карамзина. Только одну *свою* черту сообщил Руальду Языков: ненависть к жаре:

Нет, мне мороз сноснее: от него

Не осовеешь, если в летний жар  
Проймет тебя: так от него и в воду Ты  
не идешь: и в ней прохлады мало, И весь  
ты слаб и вял.

## Приложение 2

### ПИСЬМА ЯЗЫКОВА К СЕСТРЕ ЕКАТЕРИНЕ МИХАЙЛОВНЕ ХОМЯКОВОЙ 1838-1839

Приводимые неизданные письма Языкова 1838-1839 гг. к сестре, хранящиеся в Музее 40-х годов в Москве, относятся к тому периоду жизни Языкова, когда, раздавленный болезнью, он совершенно не писал стихов. Потому эти письма особенно интересны для исследователя Языковского творчества: отдельные, писанные неразборчивым почерком «позднего» Языкова, строки — тематические зародыши, намеки будущих элегий. Весь прежний Языков здесь, с его устремлением в будущее, несбыточными надеждами, тягой на Симбирскую «родину», ненавистью к «чужому», к «горам».

#### № 1

Языков прибыл в Мариенбад в конце июля 1838 года. Маршрут его из Москвы был следующий: Москва — Смоленск — Брест — Варшава — Берлин — Мариенбад, с остановкой в Дрездене. Языков почти не описывает Мариенбада, что объясняется его болезненным состоянием. Совсем иначе воспринял Мариенбад Погодин, посетивший его в следующем 1839 году: «Напрасно шатуны называют тебя скучным местом! Я был так весел, как нельзя лучше, и готов рекомендовать тебя всем больным, с твоей крестовой водой, с твоим могучим Фердинандбрунном, любезным Вальдбрунном, с твоими скромными источниками Амвросия и Каролины» (Барс. V, 303—304). О нелюбви Языкова к горам см. в нашей статье. «Как на бумаге» — имеется в виду рисунок на почтовой бумаге письма. *П. В.* — Петр Васильевич Киреевский, о совместном пребывании с которым Н. М. пишет в своем письме к сестре Прасковье Михайловне (Шенрок, 813): «П. В. сидит здесь хорошо: он приводит в порядок свое собрание русских песен с песнями других народов. Он заходил в книжные лавки и покупал все, что к этой части относится. В Гриммовском собрании народных немецких сказок почти все русские находятся. Странно». *Валуев* — славянофил, Дмитрий Александрович, племянник Н. М. (1820—1845), учившийся в то время в Московском Университете. *Феодорик* — второй сын Ек. Мих. *Кар. Кар.* — Каролина Павлова. *Марья Васильевна Обрескова* — тетка Д. Н. Свербеева. *Крестьян Иванович.*

*Августа 5 дня 1838. Zum grünen Kreuz*

Спасибо тебе, моя радость, что так скоро после моего отъезда написала ко мне — и слава Богу, что ты здорова. Вот уже восемь дней как мы в Мариенбаде. Я начал пить воду и жду от нее великой пользы.

Квартира у нас светлая, просторная, высокие комнаты, есть и бильярд, а после обеда всякой день поют и играют на арфах перед нашими дверьми прескучные Богемки. Не знаю, что будет впереди, а я язще мало скучаю и тоскую, хотя дорога от Дрездена досюда показалась мне несносною и сама саксонская Швейцария вовсе

не понравилась. И что за красота эти горы? Что тут восхитительного? Хороши они покуда их видишь издали, т. е. как на бумаге, но в последнем случае они еще лучше тем, что наслаждаешься ими сидя дома. Ехать же в них сушая каторга — только и молишь Бога, чтоб скорее вон вынес из этих щелей и трещин, небо узкое, под тобой пропасть, над тобой утесы и леса, сам ты в облаке. Бывши в таких обстоятельствах, я несколько раз раскаивался, что поехал сюда, и не перестаю удивляться хвалителям их.

В Мариенбаде пробуду недель шесть, если не менее — отсюда, как хотел, тронусь в Баден — он теплее прочих пунктов лечебных — и потому прошу Алексея Степановича прислать мне письмо к его тамошним знакомым и проч.

П. В. сидит со мною благословенно: он мое спасение — награди его Бог за все, что он для меня делает. Моим медиком тоже я вполне доволен, следст. и все хорошо.

Погода от самага Бреста и до сего дня нам не благоприятствует: холодно, сыро, сыкотно: ждем лучшего. Кланяйся от меня Валуеву — и пусть он пишет ко мне подробно обо всем, что у Вас в Москве делается — (разумеется само собою, что он знает, как коварна почтовая бумага) — здесь не получают никакие русские газеты, даже фр. Петерб. нет и мы решительно ничего не знаем, что происходит на Руси со времени нашего отъезда.

Алекс. Степ, целую и тебя и Феодорика. Прощай покуда. Весь твой Н. Языков.

Мой поклон засвидетельствуй Дм. Ник. Свербееву, Павлову, Кар. Кар. Крестьяну Ивановичу и Марье Васильевне Обресковой.

## №2

20 сентября 1838 года Языков с П. В. Киреевским приехали в Ганау близ Франкфурта. О «сладчайшей тишине» Языков пишет и в других письмах, отрывки которых опубликованы в статье Шенрока. «Ганау находится под особенным покровительством св. Тихона: тишина здесь необычайная, слышно, как муха пролетит по улице». В тех же письмах (немного раньше из Мариенбада) мы находим насмешки над «немецкими» печами, как и в приводимом ниже письме: «печи здесь делаются не по-человечески: труба в них не закрывается, все комнаты скоро нагреваются, но только часа на два, а потом, пожалуй, топи снова» (Шенрок, 613). Характерно, что, недавно приехав в Ганау, Языков уже думает о весне и поездке в Гаштейн (Wildbad-Gastein), куда он попал в действительности лишь к концу лета 1839 года. Упомянув позднее в стихах о Гаштейне, Языков сознается: «Гастуна славная, куда я так желал...» (I, 295). Коп — Иоганн Генрих Копп (1777—1858), знаменитый врач, уроженец Ганау, склонившийся к гомеопатии, лечивший Гоголя, Н. А. Мельгунова и др. (о нем см. Allg. Deutsche Biogr. Bd. 16). Н. А. Мельгунов лечился в Ганау за год до Языкова: он уехал из России весной 1835 г. и оставался зиму 1836—1837 г. за границей, вернувшись на родину в сентябре 1837 года (см.: Кирпичников А. И. Очерки по ист. нов. рус. лит. Т. II. Изд. 2-е, доп. М., 1903. С. 169, 171, 172). Брат П. М. — Петр Михайлович Языков, геолог. Марья Алексеевна — Хомякова, урожд. Киреевская (1800—1857), мать Алексея Степановича.

*Горечь бытия, лекарственная горечь* — об этом позднее Языков будет говорить в элегиях. Так, в послании К. Павловой:

Считаюсь по водам целебным, и увя! Еще  
пью чашу вод! Горька мне эта чаша! Госка  
меня томит! Дождусь ли я Москвы? Когда  
узнаю я, что делаете вы? Как распекает муза  
ваша? (I, 296-297)

Октябрь 5 дня 1838, Ганау

Наконец, я в Ганау, куда стремятся так многие больные и где почти все они находят исцеление и новую жизнь! Коп принял меня, так сказать, в свои объятия — он ждал моего приезда и звал меня заблаговременно — и встретил меня как знакомого, и печется обо мне как о сыне. За все это — моя благодарность [вставлено: «а вообще»] и честь, и слава Н. А. Мельгунову, которого здесь все знают и любят, и снова ждут сюда весною. Коп оставил меня зимовать здесь: — он мне очень полюбился: это человек [испр.: «человечек»] лет 45, малого роста, коренастый, чрезвычайно развязный и быстрый, лоб и глаза как у Зевса, руки и ноги короткие, говорит тихо и во все вникает досконально. Зимой будет он лечить меня здесь, а весною отошлет в Гаштейн — купаться в целебной воде, в которой купались еще древние Римляне. И так до мая — я житель Гановский. Здесь тишина сладчайшая! Виноград дешевле пареной репы, капуста разных цветов и вкусов сортов с 20 и проч. Есть театр и казино, библиотека для чтения и общество испытателей природы: городок не раскидистый, каменный, узенький, опрятный и, как уже выше справедливо мы заметили, крайне тихий. Меня здесь величают Бароном. Всего хуже здесь печи, всего лучше Коп: я на него сильно надеюсь и жду себе спасения от его предписаний или прописываний. Кто дает человеку надежду, тот дает ему почти все, но мне ведь покладно, надеются всегда...

Я от вас давным-давно не имею ни строчки: или вы ослабеваете в деятельности писания, или почта начинает заслуживать мое к [ней?] неуважение? Из Симб. тоже ни гуту. Уж не значит ли это молчание ваше, что брат П. М. скоро явится в мое гановское, так сказать, уединение? Дай Бог, дай Бог! Ему будет здесь хорошо: тишина и покой ненарушимые, под боком Франкфурт, куда может он ездить хоть всякий день, осматривать разные собрания по его части. Третьего дня перешли мы на квартиру, в которой устраиваемся на зимовку: делаем щиты и двойные рамы в окна, обиваем щели дверным сукном, расстилаем ковры по полу (Ганау славится коврами), собираемся заниматься тем и тем и проч. Пишите ко мне в утешение моей тоски и услаждение горечи бытия моего болезненного — горечи лекарственной.

Целую вас обоих. Весь ваш Н. Языков.

П. В. Киреевский и [нрзб.] вам кланяются. Мое почтение Марье Алексеевне. Что же Д. Валуев не пишет ко мне?

## №3

Приводимое письмо писано, по-видимому, в наиболее «черный» период жизни Языкова. Болезнь, предстоящая зима в заброшенном Ганау, погода, к которой, как мы знаем, Языков был особенно чувствителен, все окончательно подавило Языкова. Неразборчивый почерк Языкова в этом письме делается еще более неразборчивым.

*Дюк* — семейное прозвище брата Н. М. — Александра Михайловича.

Октябрь 31 дня 1838, Ганау

Не знаю, как мне благодарить вас, мои милые несравненные! за ваши письма. Они освежают, бодрят и, так сказать, восстанавливают меня. — Вы одни сдержали

обещание не забывать меня в стране чужой и дальней, скучающего и больного! И благословение Божие с его благодатию и человеколюбием да будет с вами!

Я здесь уселся довольно хорошо: начинаю привыкать к этой порядочной, однообразной, болезненной и лекарственной жизни! Свято и нерушимо исполняю все предписания Копы: пью, ем, хожу, лежу, сижу, вешаюсь, сплю и бодрствую, что, сколько и как он приказывает — и жду будущих благ! Зима здесь еще не начиналась даже и немецкая: только что появляются студёные утренники, мокрые холода и туман, будет скоро хуже, а между тем немец[ий] Ноябрь в половине, а между тем и Январь не далеко, когда здесь, по сказанию здешних обывателей, больших морозов, т. е. 20—15, не бывает.

Октября 3 дня. Третьего дни П. В. получил известие, что брат П. М., решительно поднявшись с теплого гнезда своего, уже находится в Москве, хлопочет о паспорте, с неделю еще прособирается и потом пустится в путь — прямо в Ганау, в мои давно уже его ожидающие объятия! Странно, что я по сию пору не получал ни малейшего известия об этом подвиге его прямо от моих симбирских своих? Я бы мог кое-что предварительно сообщить, обдумать и, так сказать, приготовить к его приезду.

Получила ли ты мой подарок мариенбадский? Здесь открывается еще случай послать к тебе что-нибудь. Я им воспользуюсь и, если Коп уговорит его на это дело, как обещал мне. Это московский житель и, кажется, Симбирский помещик, Похвиснев. В Ганау теперь ярмарка — товары мелочные, подобна той, что бывает в Симб.: горшки, стеклянная посуда, разные материи и проч. не дорогие. То ли наша сборная! Для услаждения моего здешнего житья-бытья собираюсь — что бы ты думала — делать? Поверишь ли? Учиться играть на гитаре! выучусь ли, нет ли? Вероятнее, что нет, а все-таки эта попытка займет мое время довольно протяжно, наполняя его звуками, вылетающими из-под перстов моих. Читать и еще более слушать чтение я не могу: слаб — заниматься же целый день хождением по комнате или вешанием себя — невозможно. Коп скрутил мой недуг вполтину, прогнав всю боль в одну правую сторону тела моего: — что-то будет от этого? Принимаю пилули [одно слово не разобралось]! Прощайте покуда. Будьте здоровы. Да развивается пышно и крепко ваш Теодорик. Целую его и вас обоих.

Весь ваш Языков.

К Дюку не пишу, потому что не знаю, где он? Ведь его в Москву ожидают.

#### №4

*Кенигова книга* — Literarische Bilder aus Russland. 1837. О втором издании Кенига см.: Кирпичников. О.р. cit. 183. Е. Мещерский — кн. Елим Мещерский, издавший в 1839 г. в Париже собрание своих французских переводов из русских поэтов под заглавием Les Bogïales (на с. 367-370 помещен перевод языковского стихотворения «Моя родина»). О Мещерском см.: Ghennady G. Les йcrivains franco-russes. Dresden, 1874. P. 39-40. Точное название трагедии, упоминаемой в письме: Hirt, Dr. Joh. Rostopschin, oder Napoleon in Moskau. Drama in 5 Akten. Konstanz, 1838. 8°. Об *Отечественных Записках* Плетнев 28/ XII 1838 писал Вяземскому: «В литературе на днях выйдет первый номер Отеч. Записок, на который Свиньин передал права компании, под редакцию Краевского. Тут участвует и Одоевский и много-много народу, а на программе и вы, князь, и Жуковский и пр.» (Соч. и переписка Плетнева III, 391).

Декабрь 1 дня 1838

У нас погода вовсе не зимняя: тепло, ясно и сухо: снегу до сих пор нет и почти что не было морозов: но еще будет — будут и морозы, потому что немцы собираются кататься на коньках по льду Майна, который и не думает замерзнуть! Я продолжаю вешаться, ходить, ездить, кататься и принимать Коповы лекарства: главного должно мне ожидать от весны: теперешнее время года, как бы оно хорошо ни было, не благоприятствует лечению моего недуга: подожду: — ведь мне не учиться ждать — авось либо! Коп бодрит меня и сам не унывает обо мне! Нашли для меня живописца, который снимет с меня портрет и отлитографирует его. На гитаре я еще не учусь играть: не могу — слаб еще — когда слушаю музыку или громкий говор, — дышу тяжелее и впадаю в одышку. И так и это отложено мною до будущего, так сказать, благоприятнейшего времени.

Наконец, имею подлинное, так сказать, настоящее известие о путешествии брата П. М. в Ганау — он пишет ко мне (от 29 октября) из Вышнего Волочка, что едет спешно, что пробудет в Питере неделю — и потом — еще не знает как, через Варшаву или Ригу — в чужие края. Следственно в конце текущего месяца я буду иметь удовольствие обнять хоть часть моих родных и кровных! К брату Ал. Мих. не пишу, потому что не знаю, где он теперь — должен быть уже в белокаменной и где он остановился — не знаю. В одной из Нем. Газет, издаваемой Коттою, были помещены стихи Ал[ексея] Степановича Англия (перепечатанные из Кениговой книги). Они показали публике, как смотрят в России на Англию. Вчера заходил ко мне кн. Вяземский — к нему приехала жена — и они устраиваются зимовать в Париже. Он еще не скоро возвратится в Россию: будет ездить туда и сюда до осени. Он сказывал, что Одоевский издает журнал, купив право у Свиньина: Отечественные Записки.

Кениг собирается выдать вторым тиснением свою книгу о русской литературе — и прибавить к ней образцы немецк. переводов из всех авторов наших. Поблагодарите от моего имени Каролину Карловну за перевод стихов моих, который Мельгунов прислал к Кенигу: перевод прекраснейший. Вяз[емский] сказывал, что Е. Мещерский издал в Париже целую книгу переводов из наших стихотворцев — на него плохая надежда. Недавно вышла презабавная трагедия немецкая: Ростопчин или Наполеон в Москве. Прощайте покуда. Будьте здоровы. Да цветет ваш Феодорик более и более — чтобы к моему возвращению в Россию ходил и говорил.

Весь ваш Н. Языков.

Марье Алексеевне мое почтение.

#### №5

*Ел. Петр.* — Елизавета Петровна Языкова, урожденная Ивашева, жена Петра Михайловича. *Старик* — семейное прозвище П. М. Языкова. *П. А.* — Петр Александрович Бестужев, \*№ Прасковьи Михайловны Языковой. *Хозяин Диц* — об нем Языков говорит позднее и в стихотворениях:

...Свой полновесный вес к гостинице подводит И  
сам почтенный Диц встречать его выходит, И  
Золотой Сарай хлопочет и звонит. (1, 279)

Где я перебивал? Вот он Мариенбад,  
Ганау, старый Диц, его тенистый сад;

270 колесо, Амалия и Пина. (I, 295)  
 Вот рейнских берегов красивая картина,  
 Крейцнах и черные сараи и гофрат, Полковник,

■ *Дневник* — два единственных отрывка из записной книжки П. М. Языкова были опубликованы в Рус. Арх. (1867. № 3. Стлб. 392-395; 1874. № 3. Стлб. 799-800. О графе Е. Ф. Кан-крине и Анекдот о Пушкине).

*(Почтовый штемпель 25/11839. Нанау.  
 Левый верхний угол письма оторван)*

...Как брат П. М. сидит [Благополучно совершивший путь далекий, многодневный и многотрудный. Ел. Петр, он оставил в Берлине, где она дождется весны — а потом прямо в Рим, питаться воздухом Юга. Старик чрезвычайно бодр и ходок, все осматривает неумоимо, замечает самые тонкие подробности из немецкой жизни, ведет дневник своим наблюдениям; много движется делом и духом, ходит гулять и осматривает Ганау, читает, пишет, собирается учиться по-немецки — и вообще является жив и деятелен и весел: нежданно-негаданно! он пробудет со мною все время моего пребывания за границей — и (вместе вернемся?) восвоюси. П. А. обещается выехать встретить меня в Дрездене и таким образом семейною гурьбою возвратиться в Москву. Это будет очень хорошо: зрелище великолепное, торжественное, воззрения небес достойное!!

У нас теперь зима в самом [разгаре]... морозы, снега, дожди, буйные [ветры]... между всем этим солнечный теп[лый] день словно у нас в Июне; эта переменность погоды из такой — в сякую неблагоприятна моему лечению, но пройдет скоро — еще много, много месяц — и явится чистая, нежная, милая весна. «Тогда-то, говорит мне Коп, я решительно нападу на вашу болезнь и изгоню ее окончательно вон из вас!» Теперь идет у нас только поддержка, откармливание, подготовка и проч. Знать, он не робеет, а его бодрость и меня бодрит. Он полюбил и брата П. М., потому что сам когда-то занимался минералогией и геогнозией. Нашему старику будет много пищи по его части в той части Германии, куда мы поедем на воды — в Зальцбурге и горы и камни и соляное дело и горное дело: он уже запасается молотками, кирками и орудиями для хождения или лазания по утесам, также и книгами для самого точнейшего испытания, узнавания и описания их.... брату Ал. Мих. несколько десят[ков]... литографированных — одели всех вас этим обо мне воспоминанием — похож ли портрет? Здешние критики, особливо наш хозяин Диц восхищаются сходством его со мною: — что-то вы скажете? Я буду к лету полнее, красивее, здоровее; — тут же как-то слишком туманен, вял, сонен, — не правда ли сам не свой? Имейте это мое лиценачертание для сличения с другими, которые спишутся с меня, когда я здоров буду. Подождите, к осени решится эта судьба моя. П. В. отдаст тебе, моя милая, письмецо от меня и несколько мелочей ганавской работы, ты одели ими по расписанию, что кому назначено, а саржевые платочки передай Марье Алексеевне — цены за них грош.

Прощай покуда — будь здорова. — Целую тебя.

Весь твой Н. Языков.

Валуеву кланяюсь.

Получила ли ты от Свербеевых спицы и стеклянную кружечку?

№ 6

*Ты пишешь, что я почти здоров.* — Что Ек. Мих. преувеличивала выздоровление Языкова, видно из ее письма, писанного приблизительно в то же время, в марте 1839, по приезде П. В. Киреевского (ответом на это письмо служит письмо Н. М., приводимое ниже под № 7): «Наконец долгожданный Петр Васильевич, которого нет слов чтоб достойно благодарить за все им сделанное, возвратился. Вы можете вообразить, милые Вессель и Батюшка, сколько радости доставил он, нам говоря о вас и говоря, что Весселю лучше, я до сих пор не могу наслушаться его, все кажется, мало узнала об вас. Он так мил, так добр, что не устаю рассказывать мне, я слушаю его и благодарю от всей души Бога. Теперь я знаю, что вы ходите почти не уставая, боли не чувствуете и что даже можете заниматься часа по два английским языком» (Подлинник письма в Музее 40-х годов). Каково было фактическое состояние Языкова в Ганау, мы узнаем из письма к Гоголю спустя 6 лет (№ 17, с. 635): «В бытность мою в Ганау я ходил ровно по 30 м. по комнате сразу; теперь не могу проходить 4 минуты таковы-то не бойки стали мои ноги!»

Для характеристики Языкова особенно важно в настоящем письме только теперь вырвавшееся у него признание в скрытности (см. соответствующие места нашей работы). Что это признание идет «из глубины», видно из помазок и поправок. *Земля Индусов* — занятия Хомякова санскритом и «Семирамидой», т. е. «Записками по всемирной истории». *Пикоть* — семейное прозвище Прасковьи Михайловны Бестужевой, сестры Н. М.

*(Левый верхний угол письма оторван.  
 Почтовый штемпель 15/ III1839. Нанау)*

.....ние довольно странно: я не знаю... [пис]ать о моем здоровье, т. е. о [выздоровлении. Коп давно сказал мне, что только с лета примется за меня порядком, я вам кажется писал это, что зима здешняя особенно же весна не обещают ничего доброго по сей части и проч., а ты мне пишешь, что я почти здоров, что хоть сейчас восвоюси! С половины Февр. стоит в Ганау погода самая нездоровая — то холодно и снег, то тепло и дождь и слякоть и всякая мерзость — каковой у нас никогда не бывает — это, разумеется, действует на меня не во благо — это продолжится, может продолжиться, до половины Апреля, — следовательно прошу не поздравлять меня с выздоровлением прежде времени — и ждать верных известий о моем улучшении только тогда, как оно будет возможно — только от меня самого: кто, что ни говори, а в этом деле первый решитель вопроса я сам: — а со стороны нельзя всего видеть, особливо у меня, который любит и умеет скрывать [первоначально «любит покрывать»] свои немощи [зачеркнуто: «недостатки»] даже и тогда, как они как свет ясны. Спасибо тебе за прекрасные стихотворения], стихи славнейшие: они освежат ..... соловья, они и меня обрадовали ..... уверен, по слухам до меня дошедшим, что Ал. Ст., возвратясь в Москву, забыл вовсе свое предназначение, а отправился в землю Индусов. Про тебя же, моя милая, получил я известие нехорошее — говорят, что со Дня на день худеешь и становишься более и более похожею на спичку — от того-де, что чересчур много кормишь своего птенца, а сама не ешь ничего — по-прежнему — это вовсе не похвально — исправься, моя милая, не то мне очень будет неприятно, возвратясь в Москву, найти тебя сухарем — мне, который тогда расцветет, как Маков цвет.

Алек[сей] Степанович, я говорил с Копом о машинке для дитяти, которую ты отсюда достать хотел: Коп говорит, что детям до 8 лет от роду не должно употреблять ее, что она только увеличивает болезнь — и потому не хотел и посылать —

прибавя, что безвредной еще не придумано. Вот каково!.... [П. В.] долго едет [ты пишешь] что его еще нет в Москве, а он выехал отсюда 4 Января, кажется со всеми возможными заездами, дурною дорогою, холодами и проч. этого времени довольно бы... Каков Щетр] Александрович], нежданно-негаданно явился — это очень мило с его стороны, это и вас и его и Пикоть освежит, которая учится по-немецки у Щаролины] Ф[едоровны] и с большим успехом. Ах она милая Пикоть. Прощайте покуда, целую вас — я сегодня что-то не в духе. Будьте здоровы.

Весь ваш Н. Языков.

Коп посылает меня сначала в Крейцнах, а потом уже в Гаштейн — долгая песня. Брат П. М. вам кланяется.

## №7

*Нат. Алекс.* — Наталья Алексеевна Языкова, урожденная Наумова, жена Александра Михайловича. Свои катанья в Ганау Языков описывает в других письмах. «Вчера ездил я за город дышать ароматным воздухом и гулять под каштановыми деревьями в Вильгельмсбаде, но то ли дело дома! Здешние сады или леса удивительно пусты в сравнении с нашими; конечно, это оттого, что здесь процветает просвещение: звери, зверки, птицы и птички ловятся на съедение, или на чучела в музеи, насекомые также накалываются на булавки и шпильки, цветы собираются в гербарии, и леса немеют и лишаются своей красоты» (Шенрок). Непосредственный вопль — *меня так и тянет домой, в нашу Святую Русь, в Москву белокаменную* — это то, что позднее столь же непосредственно прорвется в элегии:

Ах, горы, горы! Прочь скорее От  
них домой! Не их я сын! На Русь!  
Там сердцу веселее В виду  
смеющихся долин! (I, 314)

В Крейцнах Языков попал летом 1839 года и писал 8/VII Вульффу, опять уже из Ганау: «Я недавно возвратился сюда из Крейцнаха, где купался в соленой воде и пил ее, как бывало вино» (Рус. Стар. 1903, март). Крейцнах — самый западный пункт, которого в своих скитаниях достигает Языков. В стихотворении «Крейцнахские солеварни» он скажет:

Скучный вид! вот где я ныне!  
В щели гор, в глухой лошине,  
На лекарственных водах!  
Жду от них себе помощи!  
Сбился я с моей дороги  
Сильно, к немцам, за Крайцнах. (I, 270)

*Марта 24 дня 1839, Ганау*

Сердечно радуюсь, что П. В. благополучно прибыл восвояси: он совершил меня ради подвиг великий, пожертвовав мне целый год своей жизни — да буде благословенно имя его мною веки! Радуюсь и тому, что мой подарок тебе понравился. Ганау славится золотыми изделиями и они здесь вдвое дешевле, нежели у нас, несмотря на то, что работа здешняя лучше московской и даже питерской. К 20-МУ Мая переселимся мы в Крайцнах — местечко маленькое — вполовину меньше Ганау — квартир больших и просторных и искать нельзя и проч. Вы пишете все-так в Ганау — нам будут отсюда пересылать письма, куда следует. Из Крайцнаха опять в Ганау, а потом уже, вероятно, в Гаштейн — на тычок Зальцбургских Альпов.

А оттуда? Бог весть куда? Хорошо бы, если б этим кончились мои пития целебных вод и купания в них и вместе мое утопание в скуке и тоске. Немец надоел мне крайне! меня так и тянет домой, в нашу Святую Русь, в Москву белокаменную П. В. слишком преувеличивает успехи моего выздоровления: вся моя надежда на лето которое, по словам здешних пророков, будет холодно. Теперешняя же погода едва ли кому здорова — дождь, слякоть, снег, вот уже два месяца как мне не велят ездить кататься! Я не верю предсказателям погоды — и продолжаю пережидать негодную Что будет — то и будет, а будет, то что Бог даст, а Бог милостив. Дюк обещает быть в Москву с Нат. Алекс, зимою — хорошо, если б мы съехались, ведь и Щетр] Александрович], помнится, тоже собирается. А Пикоть конечно согласится совершить это путешествие: она [идет] ходко и решительно в дороге во всеми своими птенцами. Если я выздоровею, то буду ее вызывать встречать меня в Москву и потом все уже вместе — гуртом — в Симбирские свои уголья наслаждаться здоровьем и мирною жизнью. Прощай покуда. Ал[ексею] Степановичу] мой поклон. Что Мелыунов? Здоров ли или сюда собирается? Целую тебя.

Весь твой Н. Языков. Марье

Алексеевне мое почтение, годны ли саржевые платочки — и то ли это?

## №8

В августе 1839 года Языков с братом Петром прибыли в Вильдбад-Гаштейн. Сходное с приводимым описанием дает Языков в других письмах (Шенрок, 618—619): «В Гаштейне горы неприступнейшие: облака, которые у нас обычно носятся на высоте, здесь ходят запросто подле наших окон, цепляясь за сосны и острые скалы. Место угрюмое, дикое, трущобистое. Справа и слева у нас в виду горы, стоящие торчмя, покрытые еловым лесом, за который цепляются облака. Прямо перед нашими глазами бежит с этих гор река: вся грохот, шум и пена, и падает на дно ущелья, которое ею запирается: дальше уж и нет дороги. К скалам приклеены большие каменные дома и клетушки на курьих ножках, и все это дрожит от грома водопада, а в лесе, домах и клетушках должно кричать, чтобы тебя слышали: таков шум, стоящий здесь непрестанно». Вильдбад-Гаштейн расположен действительно на высоте 2939 ф. над уровнем моря и по своему месторасположению выше всех других европейских минеральных вод. Пропасть водопада достигает 630 ф. глубины. Целительность гаштейнских вод знали еще древние римляне и Парацельс, о чем Языков пишет в письмах. На то же есть указания в его элегии «Гастуна». Характерно уже употребление латинского названия:

Так вот она, моя желанная Гастуна, Издревле  
славная, Gastuna tantum una Чудесной силою  
целительных ключей! Великий Парацельс,  
мудрейший из врачей, Глубокомысленный  
таинственник природы, Уже исследовал живые  
эти воды; Он хвалит их, и сам предписывал  
больным, И вновь они цвели здоровьем молодым  
(I, 269)

Сведения о Гастуне Языков сообщает до поездки в Гаштейн (ср. письмо № 2). Здесь называется присущее Языкову предвосхищение, окружение невиданного еще ореолом предчувствий. О нелюбви к горам нам приходилось уже не раз говорить: «*обогнем эти утесы или красоты*» — остроумнее о том же в письме к Вульффу из Ганау 8/VII 1839: «Не велика беда, что я не перейду через Сен-Бернард или Сен-Готард: что мне теперь до славы? что я за Наполеон, что я за Суворов? Здоровье краше всех румян!»

«*В Комо буду писать стихи*» — То же в других письмах: «на зимовке начну писать стихи. Я так намерзся моим бездействием духовным, что, вероятно, разражусь сильно и множест-

венно — ежели, разумеется, мое здоровье этому не воспротивится, как было до сегодня» (Бычк. 492). Действительно — впервые в Нице, в предместьи Мраморного Креста Языков начал писать после долгого перерыва.

*Августа 24 дня 1839 (с видом Wildbad-Gastein)*

Месторасположение живописнейшее! Трущоба, каких мало под солнцем! Несколько довольно красивых домов и клетушек приставлено и прилеплено к ребрам гор, по сторонам ущелья, покрытого еловым лесом, разделенного на две части рекою Ахом, падающею с гор заоблачных почти отвесно в дебрь [зачеркнуто: «трущобу»], наполненную непрестанным шумом и ревом вод и дрожащую! Перед нашими окнами водопад сей катит свои волны — весь белый как снег, весь пена, кипятки и клубление. Я продолжаю..... Здешние воды чрезвычайно раздражают болезненные припадки нашей братии — и я теперь отдыхаю от купаний — через несколько дней опять примусь за них: пользы, по словам медиков и немедиков, должно мне ожидать после окончания курса недели через три или дольше... Погода непостоянна, то чрезвычайно хороша, то [нрзб.] мерзкая — в горах всегда так бывает, — между тем и осень на дворе и тепла ждать нельзя — вообще здесь климат похож на петербургский. Отсюда отправимся в Комо, через вышки горные и холода заоблачные не поедем, лучше обогнем эти утесы или красоты: этак будет спокойнее и безопаснее! В Комо сидит знаменитый врач Паганини — брат известного скрипача! Мне придется с ним познакомиться, он лечит ваксовыми пастами. Должно быть сладко сидеть в них. Посетителей здесь остается уже мало: все спешат в страны благословеннейшие, в тепло. Когда же мы? еще не знаем — но по всей вероятности более трех недель еще не просидим в этой щели, трущобе, в этом погребу и шуме! Здесь тоска — да и только — и стон стоит! В Италии по крайней мере хоть теплее будет и отраднее и не так тесно глазам, как здесь, где только и видишь что горы и горы, одни и те же, облака да ели, да эту снежную полосу пены, как бы с неба падающую! Целую тебя и малютку. Весь твой Н. Языков.

В Комо буду писать стихи — мне уже наскучило без дела таскаться по земле. Жди. Ал. Ст. желаю более и более расписаться, чтобы к моему приезду накопить целые кипы творений и стихотворений. Ты понукай его!

## СОКРАЩЕНИЯ В ТЕКСТЕ

Стихотворения Языкова цитирую по изданию 1899 года («Деш. Б-ка» Суворина, 2 тома), обозначая сокращенно римской и арабской цифрой. «Языковский Архив. Вып. I. СПб., 1913» обозначая сокращенно через «Я. А. I». Не вошедшие в собрание стихотворений стихи, опубликованные Бычковым (в Изв. отд. рус. яз. и слов. Ак. Н. 1911. Т. XVI, кн. 2. С. 225 и Рус. Стар. Март. С. 477-496) обозначая сокращенно «Бычк.»; номер страницы сам указывает, какой журнал имеется в виду. Письма Языкова к Гоголю, помещенные Шенроком в Рус. Стар. 1896. Дек. С. 617—674, обозначаются мною №. Письма Гоголя к Языкову цитируются по четырехтомному Шенроковскому изданию: «Письма I—II—III—IV»; подробную литературу приводить считаю излишним, отсылая для дерптского периода к «Яз. Архиву» (вып. I) и к общим справочникам. Приведу лишь несколько библиографических справок по не учтенным еще материалам.

*Россиев И. А.* Забытые могилы на московских кладбищах // Ист. Вестн. 1906, июнь. С. 830.

*Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. Вопр. теории и психологии творчества. Т. 8. Харьков, 1923. С. 196-197 о типе портретное™ в стихотворении «Ты восхитительна, ты пышно расцветашь»).

*Томашевский Б.* Русское стихосложение. Пб., 1923. С. 84-85 (сравнение 4-стопного ямба Ломоносова и Языкова).

*Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 63—64 (Enjambements в стихотворениях «Мой брат, по вольности и хмелю», «Вечер» и «Ручей»).

## ПРИМЕЧАНИЯ

Поли. собр. соч. XI, 8. 1853.

Характерно, что Гоголь, в письме 8/П 1833 (Письма I 241-242), цитируя наизусть Языковское стихотворение (I 239), пишет: «И блистательно светла» вместо «чиста» подлинника, — единственная сделанная ошибка.

Опыты священной поэзии. СПб., 1826. С. 4.

Возвращение в параллель к первой строфе: «под тяжелым плеском волн».

1896. № 355.

Изв. отд. рус. яз. и словесн. Ак. Наук. 1900. Кн. 3. С. 1029.

В своих сближениях Смирнов иногда доходит до курьеза. Например, он сближает позднее Языковское стихотворение «На объявление памятника Карамзину» с стихотворением Батюшкова «Н. М. Карамзину». Первое напоминает второе «по выражению глубокого уважения к великому отечественному историку». Но кто из русских людей того времени не питал уважения к историку Карамзину.

Отзывы Языкова дерптского периода о Пушкине см.: *Бобров С. Н. М. Языков о мировой литературе.* М., 1916 или в Я. А. I по индексу, откуда эти отзывы взяты. Поли. собр. соч. Т. II. С. 359; ср. 285, 351. Поли. собр. соч. Т. III. С. 8. Там же. 1833. С. 180. Ср. эпитет «пышный» I, 105, 124, др.

Русские поэты в биографиях и образах. 3-е испр. и доп. изд. СПб., 1888. С. 269 (I изд. — 1873).

Шенрок В. Е. (1897, т. VI, с. 135) пишет: «отзыв Белинского о поэзии Языкова остается последним словом эстетической критики, и едва ли подлежит изменению в будущем».

Письма III, 45. Письмо 5/X 1846. Письма III, 214.

Остафьевский Архив III. С. 228. Я.  
А. I, 243.  
Русский Архив. 1867. Стлб. 720.  
СПб. Вед. 1866. № 157.  
Петухов. Дерптский Университет. I. С. 527-528.  
Русский Архив. 1867. Стлб. 713, примеч.  
«Сколько мыслей, сколько стихов, - восклицает Языков, - отнимает и отняла уже богиня чисел и прочего математического» (Я. А. I, 60). Ср. I, 38: «Сухощавая муза математики». *Шенрок*.  
Вестник Европы. 1897. Т. VI. С. 141-142. См. приложение I. Русский Архив. 1867. Стлб. 732.  
Ср., например, рец. Сиповского на книгу Смирнова, с. 1022, статью Rosenberg а, с. 305, высказы-  
вания Белинского и т. д.  
*Садовников*. Исторический Вестник. 1883, декабрь. С. 537.  
Русский Архив. 1867. Стлб. 744. Камби. 1826. Я. А. I, 336.  
*Шенрок*. Вестник Европы. 1897. Т. VI. С. 605, примеч.  
Русский Архив. 1867. Стлб. 730. В 1845 году в марте №  
16, с. 634. Ср. Я. А. I, 76, 194, 251, 357-358, 364, 365. Я.  
А. I, 195. Я. А. I, 252. Поли. собр. соч. Т. VIII. С. 91.  
18/XI 1825. Я. А. I, 223.  
Эту легенду Языков пытается опровергнуть в письме к брату.  
Ср. например, послание к И. Киреевскому (I, 215).  
Русский Архив. 1879. Кн. 2. С. 484.  
Любопытно это стихотворение сопоставить с идиллией Броннера, переведенной учителем Языкова  
Первошиковым. (Опыты Василия Первошикова. Дерпт, 1822. С. 228-229).  
Альманах «Радуга». Пб., 1922. С. 64.  
30/III 1832. СПб. Вед. 1866. № 175.  
СПб. Вед. 1866, № 139.  
Татевский сборник. 1900, стр. 9.  
*Языков Д.* Н. М. Языков. Биографический очерк. М., 1903. С. 6.  
*Смирнов*. С. 9.  
Стихотворения с упоминанием Волги указаны у Смирнова, с. 11-14.  
СПб. Вед. 1866. № 139.  
СПб. Вед. 1866. № 163.  
Бурш (от слова бурса) - так назывались студенты в Германии, а в России - студенты Дерптского  
университета. (*Примеч. М. 3.*)  
Русская Камена. М., 1910. С. 23-24.

## ГЕНЕЗИС НАУЧНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

(К истории научного языка)

### Часть первая Язык логики и философии

*ἐπιστήμη* ὁδὸς ἀπὸ τῆς ἀλήθειας πρὸς τὴν ἀλήθειαν  
κατὰ λόγον.

*Aristoteles*. Anal. Post. II, 19, 100b10

Das Denken ist nicht bloss abhängig  
von der Sprache iberhaupt, sondern,  
es auf einen gewissen Grad, auch von  
jeder einzelnen bestimmten<sup>2</sup>.

*W. von Humboldt*. iber das vergleichende Sprachstudium  
(1820)

Если бы кто-нибудь попытался истолковать приведенный эпиграф из Аристотеля, то вряд ли он смог это сделать в двух словах. Тому виною многозначность греческого λόγος. Еще Боэций отмечал трудности, связанные с тем, что греч. λόγος означает и речь, и разум (лат. *oratio* и *ratio*). При ближайшем рассмотрении логос имеет по меньшей мере три значения: слово, разум, смысл. Все три нашли свое выражение в исторически существовавших направлениях логики и все три могут быть подставлены в аристотелевскую формулу. При желании можно было бы все друг друга сменявшие направления логики рассматривать как различные пространственные толкования указанных аристотелевских слов. Для стоиков логика была учением о логосе как слове (*oratio*) и потому вливалась в риторику. Так же было в Риме и позднее у Рамуса. Для других логика исследовала законы истинного познания, т. е. *ratio* как процесс или акт разумения, и потому делалась или ветвью психологии или непсихологическим учением об уме — ноологией (Пор-Рояль, Вольф, трансцендентальная логика, — словом, логика новоевропейского рационализма). Или, наконец, галло-логос понимался как сущий смысл (как *ratio rei*, логос вещи, разум вещи) и логика сливалась с онтологией (гегельянская логика). Во всех случаях предмет логики покрывался одним и тем же словом λόγος.

С одним понятием всегда связывалась, однако, логика — с понятием науки, научности, научной обоснованности. Наука всегда была *μετά λόγον* — как бы ни понимать его. Но какой же логос конституирует науку? Не логос-смысл, потому что нет бытия научного, ненаучного, ярояшвонаучного. Нет научных или ненаучных фактов. Ни одного факта, как бы он ни был познан или узан, никто не имеет права отвергнуть как «ненаучный». Ни один химик не имел права говорить, после открытия распада радия, о ненаучности факта распада элементов. Не вид бытия, а всякое бытие считается предметом науки. Яенаучным может быть признано только описание факта. Научно доказать — значит сообщить в научной форме, ввести в научный язык, включить в его контекст. «Наука бессильна объяснить» — значит только, что при данном научном языке, где такому-то и такому-то слову придается такое-то и такое-то значение, невозможно рассказать о таком-то и таком-то факте. Нужно или ввести новые обозначения, или преобразовать значение старых терминов так, чтобы новое явление укладывалось в научную систему. Научность всегда сводится к словесному изложению, а не к предмету, т. е. к обоснованию,

доказательству, включению в систему. Таким образом, наука есть лишь один из видов человеческого языка, — наиболее гибкий в смысле передачи и распространения и наиболее захватывающий разные слои людей и разные национальности благодаря своей безлично-абстрактной форме, — но все же не исключительно единственный, так сказать, универсальный, все прочие превосходящий язык. Позднее мы увидим, что научное изложение не всегда самая пригодная форма изложения.

Одной из самых чудовищных по своей грандиозности попыток возвести формы научного изложения в законы самого познаваемого бытия, предоставить научному языку неограниченную гегемонию, — явилась система Гегеля, для которой один из способов упорядоченного сообщения фактов с кафедры, диалектическая форма изложения сделалась космическим законом, управляющим всем, вплоть до эллиптических орбит планет. Гегелевская философия говорит о предметах, известных из других областей, о дифференциалах, о магнетизме, об Индии и т. д. Ударение лежит у Гегеля в том, что это содержание и эти факты излагаются диалектически, т. е. облакаются в новую форму изложения, и эта форма изложения, т. е. сообщения фактов, оказывается первым двигателем самих реальных процессов. Действительность потому движется так и только потому так, а не иначе, что этого требуют законы школьного языка — диалектики<sup>3</sup>.

Раз так, раз наука есть язык, то неспроста логика так часто сближалась с риторикой. Здесь было больше, чем простое недоразумение. Пусть Прантль в своей истории логики старается замолчать или критически уничтожить риторическое понимание логики у софистов и стоиков. Факт остается фактом: на протяжении целых столетий (софисты, стоики, Рим, частично Средние века, рамисты<sup>4</sup>) логика, в качестве науки о научном языке, рассматривалась как часть общего учения о прозаическом языке — как часть риторики. Для историка-эмпирика ясно, что самый вопрос о логике возник только тогда, когда выработался наряду с ораторским, поэтическим и т. д. языком язык школьный. Вопрос о теории научного языка, т. е. логике, не мог возникнуть тогда, когда Пифагор давал свои философские изречения или когда Эмпедокл писал свою философскую поэму. Только когда возникли Академия, Ликей, Стоя (т. е. вполне определенные социальные группировки, замкнутые группы ученых-исследователей), — могла зайти речь о специфическом им принадлежащем языке, о научном языке, теорией которого и должна была быть логика<sup>5</sup>.

Создатель традиционной логики Аристотель отграничивал логику от риторики тем, что логика (или, по его терминологии, аподиктика) говорит о приемах доказательства истины, тогда как риторика направлена на вероятное, т. е. говорит об убеждении в чем-либо независимо от его истинности и ложности. Эти признаки истинности и доказательности позднее сделались неотъемлемыми в определении логики. Но усматривать своеобразие логики в направленности на истинное можно только стоя на позиции отвлеченного рационализма. Для нас неважно, что почитал истинным Аристотель и что ложным. Важно только, что Аристотель обособлял речь аподиктическую, то есть доказывающую, от речи диалектической, постепенно развивающейся в споре и вопросах правдоподобное мнение, и речи риторической, убеждающей в правдоподобном мнении, не непременно истинном. Убеждают все три вида речи, конечно, но по-разному, и формальные особенности речи аподиктической, диалектической и риторической нам и нужно иметь в виду<sup>6</sup>.

С этой точки зрения речь аподиктическая, диалектическая и риторическая различаются приемами изложения. Самое замечательное и показательное то, что

наряду с аподиктикой у Аристотеля есть топка, разрешающая вопрос: как сделать речь аподиктической? Это, в сущности, «шпаргалка» аподиктики — и если доказательство сводится к силлогизму, то топика как практическое учение о доказательстве (прикладная аподиктика) сведется к практическим наставлениям в построении силлогизмов. Иными словами, топика учит всякую речь переводить в один и тот же вид речи — формулировать в виде цепей силлогизмов, т. е. всякий вид речи переводить на язык научный (школьный). Топика — часть «Органа», стяжавшая наибольший успех в среде римских ораторов и риториков; нас она учит особенно ясно, что аподиктика и риторика — родные сестры, что их специфические отличия в форме изложения, и ни в чем ином, что в сущности Лоренцо Балла прав, говоря: «Логика пользуется, так сказать, голым силлогизмом, оратор — одетым».

Перевод всякой речи в аподиктическую для Аристотеля совершается благодаря некоторым стандартизированным штампам. Мы отыскиваем в фразе *ὑπὸς, ἰδίον, γίνος, συμβφ-ηκός, ταυτόν* и группируем их по заранее известным шаблонам силлогизма. В сущности, таким образом научная речь оказывается своеобразно очищенной и преобразованной речью «обывательской».

Логический язык — очищенный разговорный язык. Из всех глаголов, например, уцелевает только связка «есть». Логические тенденции сродни пуризму<sup>8</sup>.

Проследить связь развития логических теорий, выработку терминированной речи с развитием тех или иных пуристических тенденций было бы интересной задачей. Ибо в самом деле всякая выработка языковых канонов — грамматических и логических, так же как поэтических и риторических (пусть даже диктование норм порою маскируется «узрением идеи») — сродни пуризму. Но в основе суждений пуризма всегда лежат определенные эмпирические прототипы. Конечно, риторические каноны, классификации, различения опирались на риторические прототипы — речи определенной исторической эпохи — и были разными, когда первенство принадлежало деловым судебным речам или, наоборот, виртуозным упражнениям «театрально-концертного» стиля у поздних софистов. Анализируя якобы идеальные формы ораторской речи, риторика анализировала формы речи аттической. Эти идеальные формы должны были или разрушиться перед глоссолалией харизматиков, «бессвязными пророчествами» монтанистов и т. п., или забронироваться в беспощадном пуризме консерваторства. То же применимо ко всяким поэтическим канонам, возможным всегда только вместе с пуризмом или на фоне его. То же, наконец, в логике, которая всегда сколок с действительно в данный момент существующего школьного языка. Но где социально-исторические корни пуризма? Можно было бы сказать, что существенная черта его — наложение табу на известные круги слов. Но табу в отношении слов — явление широко распространенное. Первоначальная его форма лежит в сфере сакральной. У первобытных племен — на именах богов лежит табу. У древних иудеев имя Иеговы нельзя произносить в житейском обиходе и наоборот — в сакральный язык нельзя вносить текучих особенностей разговорного языка. Такое же табу имен в некоторых племенах господствует на охоте и рыбной ловле (остатки его сохранились в языке охотников до сих пор). Как такое же табу следует рассматривать всякий церемониальный язык, светский язык, подчиненный этикету. Сюда же относится теория трех стилей в литературе и т. д. и т. д. — беру первые попавшиеся примеры. Суть всех этих явлений заключается в том, что из нескольких возможных обозначений выбирается твердо фиксированное одно, а другие оказываются под запретом — оказываются «опасными», «неприемлемыми», «неприличными», «недопустимыми», «низкими» и т. д. Первоначально в таком выборе слов руководящими мотивами оказываются отнюдь не польза, удобство,

экономия речи и т. п. соображения, которыми руководствуемся мы в нашем поведении. Если Мах стремился свести научную терминологию в ее эволюции к принципу экономного выражения явлений, экономии языка, то в данном случае он чересчур поддался отвлеченному «просветительству», совершенно не учитывая исторического и социально-психологического своеобразия некоторых этапов этой эволюции. Часто, например, техническая терминология, отличная от повседневной, диктовалась не соображениями экономии языка, а тем же табу слов (терминология каст, цехов, профессиональных объединений). Приведу один пример: «малайцы употребляют особый язык, когда заняты добыванием камфоры, когда они отправляются на рыбную ловлю, когда они выступают в поход». Вот где корни технической терминологии! — добавим мы. Все сказанное относится и к языку школьному. Прародители школьных терминов, т. е. твердо употребляемых слов, исключаящих синонимы, — «священные слова учителя», подвластные своеобразному школьному пуризму, который на круг слов налагает табу. И как риторические или поэтические каноны имели свои реальные риторические и поэтические прототипы, так и логический язык имеет свои реальные прототипы в определенной социальной среде — среде школы.

Язык научный благодаря указанным особенностям замыкается в свою сферу, резко отграниченную от прочих. Вместе с тем он претендует быть языком истинным, подняться над эмпирическим языком и его случайностью и осознать свои законы в особой дисциплине — логике. Подобно тому, как для какого-нибудь Готтшеда или Аделунга все наречия (диалекты) — испорченная речь (*verderbte Rede*), так для школьного языка все языки — испорченная, неточная логическая речь. Но фактически структура логики предопределяется языком своего коллективного творца, в частности, логика Аристотеля явно отражает строение языка греческого. Ее широкое распространение было обусловлено только тем, что языки Европы — индоевропейские, и потому логические дистинкции Аристотеля, почерпнутые (сознательно и бессознательно) из греческого, оказывались в согласии с языковым строем других европейских народов. Как много ни сделано историками философии для изучения истории отдельных понятий и терминов, тем не менее слишком мало до сих пор исследована связь научного (философского) языка того или иного народа с историей языка в его целом. (Еще хуже обстоит дело в истории точных наук и их понятий, где не сделано даже того, что сделано для философии). Для подтверждения теснейшей связи языка философии с языком в его целом достаточно напомнить, что неспроста у Аристотеля (да и у Платона) так часто исследование понятия связывается с филологическими и лексикографическими анализами. Так именно Аристотель анализирует ряд терминов во 2-й книге «Физики», а в 6-й книге «Метафизики» посвящает лексикографические рассуждения словам *ψυ*, *ουσία*, и др. Чтобы эта сращенность стала еще явственнее, сошлемся на один пример. У южноамериканских бакайри отсутствует особое общее название попугая, и тем не менее есть особые названия для разновидностей попугаев. При таком положении вещей вряд ли можно убедительно показать им, что все эти попугаи — одно, принадлежат к одному роду. Точно так же туземцы острова Ява, у которых отсутствует общее родовое название животного, вряд ли поймут те моменты в дереве Порфирия, где от «Сократа» он поднимается к «животному», «живому существу», «телу», «бытию». Скажут, что здесь «недоразвитость» до логических подразделений. Но приведем обратный пример. В схоластике был создан особый термин *haecceitas*, почерпнутый явно из наблюдения над указательными местоимениями. Заметим, что термин был создан один и дальнейших оттенков не получил. Что было бы, если бы схоластика

создавалась не на латинском языке, а на языке североамериканских *klamath*, где оттенки слова «этот» обозначаются четырьмя словами, или на языке *yahgan*, жителей Огненной Земли, где подобных обозначений еще больше<sup>10</sup>?

Что у термина даже в философии сохраняется внутренняя форма (вштейнта-

левском смысле), влияя на ход самих построений, вряд ли кто будет оспаривать. Не будем напоминать об Оригеновом словопроизведении *ψυχή* от *φύχεσθαι*, которое у него связывается с целым мифом о происхождении и природе души. Достаточно указать на такие рассуждения Шеллинга: «Unbedingt ndmlich ist das, was gar nicht zum Ding gemacht ist, gar nicht zum Ding werden kann». «*Zum Ding machen*» и «*bedingen*» здесь сращены. *Bedingung* здесь не условный, *θέσει* полагаемый значок, а живое развивающееся слово: *Be-dingung* означает овеществление и условие сразу. Таково же живое восприятие слова *Einbildung* у того же Шеллинга, интерпретация *Wirklichkeit* (от *wirken*) у Шопенгауэра, *Begriff* (от *greifen*) у Гердера. У Фихте такие словопроизводства граничат с игрой слов (сближение *Verstand*, *verstehen* с *Bestehen*, *stehen*; ср. у него же *Empfindung gleichsam Insichfindung*). По поводу слова *Ausdruck* («выражение») А. Шлегель<sup>11</sup> говорит: «Das Innere wird gleichsam wie durch eine uns fremde Gewalt herausgedrückt». Что исхождение от слов разных языков, следовательно и от разных «внутренних форм», отражается на ходе и тоне философствования, видно из примера со словом «сознание»: философ Марбургской школы, оперируя с немецким *Bewusstsein*, может последнее приблизить или противопоставить *Sein*. Баадер, исходя от латинского *conscientia*, толкует сознание как со-знание (знание с кем-то, ср. со-весть, т. е. со-ведение). Соловьев<sup>12</sup> свои рассуждения об абсолютном опирает на анализ слова *absolutum*: «По смыслу слова, абсолютное (*absolutum* от *absolvere*), значит, во-первых, *отпешенное* от чего-нибудь, *освобожденное*, и во-вторых — *завершенное, законченное, полное, всецелое*». Это двойное определение ложится в основу его рассуждений. Можно было бы умножить примеры: *Gegenstand*, *Vorstellung* и др. становились предметом подобного же философствующего этимологизирования.

Однако есть другая сторона в логическом языке, которую у Аристотеля зорко подметил еще Штейнталь. Штейнталь подметил тяготение логического языка к идеографическому письму, выходящему за пределы национально-обособленного языка. Обозначение инклюзии (включения) вида и индивида в род путем кругов было введено после Аристотеля<sup>14</sup>. Но сам Аристотель тяготел именно к такой немой, пространственно-идеографической символике. «Он, — пишет Штейнталь<sup>15</sup>, — изъяс логикой из области языка, *λόγος*», вынул мышление из языка и поставил логику на ее настоящую почву, поднял ее в сферу чистого немом мышления, мышления без слов, в одних понятиях». Дав графические схемы трех фигур силлогизма (при помощи кругов), Штейнталь заключает: «В этом совершенно идеальном мире, в этом *умопостигаемом пространстве* (курсив мой. — В. З.) пребывает мышление... не сопровождаемое звуком, — безмолвное созерцание отношений между понятиями». Нельзя точнее выразить тенденций логического языка, явных Уже у Аристотеля. Характерно, что слово *ορός*, обозначающее у Аристотеля понятие или термин (у Платона относимое к идее) — имеет ясно выраженный пространственный смысл: *οί ὑποί* — пограничные столбы на земельных участках. Боэций в переводе колеблется между *terminus* и *extremitas*, но предпочтение отдает первому. Слово же *terminus* в латинском имеет то же пространственное значение границы, межи, а слово *terminatio*, соответственно, — значение межевания. Пространственные образы и схемы, помимо уже упоминавшихся кругов для обозначения «объема» Понятий (N. B.: опять пространственный термин!) — влияли гораздо глубже, чем

можно было бы думать сначала. Напомним об аристотелевском термине «топика», повторяющемся у Баумгартена и Канта. Последний, вообще проникнутый духом формально-юридическим, в одном месте «Критики силы суждения» особенно четко возвращает логическое дефинирование к лежащему в его основе образу пространственного межевания. В главе второй «Введения» он говорит о поле (*Feld*), которое имеют понятия: «Часть этого поля, в котором возможно познание, есть почва (*territorium, Boden*) для этого понятия... часть этой почвы, на которой понятия эти законодательны, есть область (*ditio, Gebiet*) этих понятий»... «опытные понятия имеют свою почву (*Boden*) в природе, но не имеют области (*Gebiet*), а только пребывание (*domicilium, Aufenthalt*)». Так не только у Канта. По существу, принцип всякой классификации тяготеет к пространственным схемам: родословного дерева, чертежа. Это ярко выразил один из вдумчивых теоретиков классификации, ботаник Линней, характеризуя сущность естественной ботанической классификации сравнением с географической картой<sup>16</sup>. Но особенно разительно эти пространственно-символические тенденции проявились в попытках создания всеобщего «разумного языка». Большинство таких попыток создать «универсальный» язык над эмпирическими языками тяготело к графо-символическим письменам. Мы оставляем в стороне такие попытки создания универсального языка в XVII веке, как попытки А. Кирхера, Бехера и др., клонившихся создать практически пригодный язык для международных сношений. Разницу между такими языками и языками «философскими» уже в то время пронзительно видит Лейбниц. И он же особенно рельефно подчеркивает идеографический характер универсального философского языка. Он прямо сближает свой проектируемый идеографический «алфавит» элементарных понятий с китайскими идеограммами и египетскими иероглифами, в которых он, как принято было тогда, усматривает только пикто- и идеограммы<sup>17</sup>. Эти идеографические письмены должны обозначать, по мысли Лейбница, уже непосредственно сами вещи, а не слова, — быть, по меткой характеристике Кутюра, «адекватными и прозрачными символами самих вещей», их «логическим портретом»<sup>18</sup>. Лейбниц идет дальше: такие пространственные изображения понятий, адекватно изображающие самую вещь, могут у научного исследователя заступить место вещей, и так анализ вещи (ввиду полной адекватности вещи и знака) заменится анализом знака. Идеальный прототип такого языка, в котором самый анализ знаков позволяет заключать о свойствах обозначаемых им вещей, — язык математический. Достаточно одного простого примера: заключение о делимости данного числа на 9 почерпается из сложения обозначающих его цифр и деления суммы на 9; так операция с самим числом заменяется операцией с обозначающим его знаком. Но Лейбниц и на этом не останавливается, его план разворачивается поистине грандиозно: раз в конце концов всякое философское (научное) письмо сведется к геометрическому и анализ знаков заменит анализ вещей, то в конце концов все проблемы и теоремы наук сведутся к проблемам геометрии (или что то же — алгебры). Эту беглую характеристику воззрений Лейбница, данную нами по изложению Кутюра, мы должны дополнить кратким указанием на Ламберта. В третьей части своего «Нового Органона» (1764), в «Семиотике» (т. е. общем учении о знаке), Ламберт подробно останавливается на графической символике (музыкальной, химической и т. д.) и высказывает ту же лейбницевскую мысль: «Можно ли избрать знаки так, чтобы теория, комбинирование, преобразование и т. п. этих знаков заменила бы то, что должно было бы производиться с самими понятиями?»<sup>19</sup> Идеальный язык был бы такой, в котором теорию вещи можно было бы редуцировать к теории знака. И опять

наиболее удобным оказывается алгебраический язык, т. е. немой графический язык, данный для глаза.

Characteristica realis Лейбница и Семиотика Ламберта — кульминационные пункты XVII и XVIII вв. в теории универсально-философского языка, и они неизмеримо выше всяких логико-универсалистических попыток эсперантски-волапюкского типа, уже и в тех столетиях в той или иной форме проявлявших признаки жизни. Нам нет нужды останавливаться на последних подробно. Одно достаточно ясно: язык логики есть язык по преимуществу графический. Недаром в логистике пыльным цветом развернулись именно указанные графико-начертательные тенденции<sup>21</sup>.

Пространственные схемы чужды разнообразия эмпирических языков, и язык графический действительно мог бы стать универсальным. Но вопрос в том, как прочитать эти схемы? Фактически, на деле читаемые, эти схемы сейчас же облачаются в индивидуальное своеобразие того или иного конкретного языка, а генетически чаще всего из него и берутся, запечатлевая те или иные синтаксические его особенности<sup>22</sup>. Быть может, именно это наличие в логической символике пространственных схем, без которых не обходится и не обойдется ни одна «интеллектуальная интуиция», и легло в основу учения о логической речи как своеобразной внутренней речи, не совпадающей с речью звуковой, т. е., шире, с внешними грамматическими формами речи. Что мышление есть, так сказать, «речь про-себя» — это воззрение, конечно, не новое<sup>23</sup>. Но указание на различие и несовпадение речи внутренней и ее форм (мышления) с речью внешней, звуковой — новое. Строгое и последовательное отграничение внешних словесных форм (включая сюда грамматические формы) от форм логических было впервые проведено в Средние века. Томист Арманд де Бовуар (*de bello visu*, ум. 1334) говорит о мысленном слове (*verbum mentale*). Полутомист Харитон из Асколи (*Gratiadei d'Ascoli*, ум. 1341) различает звучащее слово (*verbum vocale, quod profertur sensibili voce*) от мысленного слова (*verbum mentale, quod profertur non voce, sed mente intelligente ipsam rem*)<sup>24</sup>. Особое развитие это деление получает у Вильгельма Оккама (ум. 1347) и его школы, отличающей словесное суждение (*propositio vocalis*) от мысленного (*propositio mentalis*). Роберт Холькот (ум. 1349) переносит еще более, нежели Оккам, центр тяжести в мысленное суждение: логика как наука об истинном имеет дело исключительно с ним. Оккамит Григорий из Римини (ум. 1358) проводит дальнейшее различие: мысленное слово (*verbum mentale*) бывает двоякое: один вид варьирует с языками, это — «образы, проникшие в душу от внешних слов» (*imagines ab exterioribus vocibus in animam derivatae*), т. е. в переводе на современный язык — внутренняя форма Гумбольдта—Штейнтала; другой вид мысленного слова неизменен для всех языков, это форма логическая. Альберт Саксонский (ум. 1390) различает еще дальше термины мысленные, звуковые, письменные (*mentales, vocales, scripti*). Аналогичные приведенным различия можно найти у Жана Буридана (ум. 1358), Петра д'Альи (1350—1425), Георгия Брюссельского и Петра Тартарета (кон. XV в.). Такое в деталях развитое учение о внутренних формах XIV-XV вв., лишь в XIX-XX вв. вновь развитое последовательно, конечно, имело своих предшественников. Исследователи указывают, например, на слова Августина: «Если слова не звучат, то в сердце своем как бы говорит тот, кто думает»<sup>25</sup>. Однако трудно в более раннем периоде установить несовпадение, несимметричность речи внешней и внутренней. Одним из поводов к осознанию такого несовпадения были зрительные (идеографические) моменты «внутренней» (логической) речи. Но был другой момент, стимулировавший развитие подобных учений.

Я имею в виду споры древних грамматиков об аналогии и аномалии в языке и результаты, к которым эти споры привели. Спор об аналогии и аномалии, достигший своей кульминационной точки у александрийских комментаторов Гомера, имел несколько аспектов. В более позднее время центр тяжести был перенесен в сферу чисто грамматическую, когда решались вопросы, например, почему существует «аномалия» в склонении *Σοκράτης* и *Ιπλότης*, хотя естественно ждать у этих слов одинаковых окончаний в родительном падеже. Здесь анализировалась, так сказать, логика и логичность словообразований и словоизменений. Но спор имел и другой аспект, менее ясный у александрийцев, зато более ясный у зачинателей спора — у стоика Хрисиппа, например. Здесь акцент лежал в сфере семасиологической. Хрисипп бился над вопросом, почему эмпирический язык не отражает в точности подразделений в самих вещах, иначе говоря, почему языковые разветвления не совпадают с разветвлениями онтологическими. Хрисипп приводил примеры отрицательных явлений, выражаемых положительными (по форме) словами, и наоборот, примеры отрицательных по форме слов, обозначающих положительное содержание. Так, например, «бедность», «слепота» — по форме положительные слова — обозначают отрицание и лишение, наоборот, «бессмертие» — слово по внешности отрицательное — обозначает нечто положительное. Совершенно аномально храбрости противопоставляется трусость, а справедливости несправедливость. Одним словом (пользуюсь формулировкой Штейнтала<sup>26</sup>), «язык не является верным отображением диалектических взаимоотношений». Тот же Штейнталь прекрасно формулировал значение этого факта для обособления логики и грамматики: «Показывая аномалию в языке, различая в последнем два вида значений — значение языковое и значение само по себе, и только второе привлекая к рассмотрению в логике, диалектик объявлял, что впредь он не будет иметь ничего общего с изысканиями, касающимися языка»<sup>27</sup>. Договорим сейчас же за Штейнтала — языка как определенного национального языка, как речи, так как в сущности логический язык без своих внешних языковых форм (напр., символическо-идеографических) все же обойтись никогда не мог, и, обособляясь от исторически данного, эмпирического, национального языка, создавал свой язык, который может так же, как любой эмпирический (греческий, немецкий, русский), быть подвергнут такому же эмпирическому и историческому рассмотрению.

В сущности, когда аналогисты подходили к исторически сложившемуся языку с точки зрения «разумности», т. е. необходимости соответствия всех его членений и подразделений с членениями и подразделениями выработанной ими онтологии — они противопоставляли этому историческому языку свой «идеальный» язык, на котором если не говорили, то мыслили. Если они не всегда говорили «рационализированными» неологизмами, то всегда «держали в уме» соответственный неологизм. Совсем огрубленно: если аналогисты и не говорили, видя, напр., неправильность обозначения одного, единственного предмета существительным множественного числа, вместо «ворот» — «ворото», вместо «Афины» — «Афин», вместо «Фивы» — «Фив» (или что-нибудь подобное в единственном числе), то все же во всех этих случаях мыслили в соответствующем знаке какую-нибудь подобную форму единственного числа. Словом, системе внешне существующего языка противопоставляли они систему внутреннего, логического языка, языку «случайному» — язык «необходимый», «разумный», грамматике данного языка, т. е. грамматике «с исключениями» — грамматику «всеобщую».

Но трагедия всякого отвлеченного рационализма заключается в том, что, желая Дать необходимое в противоположность случайному (произвольному), он дает

именно произвольное, а необходимым оказывается как раз то, что называется им случайным. Желая создать язык «логический», язык рациональный по преимуществу, язык как таковой, всеобщую грамматику, дедуцировать а priori универсальный (т. е. необходимый для всех времен и народов) язык, рационалисты создавали на деле всегда произвольный язык, вместо всеобщности погружались в произвол индивидуальности (произвол изобретателя). Тогда как наоборот, исторически данный язык (почитавшийся ими или *фйгеі*, из договора, или, шире, эмпирически случайно возникшим) был именно необходимым, независимым от произвола созданием. Все сказанное применимо не только к рационализму XVII-XVIII вв., но и к немецкому идеализму во всех его разновидностях, вплоть до Когена и Гуссерля. Именно логический язык, логическое сознание, «чистое» сознание, сознание «вообще», «абсолютный Дух» чаще всего носили отпечаток индивидуальности своих творцов, а «эмпирически случайное», по мнению последних, сознание, т. е. сознание исторически данное, исторически данный язык были именно необходимыми, во всех своих деталях предопределенными — чем-то сверх-индивидуальным, данным, объективным<sup>28</sup>.

Описанное противоборство двух языков — исторического и рационально-школьного социологически может рассматриваться как борьба двух наслоений или пластов разной исторической давности. Историка логики (и философии вообще) следовало бы присмотреться к этому факту, всестороннее уяснение которого возможно только в кропотливом анализе конкретного материала. Там, где есть несовпадение между дистрикцией «понятий» и дистрикциями «словесных обозначений», там всегда можно найти параллели логическим дистрикциям в графическом (идеографическом) языке, фактически существующем (внешне или внутренне) или существовавшем. Онтологические разделения, не совпадающие с звуковым языком и его разделением форм, находят здесь свои корреляты. Часто такие онтологические разделения атавистически возвращаются к существовавшим ранее формам эмпирического языка. Часто, наконец, стимулы исходят из другого эмпирического языка. Учение о бытии<sup>29</sup> всегда может найти себе корреляты в тех или иных системах знаков, существовавших или существующих у данного народа. Но обратное, т. е. выведение из наличного языка и его истории представлений данного народа о бытии, — труднее, хотя принципиально мыслимо. Поясним на примере. В латинском *cogito* лицо глагола поглощено и скрыто во флексии. Заранее можно сказать, что в латыни не могло бы возникнуть учения о чистом субъекте. Только там, где нужно противопоставить другой вещи *ego* как вещь, является обозначение *ego*. *Ego* в действии как таковом никогда не акцентируется. Вещный характер *ego* ясен еще у Декарта, который говорит об *ego cogitans*, переводя его на французский как «*une chose qui pense*». *Cogito ergo sum* построено на мысленном воззрении в формах латинского языка. Совершенно то же касается синтетического единства апперцепции у Канта. Кант оперирует со словами *Ich denke* как с нераздельным целым. Это видно из того, что он употребляет их с членом *das*: «*Das: Ich denke muss alle meine Vorstellungen begleiten koennen*». В другом месте он говорит о «*notwendige Beziehung auf das: Ich denke*»<sup>30</sup>. Ясно, что на заднем фоне предносится и витает тень латинского *cogito*. Самая характеристика трансцендентальной апперцепции носит отпечаток латинского слова и его значения: «*Alle meine Vorstellungen... durch den allgemeinen Ausdruck Ich denke zusammenfassen*» [«объединить все *свои* представления... посредством общего выражения *я мыслю*», § 17]. Тождественность — в этом нерв учения Канта о трансцендентальной апперцепции — принадлежит не «я» просто, а «я мыслю» (*Ich denke*), т. е., в сущности, *cogito*, которое охватывает все мои

представления. Но если Декарт и Кант оперируют по-латыни, то Фихте мыслит по-германски. Напомним первый параграф «Наукоучения» 1794 года: «А есть А». Это не значит, что А есть. Закон тождества выражает лишь: *если* А есть, *то* есть А. Само А полагается условно, но указанная связь «*если — то*» полагается безусловно. Эта связь полагается в Я, потому что судит ведь Я. Из этого Фихте приходит к положению Я = Я и дальше к положению Я есмь. Кант не дробит *Ich* и *denke*. Его прототип — *cogito* и его тождественность — тождественность *cogito*. Фихте прямо и неуклонно идет к Я и к равенству Я = Я. Его прототип — *Ich denke*. Попробуем изложить учение Канта по-латыни, и нам удастся это вполне, попробуем пересказать по-латыни Фихте, и мы увидим, что нам удастся этого достигнуть только ценою искажений латинского языка. Во всяком случае, такой перевод будет понятен, только если мы будем иметь в виду германский оригинал. *Ego absolutum*, или *ego cogito*, заключение из *ego cogito* к тождественности *ego* — все это по-латыни звучит дико. Чтобы еще рельефнее оттенить конкретно-индивидуальную окрашенность философских *cogito* и *Ich denke* у Канта и Фихте, сделаем резкий скачок и посмотрим, всюду ли обстоит так же, и не почерпнуто ли единство апперцепции из специфического опыта, облеченного в специфичную языковую форму. Так же ли, например, обстоит дело у эскимосов, у которых события и действия, даже бесспорно принадлежащие субъекту, выражаются так, как будто действующий субъект есть нечто страдательное, с которым что-то происходит. Эскимос, например, говорит не «я слышу», а примерно «мне звучит, *es tūnt mir*», а «я бросаю» выражает чем-то вроде «стрела мне летит» или «стрела у меня летит, *es fliegt mir*»<sup>31</sup>. Как тут применить «всеобщее», я мыслю?

Возьмем другой пример, в котором онтология носит явно атавистический характер по сравнению с эмпирически существующим языком. Всякий знает, как трудно укладывалось в словесные формы диалектическое учение о совпадении противоположностей. В изложении этого учения всегда приходилось быть многословно-описательным, нагромождая противопоставления и сопоставления «ни то, ни другое», «и то, и другое», «вместе с тем», «но не» и т. д. Между тем, есть исторически данные языковые формы, вполне соразмерные и соответственные тем предметам, о которых в данном случае идет речь. Таковы формы, найденные в 80-х годах Карлом Абелем<sup>32</sup>. Наблюдения над египетскими иероглифами дали ему повод развить известную теорию о «противоположном смысле первослов», согласно которой первоначальные слова человечества совмещали в себе противоположные значения<sup>3</sup>. Психоаналитическая школа доставила ряд новых материалов из исследуемой ею области для подтверждения этого воззрения (например, из символики сновидений). Какова бы ни была ценность тех широких обобщений, которые производили на почве найденных фактов лингвисты (Абель) и психоаналитики (Ранк), все же самые факты указывают на определенную эмпирическую сферу языковых форм, в которой теория совпадения противоположностей могла бы найти вполне соразмерное (или, употребляя иностранный термин, адекватное) выражение.

Итак, всякая онтология имеет свою, ей присущую и адекватную систему знаков, и, наоборот, из каждой системы знаков (языка) можно вычитать одну, наиболее родственную ей онтологию. Та или иная синтаксическая структура языка уже в зародыше таит ту или иную систему онтологии. Налично существующий язык, становясь органом научной (и философской) рефлексии, диктует последней направления и пути. Но соотношение, конечно, не простое однозначное. Мы видели, что логика пользуется графическими схемами, непереводаемыми на язык звучащий, что часто в основе логического понятия лежит слово другого языка, непереводаемое

на язык данного народа, что часто, наконец, логика оперирует словами явно атавистическими. Все эти обстоятельства, мы видели, приводили к признанию логического языка за особый внутренний язык, слагающийся из мысленных слов (*verba mentalia*), т. е. таких знаков, которые не могут быть приведены в однозначное соответствие с организмом налицо существующего, индивидуально-определенного языка. Необходимость в новом языке и самое его появление совпадает с возникновением новых онтологических представлений о действительности, не поддающихся соразмерному запечатлению при наличных средствах эмпирического языка (речи). Поясним аналогией. В примитивном языке, где нет самостоятельных слов, соответствует нашим существительным (а с такими языками действительно оперирует лингвистика), не может возникнуть понятия субстанции, т. е. понятия о том, что есть, о том, что обладает известными свойствами<sup>35</sup>. Этнографы действительно свидетельствуют, что у некоторых первобытных народов понятие предмета совершенно заслонено категориями действия и причинности. Они — прирожденные махисты, не ведающие понятий о тождественном носителе качеств. Онтология, которую построили бы такие народы, конечно была бы чужда понятию субстанции. Но предположим даже, что кто-нибудь из этого народа доходит до понятия субстанции (каким путем и под влиянием каких целей, в данном случае нам безразлично). Это не значит непременно, что в разговорном языке появляется соответственное слово. Это понятие может быть обозначено немой идеограммой или словом, заимствованным из чужого языка, тем же латинским словом *substantia*. Такой первобытный философ будет рассуждать примерно так: «Хотя и нет в языке одного слова для обозначения того, что я узнал, а в „общепринятой“ картине действительности нет таких предметов, — я тем не менее признаю наличность мною узнанного как новый предмет. Пусть для него нет „внешнего“ слова, оно имеет „внутреннее“ слово, и если уже существующие слова не годятся, то я буду обозначать познанное мною условно: точкой, например, или латинским словом *substantia*». Так новые онтологические представления, представления о бытии, идут рука об руку с новым «логическим» языком, новыми формами выражения.

Мы видели на исторических примерах, как произошло расслоение эмпирического и «идеального» языка (учение об аномалии, учение о внутренней форме). После сказанного теперь естественно ожидать разделения логики и онтологии. Такое указание взаимной неконгруэнтности грамматики, логики и онтологии имеет место там, где «идеальный» язык логики, созданный для адекватно точного запечатления всех вновь увиденных расчленений бытия, т. е. в целях изложения онтологии, вновь оказывался недостаточным и приходилось изобретать новый язык. Исторически именно так и было. Онтологический характер логики Аристотеля известен. Логические дистинкции Аристотеля соответственны его учению о бытии. Если живой древнегреческий язык не годился для научных описаний бытия в его модификациях, то Аристотель приспособил его именно так, что он оказался пригодным. Логика Аристотеля дает систему знаков для адекватного описания различий бытия. Дело переменялось, когда логика Аристотеля (греческая) перешла на почву латинскую и арабскую. Здесь не только наличный язык оказался непригодным для фиксации всех онтологических различий, но и язык, почитавшийся «идеальным», — язык логический, оказался столь же непригодным. Так намечается У Бозция, а в деталях развивается у арабов (Авиценна) учение о вторых интенциях (*intentiones secundae*) как предмет логики. Первая интенция — самые вещи, вторая интенция — логические знаки, понятия. Вторые интенции неконгруэнтны с первыми. Здесь мы имеем дело уже с трехэтажным сооружением: эмпирический

язык — логические понятия — предметы, соответственно: грамматика — логика — онтология. Существенно, что на почве учения о вторых интенциях Запад создает учение о предметах разума (*entia rationis*), отличных от реальных предметов (*entia realia*). В разряд этих предметов разума мало-помалу попадают именно те предметы, которые были для Аристотеля предметами реальными. У Аристотеля есть роды (*γένη*) сущего, соответственно которым существуют отдельные науки. Для Аристотеля *ut'vos*-род есть понятие онтологическое, целостность рода дана в вещах так же непосредственно, как и единичности. Но уже Дуне Скотт говорит о всеобщности (*universalitas*) или второй интенции как о вещи, устанавливаемой разумом (*res constituta a ratione*). С этой последней точки зрения общество, например, окажется не неким самостоятельным целым, а собирательным именем или же общим концептом для единственно-реальных единичностей (этот вывод и делают оккамысты). Логические формы так же, как грамматические, не совпадают с предметными.

Если бы на латинском Западе не произошло рецепции греческой логики, а логика создавалась бы заново в качестве системы знаков, точно соответствующей разветвлениям бытия (как в Греции), — возникнуть учения о том, что логические формы не совпадают с предметными, не могло бы. Но школьная традиция и научная эволюция, борясь, произвели на свет учение о том, что не только эмпирический язык, изучаемый грамматикой, но и логический язык (язык традиционной логики, созданный в Греции для греческой онтологии) — не соответствуют однозначно тем расчленениям бытия, которые устанавливают средневековые науки. Вполне понятно также, почему такие новоевропейские реформаторы логики, как Лейбниц в своей *Characteristica realis*, пытались изложить это положение вещей, созданное историческими факторами, а не принципиальными соображениями, и вернуться к единственно простому и первоначальному соотношению: вещь — знак.

Положение вещей у Аристотеля (и Лейбница) можно было бы закрепить в следующей схеме.

Предметы	Знаки
	Не точно совпадающие с разделениями вещей (эмпирический знак, грамматика)
	Точно совпадающие с разделениями предметного бытия («искусственный язык», логика)

Положение вещей в Средние века представится тогда так:

Предметы	Знаки
	Не точно совпадающие с разделениями вещей (грамматика)
	«Логический» язык [Аристотеля], не точно совпадающий с разделениями предметного бытия.
	[В этой графе должны были бы или могли бы быть знаки адекватные онтологическим разветвлениям, установленным средневековой наукой]

Фактическое же положение вещей изобразится таким образом:

Представления данного народа о бытии (онтология данного исторического языка)	Данный, исторически определенный язык
Школьная онтология, адекватная системе школьного языка	Школьный (логический, научный) язык

Таким образом, для правильного истолкования тройственных схем в учении о языке мы вынуждены обратиться к таким понятиям, как школьная традиция, и т. п. Первоначальное же отношение двучленно: вещь и знак. Логика здесь вливается в учение о языке, шире — в учение о знаках (символах) как одну из конкретных социальных дисциплин. Учение же о вещах составляет предмет онтологии.

Чтобы в точности отдать себе отчет в сказанном, следует всмотреться пристальнее в указанное соотношение. Его менее всего следует понимать в духе номинализма. Такое понимание было бы правомерно, если бы под вещью мы понимали только индивидуальные *hic et nunc*, т. е. химеры, созданные индивидуалистически-психологическим субъективизмом. Последний знает только первоначальную антитезу чувственности и рассудка (разума). Соответственно, все бытие распадается для него на бытие эмпирическое (чувственное) и бытие идеальное, на индивидуально-текуче-неуловимое и общее. Насколько именно такое индивидуально-психологическое понимание укоренилось в традиционной философии (особенно Германии), видно из того, что даже то философское направление, которое выступает под знаменем антипсихологизма, не чуждо ему. Э. Гуссерль, например, исходит из той же старой антитезы. Г. Г. Шпет справедливо указывает, что у Гуссерля пропущен особый вид эмпирического бытия — бытие социальное<sup>37</sup>. К сожалению, он не развивает подробно своей критики Гуссерля, ссылаясь на то, что эта работа выполняется им в другом месте<sup>38</sup> и ограничиваясь признанием за социальным бытием «некоторого первичного значения и первичной данности»<sup>39</sup>. Но ясно, уделом чего может стать социальное бытие при сохранении антигетических рогаков чувственность—разум: только «вчувствование» вменится еще сюда. Рассуждение Гуссерля строится по типу: общее не есть реальность потому, что реальное есть текучее и изменчивое *hic et nunc*, следовательно, общее есть предмет мысли. Посмотрим, однако, не вмещается ли то, что Гуссерль называет «идеальным единством вида» (*ideale Einheit der Spezies*) и что он характеризует чертами вневременной устойчивости, в сферу социального бытия, и не оказывается ли оно своеобразным коллективным предметом, доступным особому виду опыта — социальному, который только путем конструктивных гипотез может быть разложен и сложен из чувственности и мышления абстрактного индивида, сведен к интеллектуальной интуиции или даже «вчувствованию» — термин, происхождение которого уже само свидетельствует о первоначальном исхождении от индивида, изъятюго из социальной среды. Гуссерль, безусловно, прав, когда протестует против возможности свести *species* к индивидуальному представлению того или иного субъекта: «общность», конечно, дана с принудительностью, как нечто вне меня, и к узрению, интуиции ее очевидности он вправе, конечно, апеллировать. Но не лежат ли корни ее в сфере социальной?

Прав он и в том, что обобщать, сближать сходные вещи можно лишь при условии их тождественности в каком-то смысле. «Действительно, — пишет Гуссерль, — мы находим там, где налицо одинаковость (*Gleichheit*), и тождество в строгом И настоящем смысле», «Без уже данного единства видов (*der Spezies*) неизбежен

регресс в бесконечность»<sup>41</sup>. Но не доказывается ли этим слишком много? По-видимому, да. Это видно из того, что другой рукой приходится снимать то, что положено первой. «Конечно, мы не намерены, — признается Гуссерль, — ставить бытие идеальное на одну ступень с мышлением фиктивного и бессмысленного (*Gedachtsein des Fiktiven oder Widersinnigen*). Последнего вообще нет... идеальные же предметы существуют поистине»<sup>42</sup>. Однако, если посмотреть на те «идеальные единства», которые усматривает не европеец XX века, а кто-либо иной, то признает ли Гуссерль за его единствами ту же вневременность, которую он признал за своими? Таковы, например, классификации, созданные тотемическими племенами Австралии и объединяющие реальным родством людей, животных, Солнце, Луну, звезды, ветер и дождь. Так, например, «дым и жимолость принадлежат к разделу кумитов и родственны людям племени морского орла. Кенгуру, лето, осень, ветер и дерево shevak принадлежат к разделу кроки и родственны людям, происходящим из рода черного кактуса»<sup>43</sup>. С точки зрения рационалистической такое обобщение либо принадлежит к разряду несурового (*des Widersinnigen*) и потому не имеет «идеальной предметности», либо имеет в себе идеальное единство. В последнем случае объединение происходит по какому-нибудь рационально-указуемому признаку, точно так же, как, может быть, сближаются в метафоре «весна жизни» детство и весна по признаку начала года и начала жизни. Но такое толкование должно быть отвергнуто как антиисторическое «просветительство». Именно этим грешили Тейлор и Фрезер, — и Леви-Брюль, критикуя их теорию, справедливо указал на специфическое своеобразие мыслительных функций у первобытных народов. Рационалистические (и общепсихологические) интерпретации лишь правдоподобны, но не необходимы<sup>44</sup>. Раз тотем и *species* несоизмеримы, остается просто отвергнуть «идеальную предметность» тотемов. Но если так, то тогда падает основной аргумент в пользу «идеальных видовых единств», и он в самом деле доказывает слишком много: ибо если всякое сближение возможно только на основе тождества, без которого — регресс в бесконечность, то и тотемистические группы должны предположить это тождество, и если такое тождество идеально и вневременно, то отчего же не быть таким и тотему?

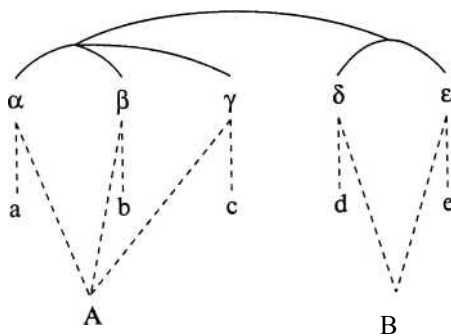
Вот еще пример классификации, которая атавистически тяготеет к классификации по тотемам, но одновременно приспосабливается и к европейски-рационалистическим классификациям. Корнелий Агриппа Неттесгеймский говорит<sup>45</sup>, что планете Юпитер принадлежат из стихий — воздух, из соков — кровь и жизненный дух, и «все, что относится к жизни и питанию». Из ароматов — «те, которые сладки и приятны». Из металлов — олово, серебро и золото «благодаря их мягкости». Из камней — гиацинт, берилл, сапфир, смарагд и «вообще все зеленые и голубые цвета». Из растений — клевер, куроплеп, мята, мастика, фиалка, куколь, белена, тополь и «счастливые» деревья (дуб, вяз, рябина, смоковница, ясень, маслина и т. д.); также пшеница, ячмень, сахар и «все сладкое, имеющее немного вяжущий и острый вкус», как орехи, миндаль, сосновые шишки, фисташки, корни пиона и ревень. Из животных Юпитеру принадлежат те, которые отличаются «благородством и мудростью», и те, которые «спокойны, послушны и хорошего нрава», как олень, бык, слон, «кроткие твари» вроде овцы и ягненка, «мягкосердечные» дрофа и аист, «символ справедливости и милосердия» орел, также курица, пеликан, фазан, из рыб — «мягкосердечные» дельфин и сом и т. д. Мы видим здесь отчетливо, как по существу тотемистическая классификация подвергается «рационалистическому» истолкованию с точки зрения логических обобщений. Юпитер есть для всех этих вещей тотем, реальный прародитель, в котором они все тождественны, но, несмотря

даже на «рациональные» обобщения Агриппы, тотем все же не *species* отвлеченного рационализма.

Систематическое изучение тотемистических культов началось сравнительно недавно. Особенно много было сделано за последние два десятилетия. Но уже в 1901 году Дюркгейм и Мосс дали интересные обобщения, особенно интересные для наших целей<sup>46</sup>. Исходя от наблюдений над тотемистическими представлениями австралийцев и распространяя анализ на ряд разнообразных явлений, Дюркгейм и Мосс приходят к выводу, что первоначальная рамка (*cadre ullementaire*) всякой первобытной классификации есть общественная форма; социальная организация есть образец или канва для тех делений, которые человек намечает в бытии<sup>47</sup>. В сущности, «общее» коренится в общественном. Так же, как общество не возникает *thésti*, из произволения индивидов, так и «коллективные представления» (т. е. в данном случае классификации по общим признакам) не могут быть объяснены из индивидуальной психологии. Индивидууму они даны принудительно, с необходимостью «очевидности». К числу этих «коллективных представлений» или, точнее, предметов, являющихся общим достоянием, принадлежат и те «идеальные единства видов», о которых говорят рационалисты. Когда Гуссерль одним росчерком пера аннулирует крайний «реализм» платоников вроде Вильгельма Шампо, то он с своей точки зрения прав<sup>48</sup>. Но нам в этих учениях особенно интересно одно. Если вообще могло возникнуть учение об идеях, общем, как вещах наряду с индивидуальными вещами (идея человека наряду с отдельными людьми), то значит, были какие-то возможности в самой теории видов понять их именно так. В первоначальной концепции было, очевидно, что-то, что позволяло построить именно такую теорию. И в самом деле, такие данные были. Вдаваться в подробный анализ здесь не место, но укажем, что прототипами таких «идей», т. е. «идеальных предметов», общих, для всех обязательных, были священные предметы, *sacra*, общие данному племени. Так, тотем — прародитель рода (*genus'a*) может рассматриваться как идея всех представителей рода, поскольку последние носят все его имя (родовое имя). Родовое имя «кенгуру» приложимо ко всем представителям рода, именуя тотемом кенгуру, только потому, что все они объединены происхождением от тотема, так сказать, единосущны тотему, «той же плоти» с ним. Точно так же чаша, составляющая общее достояние, или общая чаша, применяемая в культе (в коммунальной трапезе), есть чаша по преимуществу, чаша вообще. Именно здесь корни столь странного на первый взгляд учения, как учение об *universalia—realia* рядом с индивидуальными вещами. Это — коммунальная, общая чаша наряду с той или иной чашей. Если отвлеченные рационалисты говорят, что «идеальные единства» являются бытием чисто мыслимым на том основании, что можно в действительном бытии воспринимать только это красное, а не красное вообще (*das Rot*), что такие слова, как «все, каждый, и, или, не, если, так», не даны в чувственном опыте, а только в мысли, то Нужно, однако, прежде всего посмотреть на исторических прототипов этих слов. Может оказаться, что в социальном опыте «все» дано так же непосредственно, как Индивидуальный образ этого стола. Когда рационалист спрашивает: дано ли в чувственно-единичном такое содержание, как все, и заключает отсюда, что «все» — Предмет мысли, то это скачок. Первобытному человеку «все люди моего племени» Дано так же непосредственно, как зеленый цвет этого дерева, — в социальном опыте, Который только приспособительно к нам и к школе, с точки зрения абстрактного человека, можно назвать мышлением или интеллектуальной интуицией. Мышление там, где логика, а здесь — «до-логическое» (*prélogique*, по терминологии Леви-Брюля). Социальный опыт, а не данные индивидуального сознания, где единственно

ищет их отвлеченный рационализм — источники идеи общего. Дюркгейм остроумно называет апелляцию к априорной очевидности — ленивым решением (*solution paresseuse*), которое является «смертью анализа»<sup>49</sup>. «Мы никогда не подумали бы объединять существа в гомогенные группы, — пишет он дальше, — если бы перед нашими глазами не было бы примера человеческих обществ, если бы даже мы не начали с превращения самих вещей в членов человеческого общества, так что группировки людей и группировки логические первоначально смешивались»<sup>50</sup>. В самом деле, что такое в логике род, как не «идеальная, но четко определенная группа вещей, между которыми существуют внутренние связи, аналогичные связям родства. Единственные группы подобного свойства, данные нам в опыте, это те, которые образуют, объединяясь между собой, люди. Бездушные вещи могут образовывать коллекции, кучи, механические наборы без внутреннего единства, но не группы в нашем смысле слова». Не место доказывать указанные положения подробно, но следует обратить внимание, что есть возможное построение, мимо которого бьет антипсихологизм, что аргументы против психологического субъективизма недостаточны еще для обоснования положительной позиции, и что по крайней мере можно с равным правом начинать с интеллектуальной интуиции, признавая вторичность социального опыта, и с социального опыта, который позволяет усмотреть в неиндивидуальных, принудительно данных «специфических единствах» (идеях) — модификации социальной данности. «Когда сгорает дом, сгорают все его части... Но, — спрашивает Гуссерль, — сожжены ли соответствующие геометрические, качественные и проч. эйдосы?»<sup>52</sup> Не таковы ли, однако, и социальные предметы? Индивидуальное текуче и изменчиво, общее — вневременно и неизменно. Умирает отдельный человек, но племя мыслится вечным; отдельные предметы уничтожаются, но коллективные предметы племени умирать не могут, не зависят от индивидуального произвола. Важно напомнить, что первоначально все вещи, в том числе и «неодушевленные», мыслятся членами социальных групп. Поэтому все предметы подходят под ту или иную ветвь социальной группы и родовое, общее мыслятся как реальное родство, как единство происхождения". Поскольку коллектив, племя, род суть реальности, даже первичные реальности, постольку те или иные родовые единства вещей мыслятся как реальности, притом как реальности неизменные, надвременные так же, как племя и род. Система знаков точно запечатлевает структуру социального бытия. Можно было бы пояснить это схемой:

$\alpha, \beta, \gamma \dots$  — индивидуумы, объединенные теми или иными социальными (онтологическими) связями,  $a, b, c, d \dots$  — их «личные», индивидуальные знаки. A, B... — групповые знаки. (Можно было бы изобразить на чертеже и общий, родовой знак.)



Там, где социальная структура меняется, там не всегда одновременно меняется система знаков. Предположим, что в схеме распалось единство ( $\alpha, \beta, \gamma$ ), тогда единство онтологическое превратится в простое единство знака: *ens reale* станет *ens rationis*. Мы видели, как рецепция греческой логики в средневековье отразилась на судьбе логических теорий. Схемы, обозначенные пунктиром, не годились для новой онтологической (социальной) базы и превращались в *nuda intellecta*, в *entia rationis*, которые оказывались неконгруэнтными с *entia realia*. Играя словами, можно было бы сказать: логические классы были не всегда конгруэнтны с социальными. Перефразируя известное изречение «*nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu*», с большим правом можно было бы сказать «*nihil est in intellectu, quod non fuerit in societate*». Всякое, даже теперь «фиктивное» единство когда-то мыслилось онтологическим и родилось, так сказать, из той или иной модификации социального бытия. Историку научной терминологии в каждом отдельном случае надлежит показать соответствие общих терминов с онтологией и «фиктивных концептов» с той или иной умершей конкретной социальной группой или конкретными социальными отношениями.

Рационализм утверждает незыблемость «идеальных видовых единств». Но вопрос в том, откуда этот признак неизменности? Не в самой ли форме выражения он заключается? Еще Аристотель отмечал, что не всякое слово исследуется в логике, а только слово утверждающее (*λόγος ἀποφαντικός*). Прототип научного (логического) суждения есть форма  $S — P$  есть, или  $S$  есть  $P$ . (В данном случае нам все равно, какая из формул больше правильна.) Следовательно, логическая форма изгоняет глаголы, а тем самым оттенки времен и видов. Суждение «я видел солнце» превращается в безвременное предикцирование: «Я ( $S$ ) есть видевший солнце ( $P$ )». Логическая связка «есть» не имеет здесь оттенка временного<sup>54</sup>. В «естественных», исторических языках мы можем найти аналогон подобных явлений; таков, например, в языке ассирийском «пермансив», который применяется для обозначения действия безвременного или сверхвременного и может быть охарактеризован или как «вечное» время глагола наряду с перфектом и имперфектом, или, правильнее (по интерпретации П. А. Флоренского), как «вечный» вид глагола-наряду с глагольными видами совершенным и несовершенным. Проще говоря, когда мы формулируем нечто в безвременной форме, то, разумеется, и нельзя из нашей формулировки вычитать данные о временном изменении. В языке, где нет времени и видов, — а таков язык логический, — конечно, все неизменно.

Это с одной, так сказать, общей стороны. С другой же стороны, со стороны исторической, оказывается, что высказывания такого вневременного, «пермансивного» характера на протяжении столетий применялись к вполне определенному <sup>55</sup>РУгу социальных предметов, т. е. предметов, не изъятых из круга вещей действительного мира, как хотелось бы рационализму. Так, например, в талмудических трактатах встречается указание на вечность (предшествование времени) Престола господства святилища и Торы. «Священное место Торы (*ó áγιος τόπος*) рассматривается как средоточие и исходная точка творения, к которому все остальное относится как периферия... Сион называется средоточием творения, и храм — сердцем мира (Pesikta 25b)». «На вопрос, в каком отношении Иегова стоит к разоренному Иерусалимскому святилищу, Schemoth rabba отвечает, что Иегова не может отступить от последнего. Шехина всегда пребывает за западной, уцелевшей стеной храма». Такие *sacra* — прототипы вечных истин. Для нас поучительно в этом одно: что предикцирование черт неизменности не выключает предметы из сферы реально

эмпирического бытия. Так сказать, физически-ощупываемые предметы или точки пространства мыслятся неизменными.

Наконец, можно привести третий, совершенно абстрактный аргумент. Рационализм аргументирует так: мы все, имея разные «представления», связываемые со словом (например, со словом дерево), имеем в виду одно и тоже значение, неизменное. Предполагается, что можно отбросить знак, указывающий на значение, и не будет даже чувственного знака, все же то, что имеется в виду (идеальное значение слова), останется тем же. Но это «одно и то же» без знака на деле обратится в 0. Если сгорает дом, то, разумеется, геометрические и качественные эйдосы его не сгорают, но только потому, что не сгорает социальный знак сгоревшего дома, т. е. только постольку, поскольку дом не сгорел, так сказать, дотла, а продолжает свое бытие в существующем знаке. Ибо, в самом деле, есть такие уничтожения «дотла», которые касаются не только вещи, но и ее «эйдосов» (или того, что эквивалентно «эйдосам»). Эльсдон Бест<sup>56</sup> говорит о маорийцах: «мы слышим разговоры о самых различных и странных теориях, касающихся верований маорийцев и маорийской мысли. Но на самом деле мы не понимаем ни того, ни другого, и, что хуже всего, мы их никогда не поймем». Дополним это суждение тем, что принципиально ничего нельзя сказать против допущения таких катастроф, при которых между «очевидностями» двух эпох, классов или народов образуется непроходимая пропасть. Ибо вновь и вновь следует напомнить, что всякая очевидность, всякое восприятие очевидной данности как необходимости, напирательной принудительно извне, исходит из родового (resp. социального) опыта и есть его наследие, что, следовательно, анализ аксиом и очевидных достоверностей почерпает для себя главный свет из анализа таких биологических и социологических категорий, как наследственность, традиция, привычка и т. д. И разве, занимаясь историей умерших культур, мы не встречаемся сплошь и рядом с «сгоревшими» эйдосами, восстановление, реставрация или «ремонт» которых порою безнадежны?

Ничто, однако, не мешает тому, что в некоторых исключительных состояниях даже индивидуального сознания открываются очевидности иного порядка, несоизмеримые с рационалистической «очевидной» данностью. Так, например, в некоторых состояниях наркоза, психопатологических состояниях и состояниях экстаза перестает иметь силу закон исключенного третьего. Будучи несоизмеримы с логическим языком, такие состояния сознания называются «неизреченными». Но здесь мы подходим вплотную к проблемам психологии языка и психологической терминологии, которые должны составить предмет следующей главы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Всякое научное познание — посредством рассуждения (*др.-греч.*).

Мысль не просто зависит от языка вообще, но и, в известной степени, от каждого конкретного языка (*нем.*). — В. Гумбольдт.

Такое понимание не ново, хотя у историков философии, редко берущих систему в контексте с общим историческим целым, его встретить, конечно, трудно. Но вот суждение «со стороны», суждение историка: «Из глубины веков и до наших дней дух шел и идет совершенно так, как работает за столом ученый или читает лекцию профессор. Вот на это представление и опирается знаменит гегелевский закон трех шагов, трех ступеней сознания» (*Brunner P. Ю.* Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX вв. СПб., 1900. С. 179).

Что попытка Рамуса реформировать логику была не единичной, видно уже из свидетельства Альстеда (*Clavis artis Lullianae*, p. 7). Он различает школы: памистов, аристотеликов, луллистов. i-

о рамистах: *Waddington Kastus*. De Pitri Rami vita scriptis, philosophia. P., 1848. P. III sqq Cp ■ *Stockt A.* Geschichte d. Philos. d. Mittelalters. Bd. III. Mainz, 1866. S. 303-304.

Эйкен называет аристотелевскую терминологию «кульминационной точкой» (*Höhepunkt*) в развитии древнегреческого философского языка. До нее — только неупорядоченные намеки на терминологию (*Eucken Я.* Geschichte d. Philosoph. Terminologie. Lpz., 1879. S. 12).

Признание, что логический язык есть язык истины, есть догма, совсем не обязательная для историка. Иначе пришлось бы или совсем игнорировать целые системы логики, поскольку они говорят о «ложном» и потому не СУТЬ ЛОГИКИ, или рассматривать эти системы как выражения того, что по мнению их создателей есть истинное, т. е. в сущности вернуться к тому же формальному анализу, о котором мы говорим.

Dialecticus utitur nudo, ut si loquar, syllogismo, orator autem vestito (цит. по: *Prantl*. Gesch. d. Logik Bd. IV. S. 162).

Уже первые комментаторы Аристотеля поняли, что ключ к его аподиктике — в «Топике». Отсюда их ориентировка по «Топике».

*Lüvy-Bruhi*. Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. 6<sup>th</sup> éd. Paris, 1922. P. 200. О табу слов см.: *Frazer D.* The Golden Bough. 2nd ed. London, 1901. V. I. P. 403-447; *Meillet A.* Quelques hypothèses sur les interdictions de vocabulaire dans langues indo-européennes. 1905. *Lüvy Bruni*. Les fonctions mentales... P. 164.

Sdmmtl. Werke. I Abt. Bd. I. S. 166. Безусловно, это не имеет отношения к бытию, не может быть познано.

Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Bd. I. S. 91: [«Внутреннее [его форма] подобно тому, как если бы *через нас* была выражена некая посторонняя сила».]

*Соловьев В. С.* Собр. соч. СПб., [б. г.] Т. I. С. 318.

Обычно изобретение логических кругов приписывается Эйлеру (1768), но Кутюра указывает, что эти символические обозначения были известны уже Лейбницу (*La logique de Leibniz d'après des documents inédits*. P., 1901. P. 21). Лейбницем же была усовершенствована другая символика суждения — символика при помощи линий-отрезков (*ibid*. P. 25-27). Разновидность подобной символики встречается позднее у Ламберта (*Neues Organon*, Bd. I, 1764. S. 110—118). *Geschichte d. Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*. Beil, 1863. S. 194.

*Plantae omnes utrinque affinitatem monstrant, uti territorium in Mappa geographica* (*Philosophia Botanica*. § 80).

О проектах Лейбница см. Кутюра (*La logique de Leibniz*, ch. III: La langue universelle; ch. IV: La caractéristique universelle).

*Ibid.*, p. 61, 77.

*Neues Organon*, Bd. II. S. 16.

На русском языке см. главу «Искусственные языки» в книге А. Л. Погодина «Язык как творчество» (Вопросы теории и психологии творчества, т. IV. Харьков, 1913. С. 289-308. Там же лит.). По существу, такой язык есть вид пасиграфии, которая, по определению Couturat и Leau (*Histoire de la langue universelle*. Paris, 1907. P. 1), есть система «письменных (или, шире, оптических знаков), предназначенных к выражению и передаче мыслей».

Об эмпирических прототипах в основе «универсальных» и «рациональных» языков хорошо говорит Мейер (*Meyer K. M.* Künstliche Sprachent. Indogerm. Forschungen. Bd. XII (1901), особенно см. с 283 и 293).

Cp. Plat. Soph. 263-264; Arist. De mem. I (*ὅτι τῇ ψυχῇ* *ἵστανται*). У египтян мыслить = говорить со своим сердцем. По воззрению даже полинезийцев, мыслить — не что иное, как говорить в живот.

*Prantl*, Bd. III. S. 315.

*Si verba non sonant, in corde suo dicit utique qui cogitat*. Эггер говорит, что надо дойти до XVII в., чтобы найти четкое обособление внутренней речи от сходных и сопровождающих явлений (*Egger V.* La parole intérieure. Paris, 1881. P. 15). Но он берет проблему в несколько ином аспекте и, по-видимому, просто не учитывает перечисленных выше учений. *Geschichte d. Sprachwissenschaft*... S. 352. *Ibid*. S. 363.

Что даже рационалистические проекты и утопии вынуждены считаться с социально-историческим материалом, с социальной данностью, видно уже на примере основоположников западноевропейского рационализма — картезианцев. В «Логике Пор-Рояля» (1644) мы читаем: «Лучшее средство

избежать путаницы слов, встречающейся в обычных языках — это изобрести новый язык, новые слова» (Ч. I, гл. 12, по изд. 1752 г. С. 70-71). Но вскоре же эта мечта о чистой искусственности, чистом *lts'aei* должна пойти на уступки (с. 78): «Не надо менять уже имеющиеся определения, если против них нет возражений» (значит, признается школьная традиция, т. е. социальная преемственность!); «Нужно елико возможно применяться к обычному словоупотреблению (а l'usage), не давая словам значения, совершенно далекого от того, какое они имеют и которое могло бы даже противоречить их этимологии». Мы видим, что историческая языковая данность сильно сдерживает разбег отвлеченно-рационалистического произвола!

Под онтологией я разумею общее учение о видах и свойствах бытия, отграничивая его от метафизики, претендующей на изыскания «первореальнейших» основ бытия. Если же брать слово «метафизика» в марксо-энгельсовском значении, то онтология будет родовым понятием для метафизики (статической онтологии) и диалектики (динамической онтологии), т. е. учений о бытии, взятом статически, и о бытии в движении.

Кант. Критика чистого разума, §§ 16-17. [Должно быть возможно, чтобы я *мыслю* сопровождало все мои представления], [необходимое отношение к я *мыслю*]. Graebner F. Das Weltbild der Primitiven. München, 1924. S. 102. Abel K. Iber den Gegensinn der Urworte. Leipzig, 1884.

У племени Yaguba (Невольничий Берег) раковины каури могут означать ненависть и любовь, симпатию и антипатию, дружбу и вражду, радость и боль, смотря по тому, какими сторонами они друг с другом сложены и с какими другими вещами они поставлены рядом (Thumwald. Psychologie des primitiven Menschen. München, s. a. S. 244).

См.: Зас Х., Ранк О. Значение психоанализа в науках о духе. СПб., 1913. С. 122-124. А также: Rank O. Der Mythos von der Geburt des Helden. Leipzig; Wien, 1922. S. 97, 111. Двухзначность аллегорического образа моря в романах Жан-Поля Рихтера была проанализирована автором настоящей статьи в посвященном Жан-Полю докладе, читанном в Гос. Академии художественных наук в 1925 году.

Ср. также указание Л. Гейгера, что в чисто звуковом мире (мире слуха) понятие субстанции не могло бы возникнуть, так как в нем все есть чистая длительность (Noire L. Der Ursprung der Sprache. Mainz, 1877. S. 111). Anal. Post. I, 28, 87a37.

Шнег Г. Г. Явление и смысл. М., 1914. С. 128. Там

же. С. 129. Там же. С. 131.

Husserl E. Logische Untersuchungen. Bd. II, 2te Aufl. Halle, 1913. S. 112.

Ibid. S. 115. Ibid. S. 124.

Lang A. Mythes, ritual and religion (1887), цит. по франц. пер. Paris, 1896. P. 60. Более подробно об этом делении, принадлежащем племени Монте-Тамбо, см.: Durkheim E., Mauss M. De quelques formes primitives de classification. Contribution a l'étude des représentations collectives // L'Année Sociologique, VI, 1901-1902. P. 14-16, где приведена и литература.

Напомним, что первобытная классификация не знает школьных «рода, вида и индивида» и основа ее — не признаки, а мистические свойства, которые лишь для нас, в переводе на наш язык могут рассматриваться как логические признаки. De occulta philosophia I, 25.

Durkheim E., Mauss M. De quelques formes primitives de classification. P. 1-72.

О социальных прототипах классификации см. также Durkheim E. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Paris, 1912. P. 205-211.

Log. Unt. II, 123: Die Missdeutungen des platonischen Realismus können wir, als längst erledigt, auf sich beruhen lassen.

Durkheim E. Les formes élémentaires... P. 209.

Ibid. P. 210. Ibid. P. 209-210. Log. Unt. II, 155.

Уже древние логики обращали внимание на то, что *yeVos-genus*-род имеет значение не только логическое, но и генеалогическое (см., напр., у Порфирия). Но особенно интересные мысли по этому

поводу были высказаны у арабов, генеалогические интересы которых известны и от которых не могла ускользнуть первоначальная близость этих двух значений. Так, останавливается на этом пункте Авиценна, связывающий с логическим родом не только племенные, но и профессиональные группы. Fabri dicuntur Tubalcaitae a Tubalcaim, qui artem fabrorum invenit. Tubalcaim оказывается легендарным прародителем шм ремесленников. Ср. *Pranll. Gesch. d. Logik. Bd. II. s. 330-331* Это свойство глагола «есть» было тонко замечено еще К. Аксаковым, который в 1838 году писал: «Есть — глагол, который не знает другого времени, кроме настоящего, глагол непехплатий вечный» (Поли. собр. соч. Т. II. С. 15).

уходящий,

Weber T. Jüdische Theologie auf Grund des Talmud und verwandter Schriften. Leipzig, 1897 (2 Aufl.)

Lüvy-Bruhl. Les fonctions mentales... P. 69.

## СТИЛЬ В РУССКОЙ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ XIX ВЕКА

Проследить детально всю историю понятия «стиль» нет необходимости, хотя некоторые основные этапы развития необходимо напомнить. Как известно, термин «стиль» — происхождения литературоведческого, на что уже указывает самая этимология слова (*στυλος* = *calamus* = перо). Однако в XVIII веке делается попытка применить термин и к другим искусствам. В лексиконе Неринга (1746) стиль, наряду с манерой письма или слогом, обозначает особенности приемов в музыкальных произведениях (различается стиль «церковный», «театральный», «камерный»). Такое применение термина не является, правда, широко распространенным. Еще у Зильцера (1771-1774) ставится знак равенства между стилем и слогом (Schreibart). Известное изречение Бюффона (1753) — *le style est l'homme même* — также имеет в виду лишь произведения литературы. Право гражданства термин «стиль» завоевывает в изобразительных искусствах лишь после трудов Винкельмана (1764) и Румора (1827)<sup>2</sup>. С уверенностью можно сказать, что в России в XVIII веке штиль или стиль обозначает лишь слог писателя.

Несмотря на это, самое различие видов стиля или слога подготавливает возможность перенесения понятия на другие искусства. Стили «прекрасный», «высокий», или «возвышенный», «комический», «патетический», «витиеватый», или «цветистый», «обильный», «простой», «естественный», «принужденный», «сухой» и т. д. и т. д., также как и три знаменитых штиля «высокий», «средний» и «низкий» — все эти виды и подвиды, переполняющие русские и западные пиитики и риторики, все могут относиться и к произведениям других искусств. Совершенно понятно почему: все упомянутые различия имеют в виду те или иные оттенки выразительности, психологической экспрессии. Некоторые стилистики поэтому прямо усматривали соответствие между видами слога (стиля) и отдельными психическими способностями (стиль «сухой» — рассудок, «цветистый» — фантазия и т. п.). Совершенно понятно, что уже в 1782-1783 гг. такой писатель как Шварц, уделявший большое внимание вопросам стиля<sup>3</sup>, читает эстетико-критические лекции о германской литературе, сравнивая «художнические произведения и работы, как то статуи, живопись и древние здания, с произведениями ума», показывает «их взаимную между собою связь».

Наряду с такой подготовкой понимания стиля, как категории, распространяющейся на все искусства, имеет место другое весьма важное явление. Я имею в виду тот перелом во взглядах на природу художественного творчества, который произошел в конце XVIII и начале XIX века и выразился в противопоставлении личного вдохновения и творческой оригинальности — «ложноклассическим» правилам и принципу «подражания». Борьба двух воззрений кладет свой отпечаток на учение о стиле. По старым представлениям стилю или слогу можно *научить*. Это — совокупность приемов. По представлению новому — стиль или слог писателя можно

### Стиль в русской социологической эстетике XIX века

*изучать*, но ему нельзя научиться. Это — совокупность бессознательных характерных черт. По Шварцу, например, (1780) «лучшая учительница фигур» — сама природа<sup>4</sup>. Е. Болховитинов, воззрения которого складываются в Москве в атмосфере карамзинизма, любит повторять афоризм — «la nature fait mieux que l'art»<sup>5</sup> и восстает против «витийственного и испещренного», «блистательного или цветущего» слога, т. е. стиля искусственного, не возникающего естественным или органическим путем<sup>6</sup>. Стиль, или слог перестает быть совокупностью технически усвояемых приемов и становится одною из естественно, органически развивающихся форм выразительности. Он начинает приближаться к понятию живой, произвольной мимики.

И наконец уже в XVIII веке намечается тема стиля, меняющегося от лица к лицу, от эпохи к эпохе, от народа к народу. Единой эстетической норме стиля противопоставляется многообразие исторических стилей. Для Карамзина штиль Ломоносова — «дикий, варварский», «вовсе не свойственный нынешнему веку». Этим подготовлено в известной мере романтическое учение о стиле, ставящее художественный стиль в связь с культурной историей народа. Стиль в первую половину XIX в. уже оказывается выражением культуры народа, выражением, вместе с культурой *меняющимся*, простирающимся *на все* виды искусств и тесно сплетающим все искусства как друг с другом, так и с другими, не художественными формами культуры. Это понимание включает все три основных черты, обозначенных нами выше: изменчивость, произвольность, применимость ко всем искусствам. Помимо личных усилий, создающийся стиль оказывается отражением места, эпохи, общества (народа) и во всем (и в искусстве, и в жизни) выражается.

Место или местный колорит (*couleur locale*) всегда отмечается в произведениях критиками, начиная с первых десятилетий XIX века. Но интересно проследить, *как* именно, по мнению критиков, создается цвет местности в искусстве и в чем он находит свое выражение. Особенно настойчиво обращает внимание на локальный цвет Плетнев. Его суждения можно считать характерными для эпохи. «Краска» — любимое выражение Плетнева. «Литература без красок и жизни, — пишет он в 1838 году, — сделалась бы сухим изложением отвлеченностей. В ней должна отражаться особенность действующих лиц. Никто не живет без какого-нибудь отношения к обществу своего времени. Итак, оценка литературы заключается в соображении обстоятельств, под влиянием которых явились ее произведения»<sup>7</sup>. В 1844 году он же пишет: «Краски местности и эпохи выводят художественное создание из бесцветности, которая могла бы охладить и иссушить самый многосложный, самый остроумный рассказ. Все общее, свойственное человеку, как существу, рассматриваемое без отношения к известному времени и пространству, принимает истинно-поэтический образ и художническую занимательность от слияния его с частным, выражающим действительную жизнь»<sup>8</sup>. В отдельных анализах Плетнев всегда говорит о местном колорите.

Говоря о пушкинском «Кавказском пленнике», Плетнев пишет (1822): «На *описаниях* остался удивительный отпечаток видимой истины, понятной, так сказать, осязаемости мест, людей, их жизни и их занятий... Краски и тени, т. е. *слова и расстановка их*, применяются, смотря по различию предметов. Стихотворец *то отважен, то гибок*, подобно Разнообразной природе этого дикого азиатского края». Хваля «Умиравшего Тасса» Батюшкова (1823), он пишет: «Часто у стихотворцев в подобных описаниях встречаются общие места, так что многие *предметы, упоминаемые при изображении* Рима, без труда можно перенести в Москву или Пекин. Это составляет недостаток местности. Здесь, напротив того, все переносит читателя в столицу древнего мира»<sup>9</sup>. Два года спустя

Плетнев пишет о «Купальницах» Дельвига: «Состав идиллии, ход, краски невольно переносят читателя в древнюю Грецию: он видит там совершающееся перед ним действие. В ней такая полнота поэтических мыслей, картин и описаний, что, по-видимому, автор жил во времена, им изображаемые». В 1837 г. сходные слова мы читаем об «Ундине» Жуковского: «Время и место действия *изображены* так верно, так счастливо, что, читая поэму, совершенно переселяешься в средние века, в рыцарскую Германию, и видишь перед собою обычаи, поверья, предрассудки и быт эпохи»<sup>12</sup>.

В предыдущих цитатах мы выделили все те места, которые указывают на то, как именно Плетнев понимал термин «колорит местности» (или эпохи) и в чем усматривал проявление этого цветного, этнографического начала. Наряду с сюжетно-тематической стороной («описание», «изображение», «картина») Плетнев уделяет место и формально-выразительной стороне («слова и расстановка их», «ход», «состав»). Самый характер мысли по Плетневу имеет свою своеобразную окраску<sup>13</sup>.

У Вяземского можно встретить аналогичные высказывания. Например, о «Бахчисарайском фонтане» Вяземский пишет: «Цвет местности сохранен в повествовании со всею возможною свежестью и яркостью. Есть отпечаток восточный *в картинах, в самых чувствах, в слоге*»<sup>14</sup>. Мы видим, что не только выбор этнографической темы, но и выбор слов, слог, самый характер мысли и выражения — все освещалось этим цветом. Цитаты из других авторов не прибавят ничего нового в смысле принципиальном и методологическом, и потому мы можем прямо перейти к стоящей в связи с теорией локального цвета теории климата, связывавшей определенные этнографические стили с географическими условиями.

Теория климата старше теории местного колорита. Намечена она была уже в XVIII веке у Дюбо (1719). Популярная в политических теориях Просвещения (Монтескье), она играла, однако, роль и позднее вплоть до Дружинина и дальше.

Батюшков в своей статье «Нечто о поэте и поэзии» (1816) обнаруживает на себе влияние этой теории. «Климат, вид неба, воды и земли, все действует на душу поэта, отверзтую для впечатлений, — пишет Батюшков. — Мы видим в песнях северных скальдов и эрских бардов нечто суровое, мрачное, дикое и всегда мечтательное, напоминающее и пасмурное небо севера, и туманы морские, и всю природу, скудную дарами жизни, но всегда величественную, прелестную и в ужасах. Мы видим неизгладимый отпечаток климата в стихотворцах полуденных — некоторую негу воображения, свежесть чувств и ясность мыслей, напоминающие и небо, и всю благотворную природу стран южных... Напрасно уроженец Сицилии или Неаполя желал бы состязаться в песнях своих с бардом Морвена и описывать, подобно ему, мрачную природу севера; напрасно северный поэт желал бы изображать роскошные долины, прохладные пещеры, плодоносные рощи, тихие заливы и небо Сицилии, высокое, прозрачное и ясное»<sup>15</sup>. В этом пункте Батюшков заимствует свои взгляды у Женгене, о котором сам упоминает. Женгене — представитель группы идеологов, автор «Истории итальянской литературы»<sup>16</sup>. В том же духе выдержано суждение Батюшкова о Ломоносове. Приведя описание северного сияния, белых ночей, Батюшков заключает: «поэт не мог бы написать их, если бы он не был свидетелем сего чудесного явления»<sup>17</sup>. Мы видим, что связь художника и климата мыслится здесь, так сказать, в аспекте психологическом: психология художника, испытывающего воздействие от окружающей природы, его стиль, *прямо и непосредственно* зависят от окружающей географической среды. Ни слова не говорится о влиянии климата на быт, хозяйственные формы человеческой жизни, от климата прямой скачок к идеологии. Совершенно естественно поэтому преобладание художественных параллелей между климатом и пейзажем, с одной стороны, и характером художника, с другой.

«На севере жители Каледонии, обитавшие под туманным небом, обладаемые сумрачною религиею, занятые непрерывными войнами, создали Поэзию мрачную и суровую как их небо, возвышенную и дикую, как горы их отчизны, и исполненную пылким духом героизма, оживлявшим их бардов и витязей» (1826)<sup>18</sup>. В статье Пикте (1826), переведенной в 1828 году, говорится: «На севере, где природа не столь богата, поэт сосредоточен в самом себе... Романтизм севера вообще мрачен, уныл, однообразен, подобно природе, отражающейся в его картинах». Репнин в «Атенее» (1828) утверждает, что «мрачность и суровость природы дала стихотворениям Оссиана какой-то мрачный, томный оттенок, приличный одному Шотландскому песнопевцу»<sup>20</sup>. Венелин (1835) пишет: «Отличительная черта в поэзии бодрых и горских народов есть резкость, подобная резкости их природы; она отличается тоже внезапностью оборотов, подобно внезапности новых картин между гор и ущельев. В этой поэзии народной нет ни скуки, ни уныния, свойственного поэзии стран ровных, однообразных»<sup>21</sup>. «Вечно ясное небо юга предохранило воображение Задунайцев от облачных сказок»<sup>22</sup>.

Не иначе судит в 30-х годах Давыдов. «Воображение Оссиана сурово, мрачно, однообразно, как вечные снега и туманы его родины», — говорит он<sup>23</sup>. Наоборот, поэзия Гомера ставится в параллель с «вечной весной, царствующей на отеческих его полях»<sup>24</sup>. Германскую психологию и особенности германского творчества Давыдов выводит из климата. «Суровая природа севера побуждает человека углубляться в самого себя». Естественно, что «Германцы народ по преимуществу умозрительный». Умозрительный дух Германии не мог проявиться в драме, где должен господствовать «дух быта общественного» с тою же «полнотой и свободой, как в других родах поэзии»<sup>25</sup>.

Что в 30-х годах теория климата была популярна, видно уже из заметки в «Московском Наблюдателе» за 1838 год: «Теперь, куда ни обратите глаза, везде прославляют или проклинают климат. Отчего такой-то умен? — от климата. Отчего такой-то глуп? — от климата. Отчего запоздал номер журнала? — от климата. Отчего у нас переменялся климат? — от климата»<sup>26</sup>. Естественно, что в 30-х годах не мог не коснуться вопроса о климате и Белинский. В своей первой статье (1834), говоря о «самобытности» народа, которая заключается, по его мнению, «в особенном, одному ему [народу] принадлежащем образе мыслей и взгляде на предметы, в религии, языке и более всего в обычаях», — Белинский утверждает, что все эти обстоятельства проистекают «из одного общего источника — причины всех причин — климата и местности». «Обычаи состоят в образе одежды», а прототип одежды — «в климате страны, в формах домашней и общественной жизни»<sup>27</sup>. Девять лет спустя, в 1843 году Белинский вновь возвращается к проблеме климата<sup>28</sup>. В «огромности архитектурных зданий, колоссальности статуй индийских» Белинский усматривает явное отражение «гигантской природы страны Гималаев, слонов и удавов». Нагота греческих изваяний находится, по мнению Белинского, «в большей или меньшей связи с благословенным климатом Эллады». «Бедная и величаво дикая природа Скандинавии была для Норманнов откровением их мрачной религии и сурово-величавой Поэзии». Указывая наряду с климатом на факторы политические, Белинский делает на той же странице вывод: «Из этого видно, как жестоко ошибаются те умозрительные судии изящного, которые хотят видеть в искусстве совершенно отдельный Мир, существующий независимо от других сфер сознания и от истории».

В 1846 году совершенно аналогично рассуждает В. Майков. «Национальные особенности русских совпадают с особенностями всех северных народов. Этим одолжены мы климату». «Равнина безжизненна, особенно, если она две трети года Покрыта снегом. Беспреданное созерцание ее содействует к усыплению потребностей

и сил, к неподвижности и спокойствию. Житель равнин, настраиваясь на один лад с природой, которая его окружает, находит столько же наслаждения в дремоте жизни, сколько житель гор — в непрерывном ее обнаружении»<sup>29</sup>. Наряду с этим Майков указывает на значение политических факторов (татарское иго) и на факторы социальные (плотность населения и зависящие от нее условия труда).

Конечно, последовательно и односторонне проводимая теория климата, пытавшаяся непосредственно от климата перейти к художественной психологии народа, а от нее к особенностям его стиля, неизбежно должна была натолкнуться на трудности: климат гораздо менее изменчив, чем история, история народа течет, в то время как климат не меняется, в одинаковом климате возникают различные культуры. В своей интересной статье о Финляндии в русской поэзии (1840) Плетнев указывал именно на это обстоятельство: в русской поэзии, у Батюшкова и Боратынского, в описаниях Финляндии дана лишь «идея Скандинавского мира вообще» — «без частных эпох и даже без заметного разграничения Финляндии и Швеции»<sup>30</sup>. Плетнев, столь дороживший всеми местными мелкими бытовыми особенностями, указывал, что для четкого разграничения следует обращаться к «частностям быта, духу языка, преданиям и поверьям народным, нравам, предрассудкам и особенно памятникам народной словесности»<sup>31</sup>. Совершенно ясно, что не в сходных географических и климатических условиях можно было найти корни различия Финляндии и Швеции. С такими трудностями неизбежно сталкивалась всякая теория стиля, переходившая непосредственно от климата и пейзажа к психологии, минуя особенности общественного устройства. В общих чертах усложненная теория, заставляющая воздействовать климат на идеологию человека не прямо, а через посредство форм его быта и общежития, намечалась уже у Белинского. Еще рельефнее слова Дружинина, относящиеся к 1858 году: «Условия климатические и географические наложили на русскую песню и сказку след гораздо более глубокий, нежели след войн, усобиц, теремов и самого татарского владычества. Долгая зима с ее холодом и праздною, короткое лето с изнурительными по необходимости работами, просторы полей и лесов, малое плодородие почвы, затруднительность сообщений, отсутствие больших центров населения — вот объяснения многих особенностей русской поэзии, ее сродства с поэзией других северных народов, наконец меланхолического оттенка многих ее отголосков. Упустив из вида подобные объяснения и силясь во всех проявлениях народной поэзии отыскивать один политико-социальный оттенок, мы лишаем себя крепкой путеводной нити по лабиринту, нами исследуемому». Мы видим, что Дружинин от климата и географических условий идет к формам жизни, а от них лишь — к особенностям русской поэзии и выраженной в ней психологии. Восемью годами ранее (в 1850 г.) Дружинин почтеновду страшных романов Радклифф писал: «Мы вполне убеждены, что климат, природа и привычки народонаселения играют первую роль в составлении страшных историй. Греция и Скандинавия... представляют два противоположных полюса в этом отношении».

В 60-х годах по-новому ставит вопрос о климате и идеологии Писарев. Наряду с влиянием климата и местности он выдвигает значение питания и пищи и даже ставит эти физиологические факторы на первое место. Ими определяется характер человека. Писарев цитирует Молешотта: «Пока японцы будут питаться преимущественно рисом, а суринамские негры банановой мукой, до тех пор они будут подчинены голландцам»<sup>34</sup>.

Климат *один* без учета общественных условий не может объяснить стиля. Это признавали часто даже те, кто выдвигал влияние климата на идеологию. Наряду с ним или *вслед* за ним упоминались другие факторы. Художественное произведе-

ние — продукт эпохи, продукт народа. Таков второй популярный тезис русской критики середины XIX в. В этом единодушны романтики и сторонники натуральной школы, славянофилы и западники, Вяземский 20-х годов и Добролюбов.

В переводной статье из Ансильона, помещенной в «Амфионе» (1815), корни различия стиля романтического и стиля классического ищутся в истории культуры<sup>35</sup>. Здесь — те отличия, которые «доставляли главную пищу поэзии и должныствовали произвести ощутительную разницу в тоне и характере стихотворных сочинений обеих эпох». «Страна, климат, употребление оружия, одяние, владычествующие мнения, семейственная или общественная жизнь: все совершенно различно... как в походе Аргонавтов, так и в брани Мавров, в Крестовых походах и Троянской войне»<sup>36</sup>. Совершенно в том же духе высказывается по вопросу о романтизме и классицизме Вяземский в 20-х годах: «Различие их не может ограничиться одними внешними формами и должно таиться глубже, в началах коренных и независимых. Определения сего различия должно искать в нравах, в философическом исследовании истории последнего пятидесятилетия»<sup>37</sup>. «В нынешнее время убедились наконец, — пишет в 1833 году Плетнев, — что истинная действительная история народа есть его литература, вся, исследованная во всех ее эпохах»<sup>38</sup>. В 1838 году он же пишет: «Создания поэзии не мечты, носящиеся вне сферы жизни, а выражение нашего бытия, свидетельство нашего духовного могущества»<sup>39</sup>. В 1842 году повторяется аналогичное высказывание: «в сущности искусств не вымысел важен, а жизнь»<sup>40</sup>. Чаадаев еще в 1831 году утверждал, что «история искусства — не что иное, как символическая история человечества»<sup>41</sup>. О Герцене и Белинском речь будет позднее, здесь же приведу некоторые цитаты из близкого к ним Боткина. Главный недостаток Ретшера (в его книге о «Ромео и Юлии») Боткин видит в том, что Ретшер берет искусство, «отвлекая его от всех других сфер человеческой и общественной деятельности»<sup>42</sup>. В своей статье «Германская литература в 1843 году» Боткин, повторяя Ягеманна<sup>43</sup>, пишет, что «во всяком значительном периоде все отдельные деятельности человеческого духа пребывают во взаимной внутренней связи, имея общим источником своим гений века». В те же годы аналогичные высказывания слышатся в лагере славянофилов. И. Киреевский пишет: «История всех словесностей Запада представляет нам неразрывную связь между движениями литературы и всею совокупностью народной образованности. Такая же неразрывная связь существует между развитием образованности и первыми элементами, из которых слагается народная жизнь. Известные интересы выражаются в соответственном устройстве понятий; определенный образ мыслей опирается на известные отношения жизни»<sup>45</sup>. Единомышленник Киреевского Хомяков два года спустя пишет: «До сих пор, сколько ни было в мире замечательных художественных явлений, все они носили явный отпечаток тех народов, в которых возникли; все они были полны тою жизнью, которая дала им начало и содержание. Египет и Индия, Эллада и Рим, Италия, Испания и Голландия, каждая из них дали образовательным художествам свой особый характер. Памятник в глазах историка-критика восстанавливает историю (разумеется умственную, а не фактическую) исчезнувшего народа так же ясно, как и письменное свидетельство»<sup>46</sup>. В 50-х годах сходные мысли можно найти у Аполлона Григорьева. Здесь об этом достаточно просто напомнить. Гораздо важнее обратить внимание, что у Дружинина, обычно почитающегося защитником «отрешенного от общественной жизни» искусства, мы встречаем такие фразы: «оценка таланта Ватто должна тесно сливаться с изображением нравов современного ему общества: забудьте на минуту характер Регентства, века Людовика XV — и произведение Ватто покажется вам мечтами подгулявшего празднующего!»<sup>47</sup>. Быть может, следует здесь же сказать о Буслаевской школе. Принадлежавший к ней Н. С. Тихонравов утверждает: «Литература и искусство выражают в определенных, сознательных формах верования и убеждения, двигающие народом в известное время; они возводят в идеальную форму явления общественной среды и ставят, как нечто отдельное, силы, в ней господствующие»<sup>48</sup>. В 1855-1856 годах Чернышевский выдвигает «два важных принципа»: «понятие об отношении литературы к обществу и занимающим его вопросам», «понятие о современном положении нашей литературы

и условиях, от которых зависит их развитие». Оба принципа, по мнению Чернышевского, были выставлены Белинским, «как важнейшие основания нашей критики»<sup>50</sup>. В защите искусства для искусства Чернышевский также указывает на совершенно определенную социальную тенденцию: «чистое искусство лишь по видимости отрешено от жизни, являясь выражением тенденций эгоистически-эпикурейских»<sup>51</sup>. В конце 50-х годов под влиянием Чернышевского Добролюбов настойчиво проводит мысль о том, что «поэзия и вообще искусство слагается по жизни, а не жизнь зависит от поэзии»<sup>52</sup>, что не «жизнь идет по литературным теориям, а литература изменяется сообразно с направлением жизни»<sup>53</sup>, что «литература служит отражением жизни, а не жизнь слагается по литературным программам», что «литература постоянно отражает те идеи, которые бродят в обществе»<sup>54</sup>. «Что такое искусство, как не воспроизведение совершающегося в истории, в жизни, в душе, в природе? — пишет Стасов в 1863 году. — Искусство не создает ничего своего, нового, из собственных материалов... оно не рассуждает, оно только бескорыстно отражает в твердых формах то, что способно схватить из быстро несущейся жизни»<sup>54</sup>.

Мы видим из всех приведенных цитат, что писатели самых разнородных направлений почти в одинаковых выражениях говорят об отражении жизни в искусстве, о смене художественных стилей как отражении хода общественной жизни. Все одинаково враждебно идее независимого от общества искусства: произведение искусства всегда ставится в связь с общественной психологией, в связи с ней, а не «имманентно» развивается. Можно сказать, что приведенные фразы — общее место всей русской художественной критики и публицистики первой половины XIX столетия. Это не мешает тому, чтобы при более внимательном взгляде не рассмотреть существенных различий. Для этого необходимо поставить вопрос в более дифференцированном виде и спросить, *что же* именно и *каким образом* или в каких элементах художественного произведения выражается. Совершенно ясно, что такие термины, как «нравы», «жизнь», «народ» — чересчур расплывчаты и с каждым из них разные авторы связывают разное содержание. Прежде всего можно предположить, что жизнь (или общество, или эпоха) отражается в сюжете: те или иные события, исторически данные общественные отношения берутся как тема и ими определяется стилистическое своеобразие произведений.

В цитированной статье Ансильона (1815) вопрос о различии классического и романтического стиля решается именно так. Различие ищется в «различии предметов [в подл. *thimes*], которые обрабатывала древняя и новая поэзия, нежели в «главных способах и тоне». «Сие разнообразие в предметах», говорится далее, «происходит от разнообразия нравов и общественного духа, принадлежавшего к обоим эпохам»<sup>55</sup>. Это различие особенно разительно, по мнению автора, в трех отношениях: «в отношении религии, состояния женщин и образованности» ■ Таким образом, изображаемая эпоха или общественная среда — вот что решает вопрос о стиле. Впрочем, автор указывает и на различие в способах выражения: в древней поэзии господствует объективность (поэт «забывается»), в новой — субъективность (поэт «показывает себя») <sup>57</sup>.

Позднее, говоря о признаках стиля, в гораздо большей мере говорят однако не о той или иной изображаемой среде, не о темах, а о психологии или идеологии народа (или художника), отражающейся в искусстве. Не самая общественная среда с ее цветом, а взгляды общественной среды — вот что оказывается наиболее существенным. Особенно рельефно формулирует эту мысль в общей форме Боткин. «То, что мы называем теперь искусством античным, средневековым и т. д., есть собственно произведения, в которых выражалась внутренняя, душевная жизнь народов тех времен»<sup>58</sup>. В другом месте он говорит еще более общо: «Искусство всегда

и везде было выражением душевной внутренней жизни человека, а через то и общества; и пока будет в обществе духовное содержание, — непременно будет и выражение его, т. е. искусство»<sup>59</sup>. Связывание стилей с определенной психологией крайне характерно для первой половины XIX века. Конечно, вопроса, откуда берутся особенности этой психологии, не ставится; более того, все общественное бытие из этой психологии объясняется. Параллелизм и корреляция между идеологическими и психологическими моментами, с одной стороны, и художественно-стилистическими особенностями, с другой, остается однако и тогда, когда эти теории поставлены «с головы на ноги».

В 30-х и 40-х годах была весьма популярна теория, выводившая своеобразие архитектурных стилей из психологии религиозной. К ней несколько раз возвращается Герцен, о ней говорят Чаадаев, Боткин и Хомяков. В «Отдельных мыслях», датированных 6 ноября 1836 года, Герцен пишет: «Ежели стиль тевтонский во всей чистоте своей выражает христианство, стиль греческий — политеизм, стиль египетский — религию того края, и ежели мы откроем, чем каждый из них выражает свою религию и как, тогда не в праве ли мы будем делать по тому же закону прямые заключения от стиля храмов к религии? Например, находя в Нубии стиль египетский, заключим, что их религия сходна; напротив, рассматривая развалины индусских храмов... скалы, перенесенные кельтами, или овальные своды персов, — мы их равно отделим от всего предыдущего. Не будем дивиться сродству дальнему индейских развалин и тевтонского стиля. Вспомним сходство религии христианской и Вишну»<sup>60</sup>. В «Былом и думах» (1860), в главе о Витберге, Герцен пишет: «В стенах храма, в его садах и колоннах, в его портале и фасаде, в его фундаменте и куполе должно быть отпечатлено божество, обитающее в нем, так как извивы мозга отпечатлеваются на костяном черепе. Египетские храмы были их священные книги. Обелиски — проповеди на большой дороге. Соломонов храм — построенная библия. Так как храм св. Петра — построенный выход из католицизма, начало светского мира»<sup>61</sup>. У Боткина (1845) говорится о мусульманстве у арабов: «Новая религия принесла с собой особый род богопочитания, а оно создало новую форму искусства»<sup>62</sup>. Архитектура неразрывно связана с религиозными идеями. Религиозные же идеи арабов кружились около: «нет Бога кроме Бога и Магомет пророк Его...» Отсюда — однообразный характер арабской архитектуры. В ней нет развития, какое «мы видим в архитектурах древних и новых народов, которых религиозные понятия по разнообразию своему и многосторонности непременно должны были принять мифологическую форму, а с нею поэтическое содержание, а следовательно, и развитие»<sup>63</sup>. Совершенно в унисон с этим звучат слова Хомякова в его ранней неоконченной статье «О зодчестве»<sup>64</sup>: «Зодчество (также и все прочие искусства) обязано существованием своей религии»<sup>65</sup>.

От этих суждений о психологии народов и стилях — один шаг к использованию искусства как документа «внутренней истории» народа. Внутренняя история народа (термин, популярный в 40-е годы) — это культурно-историческое лицо народа, его этнопсихологическая константа, отражающаяся в искусстве. Внутреннюю историю можно было бы противопоставить фактической примерно так, как *характер* человека противопоставляется его биографии. Биография — это характер в действии, характер — постоянное в биографии»<sup>66</sup>.

В своем учебнике всеобщей истории Грановский пишет: «Развалины городов и зданий, разнородные произведения искусств и ремесел, монеты, медали, гербы, Домашняя утварь и проч. восстанавливают пред нами прошедшее не с одной только внешней, но с внутренней, духовной стороны. При внимательном изучении они

отчасти заменяют отсутствие положительных исторических свидетельств. Колоссальные храмы Индии так же ясно обличают преобладание теократического начала, как изящные образы, созданные греческим искусством, свидетельствуют о светлом воззрении на жизнь народа, среди которого могло возникнуть и развиваться такое искусство»<sup>67</sup>. На ту же тему о внутренней истории говорит в 1841 году Белинский: «В поэзии и в истории равным образом заключается таинственная психея народа, и потому его история может объясняться поэзией, а поэзия историей. Мы разумеем здесь *внутреннюю историю народа*, которою объясняются внешние и случайные события его жизни... Источник внутренней истории народа заключается в его „миросозерцании“ или его непосредственном взгляде на мир и тайну бытия»<sup>68</sup>. В посмертно изданном сочинении об общем значении слова «литература» говорится: «Миросозерцание, а следовательно и субстанциальная идея народа проявляется в его религии, в его гражданственности, в его искусстве и знании»<sup>69</sup>.

У Белинского вопрос об искусстве и истории в 40-х годах вытекал органически из вопроса, который интересовал его особенно сильно в 30-х годах, — из вопроса об исторической верности фактам, с одной стороны, и художественно-историческом правдоподобии (верности духу эпохи), с другой. «Какова цель историка? Уловить дух изображаемого им народа или изображаемого им человечества в какую-нибудь эпоху его жизни таким образом, чтобы в его изображении видно было биевание этой жизни, чтобы сквозь его рассказ трепетала та живая идея, которую выразил собою народ или человечество, в ту или другую эпоху своего бытия»<sup>70</sup>. По Белинскому Вальтер Скотт поэтом — историк «в высшем значении этого слова». «Недаром историков называют художниками, — пишет Белинский в конце своей жизни (1848), — верное воспроизведение фактов не возможно при помощи одной эрудиции, а нужна еще фантазия. Исторические факты, содержащиеся в источниках, не более, как камни и кирпичи: только художник может воздвигнуть из этого материала изящное здание»<sup>72</sup>. Из этого видно, что по Белинскому всякая история тяготеет к той «внутренней» истории или психологии народа, которая открывается в художественных стилях, лишь художественно улавливается.

Термин «внутренняя история» мы встречаем и у славянофилов. «Из оживленных памятников нашей древней словесности воскресает вся древняя история нашего отечества, — не та история, которая заключается в сцеплении войн и договорах, в случайных событиях и громких личностях, но та *внутренняя история*, из которой, как из невидимого источника, вытекает весь разум внешних движений» (Киреевский. 1845)<sup>7</sup>. Хомяков разграничивает историю и летопись. Для истории в строгом смысле — «всякое произведение письменное, всякое творение ученое, всякий поэтический отголосок, всякий памятник мертвый, как, например, здание, или живой, как язык или физиономия, служат материалом»<sup>74</sup>. В другом месте: «отрывки поэзии и законоположений, остатки зодчества и обломки ваяния» «раскрывают целый мир религиозных и философских мыслей, которые важнее рассказа о бывших государствах»<sup>75</sup>. «Памятник в глазах историка-критика, — говорит Хомяков в 1847 году, — восстанавливает *историю* (разумеется *умственную*, а не фактическую) исчезнувшего народа так же ясно, как и письменное свидетельство. Характер торговый, любовь к роскоши, к вещественному довольству, к осязаемой природе и, так сказать, к телесности человеческой сближают школу Венецианскую с Фламандскою, несмотря на различие племен, верований и государственных форм, хотя и эти различия также ярко отпечатаны в Рембрандте и Рубенсе, с одной стороны, в Тициане или Тинторете с другой». Далее Хомяков останавливается на характере испанской живописи и живописи немецкой, ставя первую в связь с римским монашеством, инквизицией, вторую — с «сухим протестантством, строгой думой,

склонностью к анализу и в то же время любовью к явлениям земным в их наиболее благороднейшей форме». «Такие же явления и во всех искусствах, будь они искусствами формы, звука или слова», — резюмирует Хомяков<sup>76</sup>. Венелин еще в 1835 году высказывал аналогичные мысли о «внутренней физиономии» народа<sup>77</sup>. «Есть множество *внутренних или нравственных физиономий*; можно сказать, их столько же, сколько народов или наречий. Внутренняя физиономия Грека представляет лицо Саркаста, внутренность Римлянина есть физиономия беспощадного гордеца; душевный облик Араба выражает энтузиазм, доходящий до волшебства; мир Тевтонских племен представляет удивление неразгаданному. А лицо Славянина?.. Хм!»<sup>78</sup>. «В герое народном, — говорит Венелин в другом месте, — выражается весь характер народа». Венелин приводит здесь в качестве примера Одиссея, Фауста и др.<sup>79</sup>

В 40-е годы сходные речи о художественном стиле, как выражении «внутренней истории» или психологии народа, слышатся в селе Поречье среди профессоров, гостивших у графа Уварова. «Юный талантливый художник»<sup>80</sup>, по характеристике И. И. Давыдова, читает здесь доклад «Об Архитектуре»<sup>81</sup>. Здания, рассматриваемые в отношении к народности, суть живые письма — *немая история*<sup>12</sup>, говорит он. Сличение стилей, по его мнению, «может объяснить происхождение и родство народов». «История зодчества служит дополнением к истории гражданской»<sup>83</sup>.

В 50-е годы в основу своего изучения истории Костомаров кладет принципы, преимущественно связанные с очерченными теориями.

Методологические его положения сформулированы в вступительной лекции, прочитанной им в Петербургском Университете 22 ноября 1859 года. Историю народа Костомаров видит в «исследовании развития народной духовной жизни»<sup>85</sup>. Фактическая история является лишь вспомогательным ее средством. Политическое общество «относится к народу, как явление к его сущности, как внешность к внутреннему содержанию»<sup>16</sup>. Принцип государственности подчиняется принципу народности. Даже явления общественной и домашней жизни «все еще внешность»<sup>87</sup>. «Обычай, быт — не жизнь народная, а только ее выражение», по мнению Костомарова. «Жизнь народная заключается в движении его духовно-нравственного бытия: в его понятиях, верованиях, чувствованиях, надеждах, страданиях». Явным образом психология народов или этнопсихология кладется здесь в основу истории.

«Внутренняя история», «дух», «психея», «характер», «внутренняя физиономия» — все это разные выражения одного и того же. Идеалистическая социология и философия истории делали из указанных принципов принципы объяснения: «дух» народа или «характер» его являлся *причиной или основанием*, из которых объяснялись все особенности исторического бытия. Если откинуть подобные причинные объяснения, *raison d'être* для существования всех намеченных дистинкций останется и в материалистическом понимании истории. Этнопсихологические характеристики чисто описательного характера могут быть взяты и независимо от метафизических теорий их творцов. Никто не станет спорить, что вопрос о причинном объяснении всех этих идеологических особенностей таким описанием не снимается, что вопрос о базисе остается в силе. Не надо забывать также, что, говоря о духе народа или внутренней истории, исследователи берут эти понятия не статически, не в виде неизменной на протяжении веков константы. Когда дело доходит до конкретных анализов, «психея» или «идея» народа становится общественной психологией определенного времени, определенной эпохи.

Если разобранные взгляды обнаружили тенденцию к этнопсихологии и стремление подчинить политическую историю построениям социальной психологии и психологии народов, то наряду с этим в первую половину XIX века существовали

теории, которые начало *политическое* выдвигали как первичное при анализе художественных стилей: литература и всякое искусство вообще рассматривались прежде всего как зеркало *политической* жизни. Формула «искусство — отражение жизни» толковалась именно в таком смысле. Правда, эту теорию труднее выявить в чистом виде, нежели первую. Исследователи почти всегда указывают и на другие факторы наряду с политическими. Розберг (1825), например, говорит, что «дух народа вообще и дух времени определяется религиею, правлением, климатом, и происходящими от того характером и обычаями народа, а также и политическими обстоятельствами»<sup>89</sup>. Вяземский в «Письмах из Парижа» (1826-1827) сообщает о том, что во Франции (то есть во Франции времен реставрации) «не только поэзия, история, роман, но искусства изящные, художества, науки, едва ли даже и не точные, все носят, более или менее, отпечаток того или другого политического исповедания. Есть либеральная и есть ультра-роялистская живопись, либерализм и ультра-роялизм слышатся в нотах музыканта и угадываются в А + В бесстрастного математика»<sup>90</sup>. Особенно рельефно Зеленецкий (1835) формулирует политическую теорию, утверждая, что политическая история есть как бы великая ось, около которой круговращаются все частные истории... Всякая частная история, как-то история торговли, промышленности, мануфактуры, наук, искусств и проч., события свои всегда относит к событиям политической истории и только посредством сих последних бывает ясна»<sup>91</sup>.

Против этой теории, выдвигающей политику, политическое устройство и политическую идеологию как историческую основу художественных произведений, восстает в 50-х годах Дружинин. По его мнению, «никакое государство, самое концентрированное, самое малое по объему, не в силах поглотить *всей* жизни каждого из своих членов, не в силах слиться со всем его существованием и подчинить себе частный, многосторонний мир души человеческой»<sup>92</sup>. Политические и художественные формы не развиваются параллельно. «Способность народа к полному и, стало быть, поэтическому существованию, не только может существовать под гнетом бедствий политических, экономических и общественных, но очень часто, к изумлению наблюдателя, сживается с этим гнетом и выносит его до удивительной степени»<sup>93</sup>. Дружинин здесь ссылается на пример Испании и Венеции<sup>94</sup>. То же он видит в истории русского искусства. «Хулители старой нашей поэзии и «заступники» ее одинаково исходили из представлений о поэзии, как отражении общества (политического строя), не подумав о «неполноте исторического метода оценки и не подумав о разграничении элементов политического и неполитического»<sup>95</sup>. Политическое и социальное состояние всякого государства, без сомнения, не может не отразиться на его литературе, но как именно и в какой степени оно отражается, это еще вопрос, требующий бесконечных исследований»<sup>96</sup>. Дружинин, как видим, полемизирует лишь против прямолинейной теории отражения, согласно которой искусство и стиль *копируют* политическую жизнь и политические формы. Политический фактор все же признается, но как *причина* изменений в искусстве, а не как явление, всегда запечатлевающееся в искусстве (не как отражаемый предмет).

Все же главное свое внимание Дружинин устремляет не сюда. Его интересует другая область социальной жизни, *не* социально-политическая. Его особенно привлекает атмосфера частной (домашней) жизни, которая, по его мнению, выдвинута на первый план его именно столетием. Только в этом контексте может быть понято и учение Дружинина об отрешенности искусства от общественной жизни. «Чем более горя и беспорядков на свете, тем священнее должна быть тихая область словесности». «Словесность Англии, Германии и Франции... отрешившись от плачевной

действительности, приобрела новую силу... Из лучших произведений Гёте, исполненных невозмутимого, неподражаемого спокойствия, можно ли догадаться, что этот человек жил и писал в такое тяжелое время?» «Всякий гражданский переворот вредно действует на литературу, которая томится и замирает при всяком страдании общества». Эта атмосфера спокойствия, отрешенная от бурь политических — атмосфера частной, домашней жизни, и в ней-то по преимуществу усматривает Дружинин социальную координату искусства. Отмечая значение частной жизни для современного ему искусства, Дружинин был не одинок. По мнению Анненкова, «частная жизнь — настоящее достояние современного искусства». В так называемых общественных романах Франции и Англии «вопросы административного и политического свойства не составляют самого зерна произведения, а только хвост его, который, пожалуй, как у комет, может раскидываться на необъятное пространство и занимать половину видимого горизонта».

Возвращаясь к вопросу о роли политического фактора в искусстве, следует повторить, что в чистом, одностороннем, виде эту теорию защищали немногие. Большинство либо указывало наряду с политической историей ряд других факторов, либо пряталось за двусмысленность термина «народ», означающего как *peuple*, т. е. этнографическую единицу, так и *nation*, т. е. государственное целое. Защита «народности» в искусстве могла означать и защиту этнической самобытности, и защиту национального начала, как политического организма.

С этим связана и другая двусмысленность термина «народ», «народность», на которую указывалось не раз: народ означает как государственное целое, охватывающее все общественные группы, так и определенные слои нации. Белинский в 1844 году пытался в этом смысле ограничить термин «народ» (= масса народонаселения, самый низший и основной слой государства) от термина «нация» (весь народ, все сословия, от низшего до высшего). А. Григорьев в 1860 году указывает, что «народ» обозначает два различных понятия: в обширном смысле народ — «собирательное лицо, слагающееся из всех слоев народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных», в тесном смысле народ — «та часть, которая наиболее, сравнительно с другими, находится в непосредственном, неразвитом состоянии». Соответственно этому различаются *nationality* и *popularity*<sup>97</sup>.

Мы видим, таким образом, что в термине «народ» переплетаются не только этническое или этнопсихологическое понятие с политическим, но и политическое понятие с понятием классовым или точнее — сословно-классовым. Рассмотрим же вопрос о народности с этой последней, третьей точки зрения.

В 30-х годах Надеждин и Белинский резко восстают против понимания народности в смысле «простонародности», как они выражаются. Народность для них понятие надклассовое или сверхклассовое. Резкость протеста указывает на наличие подобного понимания слова «народность» в литературной критике того времени.

Вот что говорит Надеждин в «Телескопе»<sup>98</sup>: «Многие под народностью разумеют одни наружные формы русского быта, сохраняющиеся теперь только в простонародии, в низших классах общества. И вот тьма тьмущая наших писателей... ударились со всего размаха, лицом в грязь этой грубой, запачканной, безобразной народности, которую всего лучше следовало бы назвать простонародностью. Они погрузились в шти, в квас, в брагу, забили на полати, обливаются ерофеичем, закусывают луком, передразнивают мужиков, сидельцев, подъячих, ямщиков, харчевников... О такой народности, что и говорить? Ее надо гнать из литературы». «Все, решительно все, смешивают народность с простонародностью и отчасти тривиальностью, — говорит Белинский". — Разве одна чернь составляет народ? — спрашивает он в той же статье. — Ничуть не бывало. Как

голова есть важнейшая часть человеческого тела, так среднее и высшее сословие составляют народ по преимуществу»<sup>100</sup>. Народность произведений Державина — «не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок»<sup>101</sup>. В другой статье того же года он опять отделяет народную поэзию от «простонародной»<sup>102</sup>. В 1841 году он выражается еще аристократичнее: «Предпочитать мужиков потому только, что они мужики, что они грубы, неопрятны, невежественны, предпочитать их образованным классам общества странное и смешное заблуждение!». Там же Белинский говорит о литературе «площадей, кабаков, тюрем, боен, домов разврата». «Удачное подражание языку черни, слогу площадей и харчевень сделалось праздником народности». «Теперь уже начинают чувствовать цену такой народности; теперь называют ее простонародностию и площадностию»<sup>103</sup>. В 1842 году Белинский противопоставляет «таинственную психею народной жизни» — «грязи с торговой площади». По его мнению, ошибка полагать, что «национальная мудрость хранится в черни, что дети даже людей высшего общества должны учиться отечественному языку в избах мужиков, у ростовских огородников и рыбных торговцев»<sup>104</sup>. «У нас издавна укоренилось престранное мнение, — пишет Белинский в 1844 году, — будто бы Русский во фраке, или Русская в корсете — уже не Русские, и что русский дух дает себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста»<sup>105</sup>. В том же году: «Повести Погодина отличались народностью: от них так и несло кислую капустою; язык их прямо, целиком перенесен был на бумагу с базара»<sup>106</sup>. «Один народ, разумея под этим словом только людей низших сословий, не есть еще нация: нацию составляют все сословия» (1848) <sup>107</sup>. Мы видим, что всюду здесь — оценки, требования, нормы.

Белинский с эстетической точки зрения враждебно относился к проявлению в литературе и искусстве классового или сословного лица: литература, по его мнению, должна быть «надклассова» и «надсословна», она должна служить «точкою соединения людей, во всех других отношениях внутренне разъединенных»

Белинский здесь в качестве примера ссылается на отношения Ломоносова к вельможам, купца Каменева к дворянину Карамзину<sup>108</sup>. Полную параллель этому мнению Белинского представляет утверждение Надеждина, сделанное им в 1836 году, за 9 лет до Белинского. «Литература не может быть привилегией) одного класса, одной касты; она есть общий капитал, в котором всякий участвует, всякий должен участвовать. Если может быть какое-нибудь общение, какой-нибудь дружный, братский союз между разными сословиями, разными классами народа, так это в литературе и через литературу».

Недостатком французской литературы Белинский считает то обстоятельство, что она носит характер сословный. «Французы называют литературу выражением общества... Если под словом общество должно разуместь... большой свет, beau monde, тогда это определение будет иметь свое значение, свой смысл, и смысл глубокий, но только у одних французов». В Германии наоборот, литература есть выражение «не общества, а народа», и это Белинский ставит ей в заслугу. В французском классицизме, по его мнению, «солдаты заговорили одним языком с полководцами, земледельцы и поденщики — с царями, слуги — с господами... поэты и теоретики нового классицизма исключили из поэзии простолюдинов и мещан и дали в ней место только царям, их придворным и героям благородного происхождения». Последняя цитата показывает, что Белинский чувствовал и распознавал сословно-классовые отличия в языке и стиле речи, но эстетическая его позиция заставляла требовать «надклассовой», «народной» литературы. «У каждого сословия все свое, особенное — и платье, и манеры, и образ жизни, и обычаи, и даже язык», пишет Белинский в 1846 году Дмитриеву. Белинский последних годов ставит в упрек, что

его крестьяне «говорят каким-то общим, не принадлежащим исключительно ни одному сословию языком»<sup>109</sup>.

Любопытно отметить, что по вопросу о простонародности возражал Белинскому не кто иной, как Хомяков. Герцен признается, что в споре о «лапотной и сермяжной действительности» он ничего не нашел ответить Хомякову в защиту Белинского. «Хоть бы вы растолковали редактору, — говорил Хомяков, — что он ходит в сапогах только потому, что у него есть подписчики на „Отечественные Записки“, а не будь у него подписчиков на „Отечественные Записки“, и он не далеко бы ушел от лапотника». Интересно также, что в вопросе о Ломоносове, в лице которого Белинский видит пример уничтожения антагонизма сословий, Хомяков судил тоньше. «Ломоносов вышел из низшего сословия, но, к несчастью, обогатил только высшее... Сын низшего сословия, он не внес в свою поэзию ни одной из его нужд, ни одного из его страданий, ни одной из его радостей, ни одного из его поверий. Украшение высшего сословия, в которое он вступил по праву своего гения, он, как литератор остался чужд всем вопросам, глубоко волновавшим это сословие и его самого»<sup>110</sup>. И в других случаях вопросы сословные в искусстве интересуют Хомякова. «Барды на Севере сначала были как бы пророками своего народа, они в последнее время были прихлебателями праздных богачей, льстецами и забавниками их родовой спеси». Не следует, конечно, преувеличивать значения этих цитат. Защищая крестьянскую (или «простонародную») идеологию от нападок Белинского и других, Хомяков не видел в ней результат общественного положения класса. Эта идеология сама по себе «надклассова» по Хомякову. «Простой народ» хранитель, а не творец этой идеологии.

До сих пор мы все же не решили основной поставленной задачи, потому что все же неясно, *как и в чем*, в каких сторонах произведения, посредством каких форм выражается народность, безразлично, будет ли эта народность пониматься в смысле этнопсихологическом, в смысле политико-националистическом или в смысле сословно-классовом. На этом-то моменте и следует теперь остановиться. В самом деле: народность или, шире говоря, всякое общественное целое может накладывать свой отпечаток на различные стороны художественного произведения. Можно говорить об отражении его в формально-структурных особенностях, в идеологическом содержании, наконец, в особых психологически-выразительных формах. Все три возможности нашли в истории свое реальное осуществление.

Круг тем еще не решает вопроса о принадлежности произведения к определенному стилю, так же как вообще материал. Взять сюжет из древнегреческой, из русской, из крестьянской жизни не значит еще создать произведение в античном, в русском, в крестьянском стиле. Воспользоваться внешними приемами подражания точно так же значит не продвинуться ни на шаг.

Голоса в пользу подобного мнения начинают раздаваться уже сравнительно рано. Веневитинов в ответе Полевому (1825) в сущности признает, что одно внешнее-взятое содержание, взятое лишь как тема, так же как и внешние стилистические формы, взятые вне своего выразительного значения, ничего еще не значат. Вот его слова: «Я полагаю народность не в черевичках, не в бородах и проч. (как остроумно думает г. Полевой), но и не в том, где ее ищет издатель „Телеграфа“. Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах Поэта... Не должно смешивать понятия народности с выражением народных обычаев»<sup>111</sup>.

Белинский в 40-х годах особенно настойчиво подчеркивает отличие псевдонародных, внешних, форм от подлинно народных. «Русские песни Мерзлякова не что

иное, как романсы, пропетые на русский народный мотив. В них виден барин, которому пришла охота попробовать сыграть роль крестьянина»<sup>113</sup>. Для такой псевдонародности у Белинского есть определенный термин — «риторика» или «маскарадность». Народность Нарежного, Загоскина, Лажечникова, Вельтмана, Полевого, Погодина «слишком отзывалась маскарадно». «Русские лица низших сословий слишком походили на переряженных бар, а бары только именем отличались от иностранцев»<sup>114</sup>. «Народность не в формах быта, а в понятиях, — пишет В. Майков в середине 40-х годов. — Нарядите образованного человека в зипун и заставьте его не пить ничего кроме квасу и водки, — он еще не сделается русским; нарядите саратовского мужика в парижский фрак, — он еще не сделается европейцем»<sup>115</sup>. Итак, внешние формы, тема и материал, сами по себе еще не создают народного стиля. Позднее на то же указывает Добролюбов, говоря, что вся разница между рассказами из простонародного быта и другими литературными произведениями заключается во внешности. «Вместо „я тебя страстно люблю; в это мгновение я рад отдать за тебя жизнь мою“, говорили: „я тебя страх — как люблю: я таперича за тебя жисть готов отдать“». «Внутренний смысл и строй всей крестьянской жизни, — резюмирует Добролюбов, — особый склад мысли простолюдина, особенности его мирозерцания — оставались по большей части для всех закрытыми».

Все это не значит однако, что историческая жизнь безразлична к форме, к своим внешним художественным проявлениям. Всякое особое социальное содержание требует особой, ему исключительно принадлежащей внешней формы и своего особого круга тем. «Что ни говорите, — пишет Белинский в 1845 году, — а даже и фрак с сюртуком — предметы, кажется, совершенно *внешние*, не мало действуют на *внутреннее* благообразие человека. Петр Великий это понимал, и отсюда его гонение на бороды, охабни, терлики, шапки-мурмолки и все другие заветные принадлежности московского туалета»<sup>116</sup>. У Белинского можно найти ряд других подобных цитат, но достаточно отметить, что подобное воззрение — вообще до крайности распространенное в эти годы. Еще в 1829 году в одной из журнальных статей встречаем такую фразу: «Любопытно бы было видеть чисто романтические понятия нашего времени, выраженные гекзаметром, например, характеры Фауста, Маргариты, Онегина, Алеко: это были бы карикатуры».

Тема связи идеи или содержания с ей одной присущей формой, тема своеобразия содержания, отражающегося в своеобразии формы, особенно часто развивается в связи с вопросом о слоге.

Указывая на народность Крылова, Плетнев (1838) отмечает, что Крылов «в такой симпатии сходится с идеями, что для обозначения их выбирает с удивительной разборчивостью и меткостью только им и свойственные выражения, обороты речи, расстановку слов, даже звуки их». Церковнославянский и русский языки, по мнению того же Плетнева, соответствуют разному кругу идей, «которых не выразить вполне, заменяя старое слово новым, или новое старым». Совершенно аналогичную мысль высказывает позднее Вяземский: «Славянский язык хорош для церковного богослужения. Молиться на нем можно, но нельзя писать романы, драмы, политические и философские рассуждения». До Плетнева и Вяземского о том же говорил Катенин (1830): «Язык общества, сказочек и романов, песенок и посланий, достоин ли высоких предметов Библейских. Обезображенные им, они теряют и наружную важность и внутреннее достоинство, это пастырь холмов Ливанских во фраке»<sup>117</sup>.

Воззрение на церковнославянские слова как слова, неразрывно связанные с определенным кругом идей, или, говоря шире, воззрение, будто совокупность слов лексики сама по себе уже характеризует стиль — сродни старым воззрениям

о «высоких» и «низких» словах, о категориях определенных слов, годящихся для одного стиля и непригодных в другом. Наряду с этим в 20-х годах начинают указывать на иное обстоятельство: не само слово решает вопрос о стиле, а контекст или мысль. Так, по мнению Одоевского, большинство слов нельзя назвать ни высокими, ни низкими: «понятие каждого слова определяется понятиями слов окружающих; так, например, слово уцелеть в выражении: ягодка уцелела на дереве — может быть названо низким, и напротив высоким в выражении: уцелеть от руки сильного. Слово осталось то же, но переменялась мысль, коей одежда — слог».

На примере учений о слоге мы видим особенно отчетливо, что борьба «истинно-народного» духа с «маскарадно» или «псевдонародностью», освобожденная от публицистических и националистических обертонов, опирается на чисто теоретическое противопоставление двух возможностей. Согласно одной идеологической содержание выражается в своем стилистическом своеобразии при посредстве отдельных своеобразных структурных элементов (слов), согласно другой — при посредстве связи этих элементов (связь слов). Выбор элементов, связывание элементов — вот как можно было бы формулировать два основных ответа, дававшихся в первую половину XIX века, на вопрос об отношении художественной формы к идеологии.

Тема слога как идеологически и психологически выразительной формы повторяется в 30-е и 40-е годы весьма часто.

Давыдов в «Чтениях о словесности» говорит: «В слоге видны мысли человека, самое рождение и их развитие. При разборе писателей вы читаете в слоге всю внутреннюю жизнь их: это те формы, в которых отливаются мысли, приходя в явление посредством слова. В слоге обнаруживается даже характер народов, страны, климата, нравов, образа жизни»<sup>118</sup>. «Форма есть не что иное, как физиогномия предмета, — говорит Давыдов в другом месте, — она — верное свидетельство сокровенных свойств предмета». «С различным направлением духа поэзии изменяются и ее формы».

Не иначе мыслит Белинский, когда говорит, что слог — «живая органическая соответственность формы с содержанием»<sup>119</sup>, «непосредственное, данное природою уменье писателя употреблять слова в их настоящем значении... тесно сливать идею с формою»<sup>120</sup>. «Слог это — сам талант, сама мысль, — пишет Белинский. — Слог это — рельефность, осязаемость мысли; в слоге весь человек»<sup>121</sup>. Белинский не раз возвращается к тому, что слог нельзя делить на три вида (высокий, средний и низкий). Слогов столько, сколько было на свете даровитых писателей<sup>122</sup>.

Разное психологическое содержание требует своих особых выразительных форм. Психологическое (и идеологическое) содержание диктует свои условия внешней форме, слогу, стилю. В 50-х годах этого вопроса касается Анненков. По его мнению, крестьянский быт требует совершенно особых стилистических форм. «Простонародный быт стоит еще враждебно к самому способу описания его в романах и рассказах. В манере представления его, словно от примеси какого-то ядовитого вещества, есть краски, поедаящие характерные черты его облика или в крайнем случае значительно ослабляющие их». «Естественный быт вряд ли может быть воспроизведен чисто, верно и с позиции ему присущей, в установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другой целью и при других поводах».

Само собою разумеется, что не только в отношении литературы и поэзии, но и в отношении других искусств высказывались на протяжении исследованного нами отрезка времени точно такие же суждения.

Все изложенные теории и воззрения характеризуются одним: форма, слог, стиль определяются художественным или внехудожественным *сознанием*. Форма

является выражением сознания (сознания народа, сознания эпохи, сознания класса, сознания личности) и своеобразие этого сознания определяет своеобразие его выражения в художественной форме. Наряду с этим течением в 50-х годах намечается другое, то, которое на Западе пышно развивается в стилистической теории Земпера и его школы. Здесь наоборот, особенности формы и стиля объясняются не из художественного сознания, а из художественного материала и способов технической обработки, зависящих от свойств и особенностей этого материала. Нельзя сказать, чтобы в России в 50-е годы существовало уже целое течение, истолковывавшее явления стиля именно так. Тем не менее намеки на подобные тенденции мысли несомненны. Я имею в виду ту полемику, которая возникла в 1856 году на страницах «Русской Беседы», «Русского Вестника» и «Современника» по поводу фламандской живописи. Полемика была вызвана статьей Дмитриева-Мамонова, которую подверг критике Фон Крузе. Дмитриев-Мамонов поместил ответную статью в «Русской Беседе» и там же была помещена статья вмешавшегося в спор Себинова. Стасов, в свою очередь, по поводу первой статьи Дмитриева-Мамонова поместил статью в «Современнике»<sup>123</sup>. Поправки Стасова — фактического характера. Он указывает, что Гегель говорил не о фламандской живописи, а о нидерландской вообще, что у Гегеля речь идет о живописи в небольших или малых размерах, а не о миниатюре как манере письма. Наконец, он указывает, что Дмитриев-Мамонов, говоря о фламандской живописи, в сущности имеет в виду голландскую школу жанристов XVIII в. Так как нам важны лишь приемы и подходы к изучению стиля, последняя поправка интересует нас мало. Мы можем сохранить в дальнейшем терминологию Дмитриева-Мамонова, хотя речь и идет о голландской, а не фламандской живописи.

Фон Крузе понял Дмитриева-Мамонова так, будто материал подчиняет в произведении мысль; поэтому он возражает Дмитриеву-Мамонову, что «мысль человеческая не зависит от материала, который ей служит только орудием». Дмитриев-Мамонов отвечает: «мысль не должна подчиняться материалу; и я говорю то же, потому что именно за эту свободу ставлю мысль Италианскую выше Фламандской»<sup>124</sup>. Но ставя итальянскую живопись выше фламандской, Дмитриев-Мамонов все же в отношении фламандской намечает путь к объяснению многих формально-художественных особенностей из художественного материала: материал, техника диктуют свои условия стилю. Такая фраза не может вызывать сомнений: «Фламандец до того пристрастился к масляной краске, что часто она уже задает ему задачи». Самое преобладание масляной краски в фламандской живописи выводится, однако, по-прежнему из культурно-исторических факторов: протестантство, республиканство, вселенская торговля — вот что определяет стиль фламандской живописи. Эта фламандская идеология только посредством масляной краски способна найти адекватное запечатление. Протестантство низводит икону на степень жанра, республиканство определяет круг тем (общественные дома, кофейные, трактиры), наконец, морские виды «по преимуществу с кораблями и преимущественно с купеческими кораблями», лавки, рынки — ставятся в связь с вселенскою торговлею. С вселенскою же торговлею ставится в связь и преобладание жанровых картин. «Живописцы народа коммерческого всегда жанристы; это можно отнести и к Англии». «Какою краской, как не масляной, такой мир может быть изображен и верно передан», — так резюмирует Дмитриев-Мамонов свои суждения. «Общественные дома, кофейные, трактиры были бы невыносимы, если б были написаны *al fresco*». В этом толковании Дмитриев-Мамонов не выходит из общего русла толкований, выводящих стиль из идеологии. Ново указание на масляную краску, диктующую

задачи искусству. Кроме вопроса о масляной краске, затрагивается вопрос о размерах картины и миниатюре. По Гегелю, малые размеры картин фламандской жанровой живописи объясняются тем, что изображенные в натуральную величину предметы ее оскорбляли бы эстетическое чувство. Иными словами, формальная особенность фламандской школы (размер) объяснялась законами внутренней выразительности. Против мнения Гегеля восстает Дмитриев-Мамонов. Для него и в этом вопросе художественно-технические требования (техническая невозможность работать иначе) играют определенную роль. Еще дальше идет Себинов, который также нападает на гегельянскую теорию. Он указывает на экономические условия жизни Фландрии. «Верный сбыт существовал только для небольших и дешевых картин». «Большие картины были почти вытеснены маленькими, коих верный сбыт уже заранее определял направление молодых художников и задавал размеры их будущих произведений». Дешевая картина и потому небольшая — вот объяснение Себинова.

Такие попытки объяснения стилевых форм из бытия, попытки толковать стилистические формы не под углом выражения сознания — остаются в те времена разрозненными и единичными. Первенствующее место занимает теория, исходящая из стилистических форм как форм выражения идеологии и психологии.

Может быть, следует здесь указать еще, что в 1832 году была переведена статья Вальтера Скотта, в которой применительно к истории архитектуры развиваются те же мысли о зависимости стиля от материала. «Человек находит в каждой почве различные элементы для зодчества: от их-то особенного свойства всегда зависит стиль, принятый для постройки зданий». Преобладание в стране дерева, камня и т. д. определяет выбор материала для постройки, а материал определяет ее стиль.

Попытка проследить своеобразие идейного содержания в особенностях художественного стиля естественно наводила на мысль о роли отдельных искусств в отношении этой выразительности. Естественно напрашивается вопрос: все ли искусства равноценны в деле стилистической выразительности?

Во многих суждениях первой половины XIX века явным образом отражается романтическое учение о превосходстве поэзии над прочими искусствами. Поэзия зачастую является синонимом всякого искусства, а поэтическое — синонимом художественного вообще: все искусства — искусства в меру причастности поэзии. Неудивительно поэтому, что Вяземский ставит в смысле социальной выразительности прочие искусства ниже литературы, история которой «должна быть вместе историею общежития»<sup>125</sup>. Беря поэзию как репрезентант высокого искусства и в ней видя высшее проявление социального содержания, некоторые авторы, как и западные романтики, выдвигают наряду с ней театр. «Сказано было, что литература выражение общества, — пишет Вяземский, — это так, но не вполне и не всегда. Театр скорее имеет право присвоить себе это определение. Литература говорит, драма действует. Литература картина, театр зеркало». «Театр! — восклицает Белинский в своей первой статье, — не сосредотачиваются ли в нем все чары, все объяснения, все обобщения изящных искусств?»<sup>126</sup> «Театр есть представительная камера поэзии, — пишет Боткин, — где поэт, красноречием драматического искусства, говорит народному собранию. Здесь именно то место, где с поэтической точки зрения проявляется все содержание жизни, с частной и общественной стороны, со всеми своими страстями и требованиями». «Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов, — пишет Герцен. — Кто-то сказал, что сцена представительная камера поэзии. Все тяготеющее, занимающее определенную эпоху, само собою вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий и действий,

развертывающихся и свертывающихся перед глазами зрителей». «Сцена всегда современна зрителю, она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть партер». Она относится к современности так, «как некогда эсхилос „Прометей“ относился к внутренней жизни народа афинского или „Свадьба Фигаро“ к внутренней жизни Франции перед революцией. Мы умеем восхищаться, понимать и „Прометей“, и „Свадьбу Фигаро“, но мы понимаем... иначе, нежели рукоплескавшие афиняне и нежели рукоплескавшие парижане 1785 года, и того тесного жизненного сочленения нет более».

Итак, театр — высшая, кульминационная точка художественного выражения социальной жизни. Но какой социальной жизни и во все ли эпохи? Мы увидим, что ряд авторов будет говорить о драме, — как выражении жизни *нового* времени, и абстрактно — надисторическая категория превратится в конкретно-историческую: преобладание драматического начала делается признаком *новоевропейского* стиля.

В 1854 году Анненков, обращая внимание на специфичности искусств, указывает, что различные социальные содержания различно проявляются в различных искусствах. «Простонародный быт гораздо лучше подчиняется кисти, когда он составляет содержание миниатюры, абриса, эскиза, когда он умален и введен в скромную раму, которую уже надо определять дюймами и линиями». Литературной форме труднее выразить, по мнению Анненкова, «простонародный быт», чем форме живописной. Итак, различное содержание требует различных форм. Преобладание одного искусства над другим может быть вызвано тем, что появляется необходимость в выражении определенного социального содержания, наиболее легко оформляемого средствами именно этого, а не иного искусства. Так можно было бы обобщить и перефразировать мысль Анненкова.

Выдвигание отдельных искусств на первое место не мешает порой признанию прав других искусств. Если Вяземский ставит другие искусства в смысле социально-исторической выразительности ниже, чем театр и литературу, то Белинский пишет: «Литература не есть исключительное и полное выражение умственной жизни народа, которая еще высказывается и в искусстве в обширном значении этого слова. Громадные храмы Индии, высеченные из скал, — стоят как Махабхараты или Рамаяны». «Если наука и поэзия, — пишет Боткин, — не могут уклониться от влияния века, представляя собою выражение духа каждого времени, то тем менее может отклониться от него живопись. Напротив, чем она значительнее и жизненнее, тем более носит на себе характер века» ■ В ранней неоконченной статье «О зодчестве» Хомяков спрашивает: «Какой же человек несколько знакомый с ходом ума человеческого усумнится в том, что те самые причины, которые разделили поэзию на классическую и романтическую, должны были распространить свое влияние на все искусства и подобным образом разделить музыку, живопись, ваяние и зодчество?»<sup>12</sup> А. Григорьев, разрабатывавший вопрос о народном стиле в литературе, сходные мысли высказывает об изобразительных искусствах.

Несмотря на понимание стиля как явления, захватывающего все искусства, можно, как мы уже сказали, определенную эпоху связывать с определенным искусством, в его расцвете видеть признак стиля эпохи. Такая тема характеристики стиля при помощи типичного искусства не оригинальна. Ее мы находим и у А. Шлегеля (1809-1811) и у m-me de Stal (1814). Вслед за ними многие критики в России антитезу пластики и живописи или пластического и живописного сближали с антитезой классицизма и романтизма или искусства древнего и искусства нового.

По Асту (1805), русский перевод Эстетики которого появился в 1829 году, древнее искусство сближается с пластикой, романтизм — с музыкой, синтез обоих — с поэзией. По Кине (1830) «архитектура относится к ваянию так же, как Восток к Греции; а ваяние

относится к живописи, как Греция — к новому миру». «Архитектура есть действительное выражение, олицетворенный гений Востока». По Ансильону (статья его была переведена в 1831 году) ваяние сближается с веком древних, живопись — с новым временем, музыка носит «общий характер» и не является характерной для какого-нибудь исторического периода. Иначе судит Гоголь в статье «Скульптура, живопись и музыка»<sup>129</sup>. Скульптура — древность, живопись — средневековое христианство, музыка — «наша! она — принадлежность нового мира». Зеленецкий (1836) говорит, что «Музыка, самое отвлеченное, общее и, если позволено так выразиться, самое духообразное искусство, имеет в новейшее время свой высочайший период».

Во всех приведенных цитатах стили и мировоззрения отдельных эпох характеризуются преобладанием то одного, то другого вида искусства. Исторически — данным типам мировоззрений соответствуют определенные искусства. Вопрос о корнях самих мировоззрений, как и всюду, не ставится. С психологии и идеологии, т. е. с надстройки начинают, о базисе не спрашивают, но независимо от этого установленные факты корреляции сохраняют силу.

От указаний на преобладание одного искусства над другим при характеристике стиля — один шаг к установлению таких категорий, как «пластическое», «живописное», «музыкальное», категорий, распространяющихся одинаково на все искусства. С этой точки зрения можно, например, говорить не только о преобладании пластики в Греции, но и о пластичности греческого стиха, о живописности в архитектуре, о музыкальности и живописности в поэзии и т. п.

Так, Вяземский несколько раз говорит о живописных элементах в поэзии Дмитриева<sup>III</sup>, Давыдов — о пластичности и музыкальности греческого и латинского языка, Шевырев различает в русской поэзии школу чисто пластическую, школу музыкальную и их синтез. Зеленецкий в музыке Россини видит преобладание стихии пластической, а в музыке Бетховена — стихии собственно музыкальной.

Подобного рода характеристики тянут в сторону сближения отдельных искусств: между искусствами, несмотря на их различие в отношении технических средств, остается общим одно — идеологическая выразительность. Единство стиля просматривается всюду, несмотря на выдвигание одного искусства как характерного.

Тенденции сближать пространственные искусства с искусством слова ясно выражены в статье Пикте (1826), которая была переведена на русский язык. Пикте сравнивает рифмы в романтизме с украшениями готической архитектуры, античные стихи — с обнаженными античными статуями, новые стихи — с живописными изображениями, богато драпированными. В 1833 году в «Московском Телеграфе» был помещен перевод из Гюго на тему «Книга убьет здание»<sup>III</sup>. Здесь проводится в деталях параллель между письменностью и архитектурой, говорится об «азбуке», «словах», «словах», «спряжениях», «целых предложениях» в архитектуре<sup>III</sup>. В селе Поречье у Уварова, художник, читавший доклад о стиле (1841), проводит сходную параллель между искусствами пространственными и искусствами слова. «Зодчество имеет свой способ выражения, или стиль, как поэзия имеет для своего выражения слово». «Здание состоит из отделений, как речь из предложений; каждое отделение — из частей речи. Стены, отверстия, своды, потолки, крыши, полы, лестницы и печи: это части здания, имеющие свою грамматику».

К группе характеристик стиля при помощи отдельных искусств следует присоединить те, которые признак стиля видят в преобладании одного вида форм над другим. Антитеза элегии и оды, романа и эпоса, рассматриваемые как антитезы нового и старого, классицизма и романтизма, относятся сюда. Не стоит напоминать о тех многочисленных попытках связать форму романа с романтической эпохой, которые делались и на Западе, и у нас. Эта тема достаточно обширна для того, чтобы

стать предметом специального исследования. Тема элегии и ее соответствия духу эпохи также затрагивалась в 20-е годы не раз. Деление на эпохи и выражающие их стили совершенно естественно связывается с характеристикой при помощи отдельных видов поэзии.

Ансильон (1809) сближает эпiku с древним искусством, лирику — с новым<sup>133</sup>. В предисловии к Кромвелю (1827), переведенном в «Московском Телеграфе» (1832), В. Гюго делит эпохи поэзии в соответствии с видами поэзии: первобытный поэт, поэт пастушеских и кочевых народов — лирик; в Греции господствует эпос, «в греческом обществе все эпопея», даже лирический поэт Пиндар «больше эпик, нежели лирик»; в новой поэзии господствует драматизм, стоящий в связи с новой религией, новым обществом». Драматический элемент наличен даже в новом эпосе: «Не бывши еще эпопеею Потерянный рай был драмою... Первоначальная драматическая отделка видна в эпическом создании Мильтона»<sup>134</sup>.

У Белинского (1841) — почти буквальное повторение мысли Гюго: «У Арабов, — пишет он, — как не народа, а племени, и притом племени кочевнического, рассеянного по пустыне, чуждого общественности, существовала только лирическая или лирико-эпическая поэзия, но драматической никогда не было и не могло быть»<sup>135</sup>. Здесь, как и у Гюго, стиль поэзии пастушеских, кочевых народов характеризуется преобладанием поэзии лирической.

Отсюда один шаг к созданию категорий «эпического», «элегического» и т. п. Поэтому Белинский вправе писать: «точно так же, как бывает драма в эпопее, бывает и эпопея в драме... Трагедия Греков особенно отличается эпическим характером, и, в этом отношении, диаметрально противоположна драме новейшей»<sup>1</sup>. Такое же сопоставление родов поэзии с национальной психологией мы находим в статье 1836 года. «Француз весь в своей жизни, у него поэзия не может отделяться от жизни, и поэтому ее род не драма, не комедия, не роман, а водевиль, песня, куплет и разве еще повесть»<sup>137</sup>.

Все указанные приемы характеристики стиля, вырабатывавшиеся во вторую четверть XIX столетия, создали в конце концов свои шаблоны. Уже Дружинин в 50-х годах начинает иронизировать над ними: «У каждого из читателей, конечно, есть готовые суждения о литературе каждой эпохи, каждого народа. Заговорите с ними о литературе древних греков, вы услышите неперемненные рассуждения о пластике, о рельефности; по поводу римлян вам скажут нечто о железном слоге и тацитовском лаконизме, как будто бы все римские литераторы похожи были на Тацита; по поводу немецкой словесности с вами заговорят о туманном идеализме, английских писателей назовут гениями, не умевшими умерять своего полета, итальянцев представят вам мистиками и отцами рыцарских поэм». Еще резче выступает Писарев в своем «Разрушении эстетики». Он смеется над такими определениями как «светлая и гармоническая полнота греческого духа», «пылкость арабской фантазии», «средневековый идеализм, стремившийся оторваться от земли и улететь в пространство эфира»<sup>138</sup>. «Каждому читателю случалось, конечно, не раз слышать и читать возгласы о том, что архитектура такого-то века и такого-то народа воплотила в себе всю жизнь, все миросозерцание, все духовные стремления этого века и народа, — пишет Писарев. — Французские историки и туристы особенно бойко и самоуверенно умеют читать историю и мысли отживших народов в каменных сводах, колоннах, портиках, капителях, фронтонах и разных других архитектурных украшениях. У этих господ на каждом шагу встречаются выражения: „гранитная поэма“, „эпопея из мрамора“; эти выражения прикладываются ими к очень большим зданиям, вроде Колизея, Ватикана или собора св. Петра; если бы они

были последовательны, то маленькие строения, с претензиями на элегантность, должны были бы называться на их фигурном языке мадригалами из кирпича или сонетами из дуба»<sup>139</sup>.

Но оставим в стороне конкретное содержание тех, быть может и банальных, формул, на которые нападает Писарев, и посмотрим, какие общие соображения заставляют его принципиально отвергнуть подобный путь исследования стилей. Во-первых, по его мнению, все свои стилистические обобщения наблюдатель черпает не из самой художественной формы, а знает «всегда заранее, что именно в данном случае должно быть угадано». Надо уже знать из другого источника то идейное содержание, которое прочитывается в памятнике пространственного искусства.

Это соображение не имеет, однако, такого значения, как второе соображение. Для Писарева \$о/шаль«о-художественные особенности стиля не могут быть объяснены из идеологии того или иного общества в целом. Свою мысль он иллюстрирует примером.

Наличие пудры и париков указывает на искусственность и вычурность эпохи, искусственность и вычурность психологии указывает на наличие праздного сословия. Но обратно, из духа времени или народа никак нельзя объяснить, почему вычурность и искусственность проявились именно в пудре и париках, а не в чем другом. Беспольные и великолепные здания точно так же указывают на наличие людей, имевших огромные капиталы и располагавших громадными массами дешевого труда. Но формальные особенности этих зданий нельзя объяснить из духа эпохи, народа и класса: то же идейное содержание могло проявиться в других художественных формах. Такова суть писаревской мысли: стиль нельзя объяснить из идеологии или психологии общества.

Но вместо того, чтобы все же искать в исторической действительности тех или иных причин именно этих стилистических особенностей формы, Писарев выбирает другой путь. Отказываясь от исследования общественной психологии, он обращается к произволу индивидуальной фантазии. «Видеть в этих узорах проявление народного миросозерцания, а не индивидуальной фантазии, — позволительно только тем туристам, которые серьезно рассуждают о благородстве круглой арки или о возвышенности стрельчатого окна»<sup>140</sup>. По существу говоря, Писарев отказывается видеть в формальных особенностях стиля нечто социально-детерминированное. «Индивидуальная фантазия» в приведенном контексте означает нечто случайное, произвольное, от общественной психологии независимое.

Метафизическая теория духа народа стояла на почве строгого детерминизма, но детерминизма идеалистического: все формы бытия народа, в том числе и художественного, определялись сознанием народа. Мельчайшая деталь формы возводилась, по крайней мере в принципе, к этому последнему. У Писарева форма оказывается случайной, продуктом личного произвола. От коллективной психологии к формально стилистическим особенностям переход теряется в той же мере, в какой он теряется от общественных условий жизни этого коллектива к стилю. Если Писарев не прав в этом втором своем тезисе, то совершенно прав в первом, вскрывая основную апорию тех теорий стиля, которые начинают с психологии или идеологии общества и из нее объясняют особенности его художественного стиля. Констатируя совершенно правильно связь между стилем и психологией общества, исследователи Первой половины XIX века этим не ограничивались: художественно-стилистические особенности им нужно было дедуцировать из сознания эпохи. Нужно было Показать, например, что сознание XVIII века не может иначе выразиться, как в пудре, париках и т. д. Совершенно очевидно, что задача такой априорной дедукции Неосуществима. Фактически приходилось, уже имея перед глазами эти парики

и эту пудру, определять их выразительное значение в рамках общественной психологии. Так и поступало большинство. Объяснительные идеалистические принципы терпели крах, часто не применялись самими творцами, но описательные моменты теорий и ряд конкретных наблюдений, устанавливавших корреляцию между художественно-стилевыми признаками и идеолого-психологическими особенностями общества, оставались: от художественной формы шел прямой путь к идеологии общества даже там, где личное творчество считалось высшей ступенью художественного творчества. У Писарева же эта связь теряется. Вопрос об отражении личности в искусстве не исключал вопроса об общественном стиле, и в этом пункте критика Писарева была мимо.

Перейдем к другому важному обстоятельству, мешавшему разобранным теориям стиля перейти в объективно-социологические: к моменту эстетическому, подчинявшему себе момент исторический. Наряду с историко-культурной относительно-стью стилей признавалась единая художественная природа человека.

Розберг в 1829 году говорит: «Разделение поэзии на древнюю и новую не есть разделение произвольное: оно основано на самом порядке вещей, на коренном различии древних народов от новейших, на их взаимнопротивоположном стремлении и духе; но при всем том и поэзия, взятая в идею своей и в целостности своих произведений, едина». По мнению Катенина (1830), поэзия, несмотря на то, что может иметь «особое свойство и краску», едина. Она «будет в общих свойствах одна повсюду, в частных и местных разнообразна»<sup>143</sup>. Рельефна в том же отношении статья Х. в «Атенее», тех же годов. «Природа всегда и везде постоянна, тогда как знаменатель гражданственности, дух времени изменяется». «Действие природы духа человеческого везде одинаково... Ум везде хочет оставить следы бытия своего; различие в том, чем гражданственность способствует или облегчает труд оставить по себе память. Негр режет на дереве безобразные члены фетиша, Грек оживает кусок мрамора в чертах Аполлона». Еще в 1852 году П. Кудрявцев пишет: «Время кладет свою печать на все — на искусство столько же, сколько и на самую жизнь. Отсюда то глубокое различие, которое проходит в характере древнего и нового искусства. В сущности, впрочем, натура искусства неизменно остается одна и та же». А Боткин, о котором говорили иногда как о «марксисте», в 1856 году делает такое не марксистское утверждение: «При всех временных преобладаниях различных стремлений, которыми исполнена история народов, — основные свойства человеческой природы постоянно одинаковы во все времена. Практический характер нашего времени есть только результат экономических условий нового европейского общества, — а могут ли экономические отношения изменить основные свойства человеческой души?»<sup>142</sup>

Гегельянство давало иное освещение этому учению о неизменной человеческой природе. Апелляция к единой неизменной, антиисторической природе человека делалась невозможной. Художественные культуры и стили упорядочивались в одну стройную систему мирового развития, создавалась единая диалектика стилей. Однако и здесь, прежде чем перейти к диалектике стилей, совершенно свободной от эстетических норм и эстетического выбора, пришлось пройти долгий путь мысли. В течение 30-х, 40-х и 50-х годов происходит то глухая, то обостряющаяся борьба между эстетикой и историей искусства. Первоначально стиль — категория чисто эстетическая. Художественно-ценные произведения имеют стиль, прочие — не имеют его.

А. С. в «Московском Телеграфе» за 1829 год отказывает «в вкусе и стиле» русским каменным церквям, выстроенным в подражание деревянным. Они не относятся к «произведениям изящным», это — «плотнично-подражательные произведения архитектуры»<sup>\*</sup> на них «не видно проявления мыслящей силы, стремящейся отделиться от мастерства механического».

Обычно предполагается, что наиболее эстетически ценные для нас произведения являются одновременно с этим и наиболее социально выразительными. В 1842 году Белинский заявляет, что «критика историческая без эстетической и наоборот, эстетическая без исторической, будет односторонняя, а следовательно, и ложна»<sup>143</sup>. На самом деле, однако, пальма первенства отдается эстетической, потому что, «когда произведение не выдержит эстетического разбора, оно уже не стоит исторической критики»<sup>144</sup>. «Прежде чем определить историческое значение поэта, должно определить его чисто-художественное значение», — пишет Белинский в 1843 году<sup>145</sup>. «Прежде чем определить, к зодчеству какого народа, какой эпохи, какого стиля принадлежат здания такого-то архитектора, и великий ли он архитектор, должно показать, есть ли в его зданиях творчество, полет фантазии, словом поэзия, или эти здания — только груды камней, складенные по правилам архитектуры трудолюбивым ремесленником»<sup>146</sup>. Такую же связь исторического анализа с эстетическим подчеркивает в 50-х годах А. Григорьев. «Общие эстетические законы подразумеваются исторической критикой художественных произведений», так как «во всем временном есть частица вечного, неперменного, и это вечное, неперменное, остается постоянным масштабом для оценки различных видимых явлений». Против чисто исторической критики, утверждающей, что искусство есть выражение жизни общественной, Григорьев выдвигает аргумент: «придется признать искусством всю безнравственную литературу XVIII века и всю лихорадочную литературу начала XIX века во Франции, и множество обыденных явлений нашей словесности». Между тем, по мнению Григорьева, только «points culminants» имеют значение. Эти points culminants для него — не исторические или социально-выразительные произведения, независимые от их эстетического достоинства, а эстетические кульминационные пункты.

В противоположность этому В. Майков уже различает подход «эстетика» и «социалиста». «Эстетик назовет ничтожными целые кипы книг, узревших свет под влиянием скоропреходящей моды, и обратится к произведениям бессмертным, между тем как социалист особенно займется теми, в которых, несмотря на отсутствие условий искусства, живо выразилась современность». Резкая реакция против эстетической школы возникает как известно в школе Буслаева. В объявлении об издании «Летописей русской литературы и древностей», вышедших с 1859 по 1863 год, Тихонравов заявляет, что служебная роль истории литературы по отношению к эстетике кончилась и что, «отрекшись от праздного удивления литературным корифеям, она вышла на широкое поле положительного изучения всей массы словесных произведений»<sup>147</sup>. В том же духе в 1857 году писал Чернышевский, считавший, что говорить в истории литературы только об исключительных «гениальных» явлениях все равно, что «вместо описания страны, в которой равнины, болота, степи, луга занимают гораздо более места, нежели картины горных хребтов, давать только описания вершин Монблана, Сен-Готарда и Мон-Сени». Писарев в 1864 году решительно формулирует: «Историк не восхищается, не умиляется, не негодует, не фразерствует, и все эти патологические отправления так же не применимы в критике, как и в историке... Критик должен объяснить явления, а не воспевать их; он должен анализировать, а не лицедействовать». Итоги подводит уже Ткачев<sup>148</sup>, различающий три вида «правды» в художественном произведении: художественную, психологическую и жизненную. И эстетический, и психологический анализ (понимаемый в смысле анализа психологического правдоподобия выведенных характеров) будут, По мнению Ткачева, всегда субъективны. Единственное, что в критике может быть объективным, это: 1) выявление историко-общественных условий, вызвавших на

и —

Стиль в русской социологической эстетике XIX века

свет появление произведения, 2) оценка воспроизведенной в произведении действительности с точки зрения ее соответствия оригиналу, наконец, 3) общественное значение произведения<sup>49</sup>.

ПРИМЕЧАНИЯ

Стиль — это сам человек (*фр.*).  
См. статью *Caslle E.* Zur Entwicklungsgeschichte des Wortfegriffes Stil (Germ.-rom. Monatsschr. 1914. Heft 3. S. 153-160).  
[И. Г.] Шварцу принадлежит «Начертание первых оснований немецкого слога» (М., 1780), им же произнесена речь De virtutibus et vitiis stili Germanici (1780). На ту же тему он читает в 1780/81 гг. в Московском Университете лекции.  
*Шварц.* Начертание... С. 9.  
Природа делает лучше, чем искусство (*фр.*).  
См. статью Тихонравова о Е. Болховитинове: *Тихонраов Н. С.* Соч. Т. III. Ч. 1. С. 281.  
*Плетнев П. А.* Курсы литературы. Соч. Т. I. С. 428.  
*Плетнев П. А.* Статья о Наль и Дамаянти. Соч. Т. I. С. 527.  
<sup>9</sup> Там же. С. 70.  
<sup>10</sup> Там же. С. 99.  
Там же. С. 211.  
Там же. С. 282.  
*Плетнев П. А.* Ср. о «духе и краске мыслей» Соч. Т. I. С. 230 (О народности в литературе. 1833).  
*Вяземский П. А.* Разговор между издателем и классиком (1824). Полн. **собр. соч. Т. I.** С. 172.  
*Батюшков К. Н.* Соч. Т. II. СПб., 1885. С. 124-125.  
*Ginguenÿ P.-L.* Histoire littÿraire d' Italie.  
*Батюшков К. Н.* Соч. Т. II. С. 125-126.  
О состоянии духа и стремлении Новейшей Польской поэзии (Московский Телеграф. Ч. 10 (1826). С. 187).  
*Пикте* (Московский Телеграф. Ч. 24. (1828). С. 461).  
*Репнин К. В.* О слоге Суворова. Атеней. 1828. № 23. С. 210.  
*Венелин Ю. И.* О характере народных песен у славян задунайских. М., 1835. С. 66.  
Там же. С. 101.  
*Давыдов И. И.* Чтения о словесности (1837), 2-е испр. изд. М., 1843. Ч. IV. С. 281.  
Там же.  
Там же. Ч. IV. С. 13 и 15.  
Московский Наблюдатель. Ч. XVIII (1838). С. 420 (литературная хроника).  
*Белинский В. Г.* Литературные мечтания (1834). Соч. Т. I. М., 1859. С. 28.  
*Белинский В. Г.* Статья о сочинениях Державина. Соч. Т. VII. М., 1860. С. 59.  
*Майков В. Н.* Статья о Кольцове 1846. Критические опыты. СПб., 1891. С. 79-80. Ср. там же с. 69 о климате и сильной личности, не зависящей от климата.  
*Плетнев П. А.* Соч. Т. I. С. 456-457.  
Там же. С. 445.  
*Дружинин А. В.* Рецензия на «Историю русской поэзии». Соч. Т. VII, СПб., 1865. С. 468.  
*Дружинин А. В.* Разбор «Леса» Радклифф. Соч. Т. V. СПб., 1865. С. 125.  
*Писарев Д. И.* Физиологические эскизы Мошешотта (1861). Соч. Т. I. СПб., 1900. Стлб. 302.  
*Ансильон.* О различии поэзии древней с новейшею. С франц. Георг... ий. Амфион. 1815 окт. — «ябрь. С. 45-97. Это перевод из Ансильоновых Mÿlanges de littÿrature et de philosophie. P., 1809. V. ■ P. 181-234. Статья была уже переведена ранее в «Эстетических рассуждениях» Ансильона (СП ■> 1813).  
Там же. С. 54.  
*Вяземский П. А.* Письма из Парижа (1826-1827). Полн. собр. соч. Т. I. С. 226.

*Плетнев П. А.* О народности в литературе. Соч. Т. I. С. 220.  
*Плетнев П. А.* О стихотворениях Ростопчиной. Соч. Т. I. С. 425.  
*Плетнев П. А.* Соч. Т. I. С. 478.  
*Чаадаев П. Я.* Философические письма. Письмо 4-е. Соч. М., 1913-1914. Т. I. С. 142 = Т II С 176  
*Боткин В. П.* Соч. Т. II. СПб., 1891. С. 165.  
*Ягеманн.* Deutsche Stdte und deutsche Mдnnner.  
*Боткин В. П.* Соч. Т. II. С. 261.  
*Киреевский И. В.* Обзорение современного состояния литературы (1845). Полн. собр. соч. Т. I М 1911. С. 145.  
*Хомяков А. С.* О возможности русской художественной школы (1847). Соч. Изд. 3-е. М., 1900 Т I С. 74.  
*Дружинин А. В.* Письма иногороднего подписчика (1849). Соч. Т. VI. СПб., 1865. С. 190.  
*Тихонраов Н. С.* Статья о Данте. Соч. Т. III. Ч. 2. М., 1898. С. 386.  
*Чернышевский Н. Г.* Очерки Гоголевского периода литературы (1855—1856). Полн. собр. соч. Т. II. СПб., 1906. С. 271-272.  
Там же. С. 272-274.  
*Добролюбов Я. А.* Статья о книге Милокова (1858). Соч. Т. I. СПб., 1862. С. 500. Там же. С. 501.  
*Добролюбов Н. А.* Литературные мелочи прошлого года (1859). Соч. Т. II. СПб., 1862. С. 400.  
*Стасов В. В.* После Всемирной выставки (1863). Соч. Т. I. СПб., 1894. Стлб. 138. *Ансильон.* «Амфион». 1815, октябрь и ноябрь. С. 91. Там же. С. 78. Там же. С. 92-93.  
*Боткин В. П.* Статья о Фете (1856). Соч. Т. II. СПб., 1891. С. 356.  
Там же. С. 355.  
*Герцен А. И.* Соч. Т. IV. СПб., 1905. С. 20-21.  
*Герцен А. И.* Соч. Т. II. СПб., 1905. С. 209 (гл. XVI 2-й части).  
*Боткин В. П.* Письма об Испании (1845, напеч. 1847). Соч. Т. I. СПб., 1890. С. 93.  
Там же. С. 94.  
*Хомяков А. С.* Полн. собр. соч. Т. III. М., 1900. С. 480.  
Ср. в статье А. Волконского. Очерк истории архитектуры (Московский Наблюдатель. Ч. XI. 1837. С. 508): «Когда архитектура вступает в область искусства, не ограничиваясь одними житейскими нуждами, она является отблеском религии и носит в себе отпечаток народного верования». Еще в 1827 г. в переводной статье с фр. (Московский Телеграф. Ч. 14. С. 110) говорится: «Надлежало бы постигнуть и описать различные идеи, различными народами выраженные. Вот что можно б было назвать истинною историею человечества, его историею внутреннею...» *Грановский Т. Н.* Соч. 4-е изд. М., 1900. С. 601.  
*Белинский В. Г.* О сборниках К. Данилова и Сахарова (1841). Соч. Т. V. М., 1859. С. 61.  
*Белинский В. Г.* Соч. Т. XII. М., 1862. С. 421.  
*Белинский В. Г.* Рецензия на «Посельщика» (1835). Соч. Т. I. М., 1859. С. 312. Там же. Ср. о В. Скотте как «основателе совершеннейшей методы изложения истории, методы художественной» у В. Майкова (1847) — Критические опыты. СПб., 1891. С. 217. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу в 1847 году. Соч. Т. XI. М., 1875. С. 375. «Публичные лекции Шевырева» (*Шевырев С. П.* Полн. собр. соч. Т. II. М., 1911. С.112). *Хомяков А. С.* Записки о всемирной истории (1838-1858). Соч. Т. V. М., 1904. С. 31. Там же. С. 149.  
*Хомяков А. С.* О возможности русской худож. школы (1847). Соч. Изд. 3-е. М., 1900. Т. I. С.74-75.  
*Венелин Ю. И.* О характере народных песен у славян задунайских. М., 1835. С. 33-34. Здесь же указание на другую его брошюру: «Об источнике народной поэзии вообще и южнорусской в особенности». М., 1834.  
Там же. С. 34.  
Там же. С. 80.

М. О. Лопыревский или С. И. Хазанов?

Изложение в статье Давыдова «Село Поречье» (Москвитянин. 1841. № 9).

Давыдов И. И. (Москвитянин. 1841. № 9. С. 179).

Там же. С. 181.

Костомаров Н. И. Лекция напечатана в «Русском Слове». 1859, декабрь. С. I-XIV.

Там же. С. VI.

Там же. С. V.

Там же. С. VI.

Там же.

Розберг. О главных отличительных чертах Греческой и Римской Словесности (Московский Телеграф. 1825. № 21. С. 30). Вяземский П. А. Соч. Т. I. СПб., 1878. С. 223.

Зеленецкий. О предмете и значении политической истории (в его «Опыте исследования некоторых теоретических вопросов». Кн. 1-я. М., 1835. С. 64).

Дружинин А. В. Рецензия на книгу Милокова (1858). Т. VII. СПб., 1865. С. 457.

Там же. С. 461-462. Там же. С. 460-461, 462-463. Там же. С. 464.

## 1928

На этом месте в рукописи В. П. Зубова текст примечаний обрывается. По материалам архива удалось восстановить часть авторских примечаний. Примечания, заключенные в квадратные скобки, составлены М. А. Зубовой согласно нумерации автора, но на основании современных изданий.

Там же. ...

Григорьев А. А. Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены (Время. 1863. Отд. 2. С. 161).

Надеждин Н. И. (Телескоп. 1836. Т. 31. № 2. С. 256).

Белинский В. Г. Литературные мечтания (1834). Соч. М., 1859. Т. I. С. 111.

Там же.

Там же. С. 50.

Белинский В. Г. Рецензия на издание русских сказок (1838). Соч. М., 1859. Т. II. С. 425.

Белинский В. Г. О сборниках К. Данилова и Сахарова (1841). Соч. М., 1860. Т. V. С. 19.

Белинский В. Г. Речь о критике (1842). Собр. соч. М., 1948. Т. II. С. 404.

Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая. Собр. соч. М., 1948. Т. III. С. 499.

Белинский В. Г. Рецензия «На сон грядущий» Соллогуба (1844). Соч. М., 1860. Т. IX. С. 193.

Белинский В. Г. Рецензия на Сельское Чтение (1848). Соч. М., 1875. Т. XI. С. 461.

Белинский В. Г. Мысли и заметки о русской литературе (1846). Собр. соч. М., 1948. Т. III. С. 38.

Там же. С. 33.

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. (1848). Собр. соч. М., 1948. Т. III. С. 777.

Хомяков А. С. Речи, произнесенные в Обществе любителей российской словесности. Речь по случаю возобновления публичных заседаний Общества, читанная председателем в публичном заседании 26 марта 1859 года. В кн.: Хомяков А. С. О старом и новом. М., 1988. С. 311. Веневитинов Д. В.

Ответ Полевому. (Приб. к «Сыну Отечества». 1825. Ч. 104. С. 38. Белинский В. Г. О жизни и сочинениях Кольцова (1848). Собр. соч. М., 1948. Т. III. С. 135. Белинский В. Г. Взгляд на русскую

литературу 1847 г. Собр. соч. М., 1948. Т. III. С. 778 Майков В. Н. Общественные науки в России (Сер. 40-х годов). Кр. опыты. СПб., 1891. С. 595. Белинский В. Г. Петербург и Москва (1845). Собр.

соч. М., 1948. Т. II. С. 774. Катенин П. А. Размышления и разборы. Статья I (1836). М., 1981. С. 52.]

Давыдов И. И. Чтения о словесности. Изд. 2-е. М., 1843. Ч. I. С. 233.

Белинский В. Г. Русская литература в 1841 г. (1842). Соч. М., 1860. Т. VI. с. 40.

Белинский В. Г. Рецензия на «Героя нашего времени» (1842). Соч. М., 1860. Т. VI. С. 341-342

Белинский В. Г. Русская литература в 1843 г. (1844). Соч. М., 1860. Т. VIII. С. 55.

Белинский В. Г. Русская литература в 1843 г. (1844). Собр. соч. М., 1948. Т. II. с. 604.

Стасов В. В. О голландской живописи. По поводу статьи г. М. Дмитриева-Мамонова в «Русской беседе» (Современник. 1856. Т. LX, отд. 2. С. 93-100).

Дмитриев-Мамонов М. А. «Русская беседа». 1856.

Вяземский П. А. Из книги «Фон-Визин». Гл. I. (1830) // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 188.

Белинский В. Г. Литературные мечтания (1834). Собр. соч. М., 1948. Т. I. С. 64-65.] Б[отки]нь В. Выставка Императорской Санкт-Петербургской Академии Художеств в 1842 году.

«Отечественные Записки». 1842. Т. 25, отд. 2. С. 25-46. Хомяков А. С. «О зодчестве». Сочинения в двух томах. М., 1994. Т. I. С. 472. Гоголь Н. В. Скульптура, живопись и музыка (1831). Собр. соч.

М., 1952. Т. VI. С. 17-22. Вяземский П. А. Приписка к статье: «Известие о жизни и стихотворение Ивана Ивановича Дмитриева» в сб.: Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.

С. 356. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. Кн. 5, гл. II: Вот это убьет то. М., 1959. С. 212.

Там же. С. 213-214.

Ансьон. Рассуждение о сущности поэзии. Эстетические рассуждения. (Перевод студента СПб. Духовной Академии под руководством архиепископа Феофилакта Розаневского). СПб., 1813. С. 121-152.

Гюго В. О поэзии древних и новых народов // Московский Телеграф. 1832. Ч. 47. С. 297-331, 435-471. (Гюго В. Предисловие к Кромвелю. Собр. соч. М., 1956. Т. 14. С. 78, 94). Белинский В. Г.

Разделение поэзии на роды и виды (1841). Собр. соч. М., 1948. Т. II. С. 11. Там же. С. 27.

Белинский В. Г. О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» (1836). Собр. соч. М., 1976. С. 286.

Писарев Д. И. «Разрушение эстетики» (1865). Поли. собр. соч. СПб., 1904. Т. IV. Стлб. 515.

Там же. Стлб. 514-515.

Там же. Стлб. 517.

Катенин П. А. Размышления и разборы. Статья I (1830) М., 1981. С. 50.

Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета (1830) // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С. 460-461.

Белинский В. Г. Речь о критике. Статья I (1842). Собр. соч. М., 1948. Т. II. С. 361.

Там же.

Белинский В. Г. Сочинения Державина. Статья I (1843). Собр. соч. М., 1948. Т. II. С. 485.

Там же. С. 486.

Тихонравов Н. С. Объявление об издании «Летописей русской литературы и древности», выходящих с 1859 по 1863 год.

Ткачев П. Н. Принципы и задачи реальной критики (Посвящается редакции «Слово») // Ткачев П. Н. Кладези мудрости российских философов. М., 1990. С. 503. Там же. С. 504.

## ТОЛСТОЙ И РУССКАЯ ЭСТЕТИКА 90-х ГОДОВ

## («Что такое искусство» и его критики)

26 июля 1896 г. Лев Толстой записал в своем дневнике: «Вчера шел в Бабурино и встретил 80-летнего Ахима пашущим, Яремичеву бабу, у которой во дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замерз и некому рожь свозить, и морит ребенка, и Трофим и Халявка, и муж и жена умирали и дети их. А мы Бетховена разбираем. И молился, чтобы он избавил меня от этой жизни».

От этого «мы» и от подобных записей дневника легче всего было бы проложить путь к самым глубоким биографически-личным мотивам трактата «Что такое искусство». В 90-е годы, однако, эта сторона осталась совершенно в тени. Тому быть может причиной, что Толстой-художник заслонял в глазах критиков Толстого-мыслителя, моралиста. Совершенно очевидно также, что Толстой-художник не открывается в трактате так, как, например, раскрывается и уясняется в своих трактатах Вагнер-художник<sup>1</sup>: то, что Толстой говорит в своих романах, описывая художественные переживания, дает более непосредственный и достоверный материал. Ни о процессе своего художественного творчества, ни о своих подлинно-художественных идеалах не говорит Толстой в своем трактате. Если статья Толстого не могла быть воспринята ни с одной стороны, как документ его внутренней драмы, как форма покаяния, прорывающегося в «мы» дневника, как отражение «усилия помещика перестать быть помещиком», ни с другой стороны, как свидетельство художника о своем творчестве, то оставалось воспринимать статью как трактат. Так именно и отнеслись к ней современники: то, что Толстой говорил в статье, заслонило самого Толстого — человека и художника; спорили с мыслями и положениями Толстого, а не с Толстым.

Тому причиной было и то, что Толстой сам пытался придать своей статье наукообразную форму. Об этом свидетельствуют исторические ссылки в начале статьи и весь аппарат цитат. Они, конечно, отнюдь не придали статье характера той научности, к которой Толстой относился так пренебрежительно. Толстой старался, приводя цитаты, лишь отделаться от упрека в том, что не посчитался с предшественниками. «Нужно прежде, чем высказать свое, знать, как квинтэссенция образованных людей смотрит на это», — писал он Страхову<sup>2</sup>. Попытка редуцировать ad absurdum всё развитие эстетики набором цитат не удалась и никого не ввела в заблуждение. В этом смысле высказался целый ряд критиков<sup>3</sup>. Вместо того, чтобы установить историческую диалектику в развитии эстетических понятий, Толстой приведением отрывочных цитат изобразил историю эстетики как хаос: историческое развитие не объяснялось, а отбрасывалось<sup>4</sup>. Не будем останавливаться на отдельных неточностях изложения, вроде того, что учение о прекрасной душе изложено под Фихте, а не под Шиллером, что учение о классическом и романтическом полюсе искусства изложено под Адамом Мюлером и т. д.<sup>5</sup> Можно совершенно отбросить начальные главы трактата, содержащие исторический обзор, и поставить вопрос

совершенно безотносительно к историческим именам. Тогда он сведется к следующему: можно ли строить теорию искусства без понятия красоты, учение об искусстве должно ли ориентироваться по эстетике?

Толстой в попытке, «откинув путающее всё дело понятие красоты», анализировать искусство в эти годы не одинок. Мысль, что анализ искусства возможен без ориентировки по эстетике, созрела уже давно, прежде всего в области исторического изучения искусства и литературы, так как, начиная уже с 50-х годов, отдельные представители художественной критики и истории искусств пытаются размежевать эстетическую и культурно-социологическую точку зрения<sup>6</sup>. В 90-е годы идеи Тэна о применении объективного, естественно-научного метода к изучению художественных явлений не остаются без влияния<sup>7</sup>. Место эстетических оценок и ориентировки по художественным шедеврам заступил бесстрастный анализ всей массы художественных явлений. Наряду с этим в 90-е годы держалось и традиционно-эстетическое воззрение на искусство, по которому признак красоты является основным и единственным моментом, отличающим «искусство» или «изящное искусство» от «ремесла» и «техники». Несмотря на внешнее сходство с первым направлением (искусство независимое от эстетики), Толстой занимал, однако, позицию совершенно особую, отличную от обеих тенденций. Дело в том, что толстовское искусство было *искусством*, т. е. и у него, как и в традиционной эстетике, происходил *оценочный отбор*, но уже не на основании чисто эстетической оценки, а на основании оценки этической. Если бы Толстой принялся писать историю искусства, то он поступал бы совершенно так, как поступали эстетики: он шел бы путем отбора «шедевров», только шедевров особого рода, а не путем описания и объяснения культурно-выразительных произведений данной эпохи.

Всё это не замедлило выявиться в критической литературе, появившейся вокруг его статьи. Одна часть критиков недоумевала, как можно отличить искусство от других видов человеческой деятельности, если отбросить понятие красоты, другая требовала от Толстого большей последовательности: требовала признания права называться искусством за всеми видами «хорошего» и «дурного» искусства. Так, Крский в брошюре, написанной в развязно-фельетонном стиле<sup>8</sup>, возражал: «Толстой говорит (предварительно нужно 15 лет думать): „электротехника есть средство устраивать телефоны и звонки к прислуге!“ Если же ему скажут: „но электротехника служит также для целей военного дела и для смертных казней?“ — тогда он отвечает: „такого рода электротехника не есть электротехника!“» За год до появления статьи Толстого в том же смысле высказывался на страницах «Вопросов философии и психологии» Иванцов<sup>10</sup>: «Определение искусства должно подходить к провалившемуся на первом представлении водевилю, песне фабричного, снежной бабе, вылепленной уличными ребятишками, грубому рисунку дикаря или ребенка». Что Толстой совершенно сознательно отмежевывался от последней позиции, видно из его письма к Н. А. Александрову (1882), где он с возмущением писал: «Всё, что ни Делают праздные люди для удовлетворения праздной похоти людей, всё это безразлично называется искусством. Написать явление Христа народу — искусство, и написать голых девок тоже искусство, написать Илиаду и Нана — тоже искусство, написать образ — искусство, и играть трепака — искусство, и клоуны — искусство, и верхом ездить — искусство, и котлеты сделать, и волосы завивать, и платья шить — всё искусство... И ни один мудрец немец эстетик не покажет мне черту разделения между Рафаэлем и Тициановской голой женщиной, и между Тициановской голой женщиной и похабным стереоскопом». Толстой в противовес этому «объективно-нейтральному» понятию искусства выдвигал *подлинное* искусство, т. е.

исходил не из понятия искусства, каково оно *есть*, а из искусства, каким оно *должно быть*. Эту норму искусства он, однако, выдвигает в результате анализа искусства эмпирически данного: теория искусства, как вида языка, теория заразительности искусства — всё это одинаково относится к «хорошему» или «подлинному» искусству и к «дурному» или «извращенному»<sup>12</sup>. Здесь он стоит на совершенно той же позиции, что и сторонники описательной, независимой от эстетики, теории искусства.

Учение об искусстве как виде языка (и учение о социальной природе языка и искусства) во времена Толстого было не ново и не ему принадлежит. Ближайшим образом он мог его заимствовать у Верона, об «Эстетике» которого он отзывался весьма сочувственно<sup>13</sup>. Понятие заражения, в частности заражения в искусстве<sup>14</sup> встречается в те времена не раз в работах по социальной психологии. Книга Гюйо<sup>15</sup> могла способствовать укреплению этого рода воззрений<sup>16</sup>. По существу те же идеи, но в несколько ином аспекте, получают развитие в школе Потебни<sup>17</sup>. Расхождения единственно могли возникнуть при детализации вопроса. Толстой, как известно, подчеркивает эмоциональную сторону искусства («вызвать чувство», «передать чувство», «заразиться чувствами»). Верон, сочувственно им цитируемый, ссылается при своем определении на Торе, защищающего Делакруа и нападающего на «дагерротипы» слепо копирующих произведений искусства<sup>18</sup>. Станным образом Толстой воспринял это определение, корнями своими уходящее в романтизм. Естественно, что к 90-м годам развитие искусства само собой выдвинуло новые решения; натурализм и реализм, например, никоим образом не приняли бы этого решения, так как для них совсем не характерна ориентировка по всепоглощающим чувствам художника, выражающимся в произведении. Уже конкретный материал искусства позволял поэтому критикам выдвинуть поправку к определению Толстого: не только чувства и не только чувства, испытанные художником, находят воплощение в искусстве. Критики указывают на «идею», «мысль», «мировоззрение» наряду с чувством<sup>19</sup>, на чувства, «не пережитые» художником, а только «понятые» и т. д.<sup>20</sup>. Толстой выбрал такое определение искусства, которое наиболее отвечало его художественному опыту, резко отличному от «натурализма для натурализма». В определении Толстого как бы оказалась внутренняя его неприязнь к «фотографическому реализму»<sup>21</sup>.

Определяя искусство как язык и как язык чувств, Толстой подвергался опасности потерять всякий критерий, отличающий язык искусства от языка чувств вообще: не всякая заразительность чувств есть художественная заразительность. «Пусть кого-либо на улице остановит человек, который скажет: „дайте мне ради Бога копейку на полфунта хлеба, я два дня не ел!“ — никто не назовет такого голодного художником, а его просьбу о подавании произведением искусства, хотя несомненно, что этот человек способен заразить многих людей испытываемыми страданиями»<sup>22</sup>. Другой критик по поводу противопоставления бетховенской сонаты ор. 101 как ложного вида искусства и пения хора с криками и битьем в косу как подлинного и заразительного замечает: «веселость баб привела Толстого в хорошее настроение — при чем тут искусство?» «Заражение» веселым чувством могло быть и в том случае, если бы бабы просто весело галдели, стуча в косы»<sup>23</sup>. Не осталась без внимания критики и другая сторона теории Толстого: действительно ли то же чувство, которое испытывается художником, испытывается и воспринимающими. По этому основному вопросу — вопросу художественного выражения и художественного воздействия — высказались почти все критики. Общее мнение таково: чувства, выражаемые художником, и чувства, вызываемые в зрителях, отнюдь не совпадают<sup>24</sup>. Мало того, в самом произведении различаются чувства изображаемые

и чувства самого художника. Наконец, между эстетическим и вне-эстетическим воздействием на чувство проходит вполне определенная грань: те же слова и действия воспринимаются различно в действительной жизни и на сцене или в поэме<sup>26</sup>. Все эти отдельные крупницы и частицы замечаний, мыслей и наблюдений могли бы объединиться и выкристаллизироваться в одно целое и послужить материалом для научно-эстетической системы. Но ни один из авторов не потрудился изложить свои воззрения и наблюдения систематически. Наблюдения и замечания так и остались замечаниями — полемически-отрывочными. Быть может, впрочем, системы строить и не было необходимости, так как большая часть замечаний — обрывки уже готовых систем, отзвуки вопросов, в то время систематически разрабатывавшихся на Западе: вопросов о вчувствовании, сочувствии, сопереживании, симпатии, Scheingefühl<sup>27</sup> и т. д.

Если пойти далее и посмотреть пристальнее на вопрос о природе социального общения, имеющего место в искусстве, то и здесь мы найдем у Толстого ряд пунктов, на которые обратили внимание его критики. Особенно много возражений вызвали слова Толстого: «Искусство начинается тогда, когда человек *с целью передать* другим людям испытанное им чувство... и т. д.». Подчеркивалось, что никакой цели общения художник может и не преследовать, хотя и здесь искусство продолжает нести социально-выразительные функции: художник выявляет часто свои чувства лишь *для себя*, из внутренней потребности осознать и оформить свое темное художественное влечение; художник забывает себя в процессе творчества и менее всего думает о целях общения<sup>28</sup>. Любопытнее всего, что сам Толстой делает в другом месте своего трактата именно это отсутствие рефлексии на аудиторию и социальную среду условием подлинного искусства: «как только зритель, слушатель, читатель чувствует, что художник сам заражается своим произведением и пишет, поет, играет *для себя*, а не только для того, чтобы воздействовать на других, такое душевное состояние художника заражает воспринимающего»<sup>29</sup>. Гораздо раньше в 1870 г. Толстой писал Фету по поводу перевода Гомера: «Все эти Фоссы и Жуковские поют каким-то медово-паточным горловым и подлизывающим голосом. А тот чорт и поет, и орет во всю грудь, и никогда ему в голову не приходило, что кто-нибудь его может слушать»<sup>30</sup>. Другой вопрос — вопрос о художественном наслаждении и общении в искусстве. Ожесточенные нападки Толстого на художественное наслаждение коренятся, по-видимому, в его убеждении, что художественное наслаждение и общение людей в искусстве взаимно исключают друг друга. Эта антисоциальная природа наслаждения ярко выделена в одной записи дневника: «Если искусства цель не добро, а наслаждение, то и распределение искусства будет иное. Если цель его добро, то оно неизбежно распространится на наибольшее число людей; если цель его наслаждение, то оно сосредоточится в малом числе. (Неточно и еще неясно)»<sup>31</sup>. Не будем говорить здесь об аскетически-моральных идеалах Толстого, это увело бы нас от теории в сторону его личной психологии<sup>32</sup>. Отметим прямо, что все критики стремятся смягчить парадоксально-ригористическую позицию Толстого<sup>33</sup>. В 90-е годы преобладали два типа теорий художественного восприятия и наслаждения. Одна группа почти исчерпывала художественное восприятие эстетическими эмоциями, Другая рассматривала эстетические эмоции как своеобразный «привесок» к другим общекультурным и жизненным эмоциям, возбуждаемым искусством. Эти две группы — вялые и ставшие либерально-умеренными — потомки резкой антитезы 60-х и 70-х годов: «искусство для искусства», «искусство для жизни». Со свойственной ему беспощадностью Толстой отбросил оба типа этих решений, не порывающих с принципом наслаждения и чисто эстетических эмоциональных переживаний.

Уже беглый обзор статей, появившихся в связи с трактатом Толстого, вырисовывает нам в общих чертах лицо эстетики 90-х годов в России. Темы психологические и социально-психологические занимают в ней первое место. Как ни странно, но Толстой имеет именно с этой психологической эстетикой того времени много точек соприкосновения. Чувство в искусстве, психология эмоций, заразительность эмоций, отношение эстетических эмоций к другим видам психической деятельности — всё это вопросы, о которых спорят, но спор о которых протекает в одной и той же плоскости. В самом деле, к чему сводится передаваемое в искусстве содержание? к содержанию эмоциональному. Эту эмоцию, это переживание Толстой берет так же абстрактно, как и современная ему психология: они — эмоции человека вообще, *всякого* человека, естественного человека. Столь же абстрактна и социальная среда — конкретные исторические формы общения не интересуют Толстого. Это особенно ясно видно из того, как Толстой подходит, например, к рассказу об Иосифе, рассказу, который, по его мнению, будет одинаково заразителен в любых исторических условиях. Некоторые критики справедливо указывали, что для этого каждый раз рассказ должен принимать особые художественные формы. «Чтобы вызвать возможный *taхитизм* эмоций у слушателя — иначе нужно рассказывать какому-нибудь знаменитому романисту, чем крестьянину, иначе гренландцу, чем итальянцу, иначе члену академии искусств, чем какому-нибудь труженику, испытывающему художественные наслаждения лишь в редкие свободные минуты»<sup>34</sup>. Толстой, по замечанию Батюшкова, имеет в виду «лишь общность сюжетов, основных тем данных произведений, а никак не форму передачи». «Если бы рассказы Библии были так сразу общепонятны, и именно в их художественном значении, то вряд ли бы мы имели те многочисленные переделки и обработки, соответственно *своему* пониманию, которыми так изобилует средневековая литература»<sup>35</sup>. Именно через форму можно было прийти к конкретной социологии искусства. У Толстого же мы имеем абстрактное эмоциональное содержание в безразличной к ней художественной форме: если существенно заражение чувством, то несущественны пути и средства, которыми оно осуществляется. Здесь не реальные люди, общающиеся друг с другом во всем историческом многообразии конкретных форм общения, а абстрактные люди «вообще» или «всякие» люди, «всех сословий и возрастов». Место реального человека заступил естественный человек, человек *phusei*. Подобно тому, как «вечное» (вследствие своей абстрактности) эмоциональное содержание может принимать тысячи разных внешних обликов, не меняясь в своем существе, совершенно так же этот естественный человек есть «человек в человеке», только рядящийся в различные исторические формы. Отсюда — философия истории Толстого, если можно говорить о философии истории у Толстого, дух которого, как утописта, органически противится всякому историзму. Вся история есть грехопадение: золотой век райской невинности (подлинного искусства) сменяется отпадением — блужданием исторического процесса. Новое искусство, «искусство будущего», должно родиться после покаяния. Тщетно мы бы старались фиксировать хронологические пункты этого процесса, потому что образцы высшего искусства Толстой одинаково видит и в Библии, и в Гомере, и в Диккенсе, и три стадии искусства, строго говоря, не историчны, а синхроничны. Правда, оказало на Толстого заметное влияние романтическое<sup>36</sup> представление о непорочном всенародном искусстве *в начале* человеческой эволюции. Но как бы то ни было, единственное движение это — движение из «царства греха» в «царство благодати» (скачок, «обращение», а не развитие). «Настоящему», «подлинному», «хорошему» искусству противостоит «фальшивое», «испорченное», «поддельное», «извращенное». Именно

здесь следует искать разрешения огромного количества недоумений, возникших при появлении статьи Толстого. Недоумения и недоразумения в вопросе об общепонятности и всенародности подлинного искусства разрешаются, если принять во внимание, что речь идет о «естественных» условиях и о «естественном» человеке: говорится о «нормальном» человеке, а совсем не просто о большинстве, которое может быть даже «извращено», «испорчено», «греховно»; «все» — имеет здесь собирательный, а не разделительный смысл («каждый», «все поголовно»). Между тем некоторые критики требовали проверки статистическим методом суждений Толстого о художественных образах<sup>37</sup> сомневались в доступности арии Баха «австралийским и африканским дикарям»<sup>38</sup>, в понятности гомерической поэзии жителям Огненной земли<sup>39</sup> и т. д. Касаясь утверждения о понятности истории Иосифа «и русскому мужику, и китайцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному», Михайловский опасается, что «весьма многие китайцы и африканцы совершенно не оценят поведения Иосифа, а ребенок, настоящий ребенок, ничего не поймет во всем эпизоде» (в попытке жены Пентефрия соблазнить юношу)<sup>40</sup>. Недоумения вызывает и оценка гомеровской поэзии, японского искусства<sup>41</sup>, изображение народного искусства как безупречно-нравственного<sup>42</sup>. Кроме культурно-исторических различий против общепонятности выдвигаются и психологические факторы: невосприимчивость к тем или иным видам впечатлений<sup>43</sup>, багаж прежнего опыта<sup>44</sup> и пр. Весь арсенал этих доводов оказывается ненужным, если подумать о том, что фактические подтверждения из наблюдений над «<sup>9</sup>/ю человечества» мало интересуют Толстого и подлинное человечество для него покрывается понятием «праведников» так же, как искусство понятием «подлинного искусства». Вкусы реального «простого народа» его мало интересуют, потому что «простой народ» для Толстого — «естественный человек», *норма человека* по образу и подобию самого Толстого<sup>45</sup>.

«Он по-видимому чрезвычайно демократически приглашает нас прислушиваться к голосу <sup>9</sup>/10 или <sup>99</sup>/100 человечества и смириться перед этим многомиллионным голосом. На самом же деле это его личный голос и он, подобно Людовику XIV, утверждавшему, что *l'etat c'est moi*, мог бы сказать: <sup>99</sup>/100 человечества — это я»<sup>46</sup>. Не всякий мужик, а «хороший» мужик, «неиспорченный» мужик — вот норма Толстого, и в ней запечатлелись личные его идеалы<sup>47</sup>.

Впрочем, только ли идеалы личные или идеалы целой социальной группы — мы увидим дальше. Для этого следует остановиться еще на одном пункте: на борьбе против техники и профессионалов в искусстве, на апологии художественного кустарничества. «Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей, — пишет Толстой. — И это сравнение верно до малейших подробностей. Оно так же не ограничено временем, так же всегда разукрашено, так же всегда *продажно*, так же заманчиво и губительно. Настоящее произведение искусства может проявляться в душе художника только изредка, как плод предшествующей жизни, точно так же, как зачатие ребенка матерью. Поддельное же искусство производится *мастерами, Ремесленниками* безостановочно, только бы были потребители»<sup>48</sup>. Нападки на искусство-блудницу переносятся и на служителей ее, на ремесленников, привыкших к «сладкой, роскошной жизни». Опираясь ничего не говорящими цифрами, Толстой гиперболическими чертами рисует процветание искусства, словно не видя положения искусства в реальной России 90-х годов<sup>49</sup>. Создается впечатление, что борьба с ложным искусством в России вызвана настоятельнейшей необходимостью, что «богатые классы» в России утопают в сибаритских наслаждениях искусством и сотни тысяч людей отравлены различными видами лжеискусства. Между тем, «на

крупные художественные произведения в России только два покупателя: министерство Двора и Третьяков»<sup>50</sup> и «добрых 99 миллионов из сотни всего населения России говорят нам, что можно жить и без искусства». Тяжелые условия *всякого* труда в России 90-х годов как будто ставятся в вину одному искусству. Из чувства гуманного сострадания к наборщику, обойщику и т. д., делающим трудную и бесполезную работу, Толстой готов лишить их этой работы, как будто бы положение наборщика, работавшего для заработка, улучшилось от того, что он стал бы набирать Библию и Толстого вместо Пьера Луиса<sup>51</sup>.

В противовес этому современному искусству Толстой выдвигает: «искусство будущего не будет производиться профессиональным художником», «искусство не есть мастерство, а передача испытанного художником чувства», «нет людей более тупых к искусству как те, которые прошли профессиональные школы искусства». Этими словами объявляется война всякой художественной технике и провозглашается возврат к природе непосредственного искусства<sup>52</sup>. Нормального, естественного человека Толстой проецирует в примитивные культуры, ищет его в неразвитых общественных культурах. Жестокое обличение буржуазно-упадочного искусства «высших классов» сочетается с тягой назад, к патриархальным, — быть может никогда не существовавшим в той исторической форме, в какой их рисует Толстой, — культурам. Здесь Толстой протягивает руку другому врагу искусства индустриальной эпохи — Н. Ф. Федорову. Страхов писал Толстому еще в 1882 г.<sup>53</sup>: «Буду защищать искусство и науку изо всех сил против Вас, Соловьева и Николая Федоровича (Федорова). Эта область мне сродная, область мысли, а не дела; никто из Вас, стремящихся к деятельности, не может понять, какое различие между деятельностью и совершенным отсутствием позыва к ней, чистым созерцанием. Тут у меня весь центр тяжести». В этом отрывке интересно сближение Толстого с Федоровым. Действительно, в аскетическом обличении художественной похоти Федоров идет еще гораздо дальше Толстого. Вся промышленность по Федорову возникает из похоти, и таково же искусство индустриальной эпохи<sup>54</sup>. «Искусство стало индустриально-милитарным, т. е. скотским и зверским»<sup>55</sup>. «Искусство блудных сынов состоит в служении всеми искусствами, всюю промышленностью красоте женщин»<sup>56</sup>. «Это искусство блудных сынов забыло об основной религиозной функции настоящего искусства...»<sup>57</sup> Но в противоположность Толстому путь возрождения для Федорова идет через науку, технику и преодоление темных, слепых импульсов чувства в искусстве<sup>58</sup> — через «делание» и «думание», тогда как «сочинение Толстого об искусстве есть завершение учения о недумании и неделании»<sup>59</sup>.

В 1911 году в своей статье о Толстом Ленин напоминал о словах Маркса, что значение критических элементов в утопическом социализме «стоит в обратном отношении к историческому развитию»<sup>60</sup>: чем дальше идет историческое развитие, тем всё более революционная роль утопизма сменяется его реакционностью. В годы, когда Толстой писал свою статью об искусстве, в крупнейших городах России формируются «Союзы борьбы» за освобождение рабочего класса. Старые социал-демократы упорно проводили в них мысль о необходимости вносить политическое сознание в рабочую массу, и отстаивали свои позиции против экономизма, равняющегося по массе, как она есть, по «чисто рабочей» массе. Утопической проповеди опрощенства и уничтожения художественной культуры во имя искусства, понятного массам, как они суть, явно не по пути с тенденциями этих союзов.

Любопытно, что среди сотрудников «Московских ведомостей» художественные взгляды Толстого находили сочувственный отклик. В своем разборе трактата

Толстого Борисов<sup>61</sup> сближает его взгляды с взглядами Говорухи-Отрока (Ю. Николаева), писавшего критические статьи в «Московских ведомостях». Это вскользь брошенное сравнение действительно имеет свои основания<sup>62</sup>. Интересны также и отсылки в духовных журналах<sup>63</sup>. Если Толстой обличает декадентство и упадочное искусство высших классов, то не забудем, что это же искусство обличает и вся правая печать.

У возрождающегося в 90-е годы философского идеализма и у Толстого была общая почва: вечные нормы искусства.

Сильнее всего звучат в эти годы ноты эстетики Шопенгауэра. К ней близок Цертелев, посвятивший трактату Толстого особую статью, на Шопенгауэра не ссылается Астафьев<sup>64</sup>. В 80-х годах в России неразрывно связано с эстетикой Шопенгауэра имя Фета. Сюда же до известной степени примыкали Страхов и Говоруха-Отрок. И Астафьев, и Страхов, и Говоруха-Отрок одинаково отрицательно относятся к «научной», «исторической» критике<sup>65</sup>, уча о преодолении времени и истории в вечном и не поддающемся логическому анализу произведении искусства<sup>66</sup>. Толстой иронически относится к Тэну и учит об искусстве как выражении вечных категорий чувства. Но, конечно, не о вечной красоте и идеалах фетовской группы здесь речь. В последнем пункте, наоборот, по-видимому от фетовских вечных идеалов отталкиваясь, Толстой строил свое понимание искусства<sup>67</sup>. В более положительном смысле посчитался Толстой с другим «вечным человеком»: с человеком эмпирической психологии. Отдавая дань времени, Толстой особенно подробно именно на психологической эстетике остановился и совершенно в духе времени счел устаревшими и сданными в архив «философско-метафизические теории», почти не уделив места их критике. Действительно, психологическая эстетика в 90-е годы переживала эпоху подъема и расцвета: экспериментальная психология и экспериментальная эстетика сулили разгадать все загадки и секреты творчества. С 1885 г. организуются в России лаборатории опытной психологии: в Петербурге, в Казани, в Москве, в Харькове, в Юрьеве, в Киеве. Организуются «Русское общество экспериментальной психологии» в Петербурге; в Московском Психологическом Обществе читаются доклады на психолого-эстетические темы. Особенно интенсивную работу ведут психиатры и невропатологи, усилиям которых психологические лаборатории в большинстве случаев и обязаны своим возникновением. Врачи же, по большей части, публикуют самостоятельные исследования по частным и общим вопросам психофизиологической эстетики<sup>68</sup>. Литераторы довольствуются общими суждениями, возлагая на психологию все свои надежды и упования<sup>69</sup>. Ищут объяснения истории искусства в общих психологических законах человеческой природы. Даже такую специфически-социальную проблему, как проблема социального взаимодействия, пытаются трактовать на Западе, а вслед за тем и у нас, в сугубо-психологическом смысле<sup>71</sup>.

«Красота или то, что нравится» Толстого — это совершенно очевидное воз- Действие психологической эстетики, только различие в одном: на Западе и у нас психофизиологи, говоря об эволюции эстетического чувства, полагали, что развитие идет в сторону *одного*, «нормального» эстетического чувства. Совершенно очевидно, что описания этого «нормального», «развитого», чувства красоты у психологов, экспериментаторов, — если не ограничивались только наблюдениями над Красотами квадратов и треугольников и прочих «простейших» форм, — в значительной мере отражали состояние сознания либерально-буржуазного, умеренного-прогрессивного ценителя искусства. Толстой зорко это подметил, говоря: «теория искусства, основанная на красоте и изложенная в эстетиках и в смутных

чертах исповедуемая публикой, есть не что иное, как признание хорошим того, что нравилось и нравится нам, т. е. известному кругу людей». Но нравится одному кругу людей одно, другому другое. Отсюда заключение, что область того, что нравится — субъективный хаос мнений, заключение опять совершенно согласное с духом психологической эстетики: или единственная нормальная форма развитого эстетического чувства, или никакой<sup>72</sup>. Разница в том, какая из частей дилеммы принимается.

Говорят, что по поводу «Что такое искусство» Толстой сказал: «...Эта статья доставила мне удовольствие. Так и чувствуешь, что попал в самую средину кучи муравьев, и они сердито закопошились»<sup>73</sup>. Миновав теперь эту «кучу муравьев», мы можем вернуться к тому, с чего начали.

Статью Толстого восприняли как трактат. Но не в ее «научно-трактатном» характере дело, и не в том, что она — художественное исповедание веры, рассказ о себе, как художнике, или суд над собою, как художником. Кроме того, или, вернее, прежде всего, статья — художественно-критическая статья. Это — критическая статья, направленная против символистов и Вагнера. И здесь, в критических разборах, мимоходом, Толстой роняет формулы, далеко отличные от его теоретических положений: «Искусство — не мастерство, а передача испытанного художником чувства», говорит Толстой-теоретик. «Искусство высших классов потеряло красоту формы», говорит Толстой-критик. Толстой-теоретик отрицает красоту и эстетическое чувство; Толстой-критик спрашивает о «Фераморсе» Рубинштейна: «кому это может нравиться?»; о первом акте «Зигфрида» он же говорит, что такие сцены «режут ножами эстетическое чувство»; он говорит о современных художниках, у которых «атрофировано эстетическое чувство, которое сделало бы им противными их произведения». По Толстому-теоретику, «как только зрители-слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство». По Толстому-критику, критикующему Вагнера, «главная черта всякого истинного художественного произведения — цельность, органичность такая, при которой малейшее изменение формы нарушает значение всего произведения». Толстой-теоретик утверждает: «искусство начинается тогда, когда человек *с целью* передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»; Толстой-критик упрекает современных романистов в том, что в их романах «видишь намерение, с которым писано», и «у автора никакого другого чувства, кроме желания написать повесть или роман, нет и не было». Толстой, автор трактата, дает дефиницию: «поэтично — значит заимствованно» и заставляет копошиться всю кучу муравьев-критиков<sup>74</sup>. Слушая в ноябре 1905 г. в Ясной Поляне два стихотворения Брюсова, Толстой об одном говорит: «сильное, но прозаическое стихотворение», другое же находит поэтическим<sup>75</sup>. Толстой-теоретик пишет в статье, заостряя свою мысль до парадоксальности: «хорошее искусство всегда понятно всем», а в своем дневнике 28 мая 1896 года записывает: «Всякое произведение искусства только тогда произведение искусства, когда оно понятно, — не говорю всем, но людям, стоящим на известном уровне образования, том самом, на котором стоит человек, читающий стихотворения и судящий о них». Толстой пишет в трактате: «искусство не есть мастерство», Толстой пишет Гольцеву: «художник должен овладеть мастерством».

Совершенно очевидно, что Толстой-критик не тот, что Толстой-теоретик. Совокупность тех эстетических положений, к которым он прибегает в конкретном анализе произведения искусства, не та, что выдвинутые в виде формул в трактате. Если вообще имеет смысл систематически излагать эстетику Толстого, то от

конкретных художественных анализов Толстого следует отправляться. Здесь понятия «органичности», «неразрывности формы и содержания», слияния «мастеоства» и «гениальности» стоят на первом плане. Это — старые понятия, родственные старой русской художественной критике: Григорьеву, традиции которого в 80-х годах продолжал Страхов, и ряду других. Дух времени заставлял Толстого говорить на языке эмпирической психологии и абстрактной социальной психологии оттого то «муравьи» так и оживились, найдя, казалось, общую почву. Но статья Толстого была не диссертацией, а критической статьей. Если в 30-х и 40-х годах системы эстетики появлялись в форме вступлений к критическим разборам текущей литературы, то у Толстого, наоборот, за общим заглавием «Что такое искусство» скрывался частный, конкретный вопрос о том искусстве, которое было перед его глазами «Нужно прежде, чем высказать свое, знать, как квинтэссенция образованных людей смотрит на это», — писал Толстой Страхову. Всё сказанное ясно показывает, что Толстому это было совсем не нужно. Когда он говорил о своем «настоящем» искусстве и о «лже-искусстве» Вагнера и символистов, он забывал и о «квинтэссенции», и о «муравьях».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Здесь нужно было не анализировать свой художественный опыт, а учить других и обуздывать самого себя. Вспомним, что в своей статье из всей массы своих произведений Толстой выделяет в качестве ценных только два. 3 декабря 1897 г. Толстой записывает в своем дневнике: «Моя работа над искусством многое уяснила мне. Если Бог велит мне писать художественные вещи, они будут совсем другие». Что Толстой на деле иначе относился ко многим произведениям, которые он теоретически обличал, также известно. (Ср., напр., статью Кашкина: Л. Н. Толстой и его отношение к музыке. Международн. Толстовск. Альманах. Сост. П. Сергеев. М., 1909. С. 77-83). Художественная стихия Толстого в трактате подавлена рефлексией; анализируя искусство и художественное творчество, Толстой запрещает себе апеллировать непосредственно к своим художественным переживаниям и поэтому дает для эстетики менее, чем мог бы дать.

Письмо от 2 мая 1889 (Перелиска Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. СПб., 1914. С. 381). Так в рецензии «Русской Мысли» (1898. № 2. С. 58) мы читаем: «все эти пестрые и утомительные цитаты, оторванные от своего контекста, который один придает им надлежащий смысл, все они доказывают только то, что ум человека слаб в определениях, в исчерпывающей логической дефиниции, что как не поддается его точной формулировке истина, так не поддаются ей и красота и искусство». Цертелев (Рус. Вестн. 1898. № 7. С. 2) указывает, что «сопоставление вырванных из общей связи определений не может ничего доказать уже потому, что употребляемые в них термины у различных авторов могут иметь различное значение, так что не только различие в определениях не может служить доказательством принципиального противоречия во взглядах, но даже тождественность определений не всегда может служить полным ручательством тождественности взглядов». Ф. Батюшков (Вопросы философии и психологии. 1899. Кн. 46. С. 5) находит, что определения Толстым «несколько странно поднесены», — в виде отрывочных фраз и суждений, и едва ли исчерпывают сущность резких эстетических доктрин. По мнению Р. Сементковского (Прилож. к «Ниве». 1898, февраль. Стлб. 423), «с таким же правом мы могли бы отрицать и объективное существование государств и государственной жизни, потому что до сих пор ни одному юристу или государствоведу не удалось дать точное определение государства». М. М. Филиппов (Научн. Обзор. 1898. № 11. С. 2022) указывает, что методом Толстого можно было бы доказать и несуществование добра, выдвигаемого Толстым же в качестве «абсолютного метафизического принципа». Д. Тризна (Граф Л. Толстой об искусстве и науке. Киев, 1901. С. 10-11) пишет: «Попробуйте определить, что такое День, ночь, красный, зеленый и пр. цвет, быстрота, ловкость, и пр. и пр... Развитый вкус чувствует, что должно быть в произведении и чего не должно быть в нем... но перечислить все такие условия, оценить значение каждого порознь, а также в совокупности и в разных комбинациях и все это формулировать полно, кратко и ясно — это положительно невозможно». Аналогичные замечания мы находим у критиков на Западе, напр., у проф. Туринского университета А. Графа (рус. пер. И. Гливленко. Софизмы Л. Толстого по отношению к искусству и критике. Киев, 1900. С. 11): «Экономисты не сходятся в определениях ценности; и что же — ценность есть бред? Физиологи до сих

- пор ищут определения жизни: и что же — жизнь есть звук пустой?» Большинство критиков, как мы видим, делает ударение на неопределимости красоты или ненужности логического определения красоты для эстетики. Историческая диалектика в развитии понятия красоты — на заднем плане или вовсе отсутствует. Но об этом после.
- <sup>4</sup> В этом отношении Шаслер, рекомендованный Страховым как «первый, после покойного Фишера, эстетик нашего века» (письмо от 21 февраля 1891 г. С. 426), мог бы указать другой путь. Диалектика красоты вносила в эстетику систематичность и связность — у Шаслера связная эволюция эстетических идеологий вместо разброда личных мнений.
- <sup>5</sup> Никто из русских критиков подробно не останавливался на этой стороне вопроса. Были сделаны лишь отдельные указания: на отсутствие Фехнера (*Михайловский*. Рус. Богатство. 1898. № 3. С. 132), на неполноту и неправильность освещения эстетики Канта (*Филиппов*. Научн. Обзор. 1898. № 11. С. 20-25; *Цертелев*. Рус. Вестн. 1898. № 7. С. 16).
- <sup>6</sup> Еще в конце 40-х годов В. Майков различал подход «эстетика» и «социалиста» (Обществ. науки в России. Критич. опыты. СПб., 1891. С. 557). В том же духе писал в 1857 г. Чернышевский (Соч. Т. XIV. СПб., 1906. С. 1). Писарев в 1864 г. ставит задачей истории объяснение и анализ, а не оценку (Соч. Т. III. СПб., 1901. С. 284). У Буслаева и его школы уже с начала 60-х годов намечается тенденция порвать связь истории искусств с эстетикой (Ср. соч. Н. С. Тихонравова, т. I. М., 1898. С. XIV). В конце 70-х годов весьма категорически высказывается в том же смысле Ткачев (Принципы и задачи реальной критики. Дело. 1878. № 8; Эстетич. критика на почве науки. Дело. 1878. № 12; Ликвидация эстетической критики. Дело. 1879. № 5).
- <sup>7</sup> История английской литературы Тэна в русск. переводе под ред. Рябинина и Головина появилась в 1876 г. (СПб.). Отдельно из введения к ней (в издании Юровского) появилось «О методе критики и истории литературы» (СПб., 1896). Ср. еще об этой книге: «Время». 1862. № 1; «Отеч. Зап.» 1864. № 5. С. 462-463; № 6. С. 561-609 и др. «Чтения об искусстве» переводились и издавались не раз. О Тэне в 90-е годы см. И. Иванов (в Рус. Богатстве 1891, № 4), В. И. Герье (Метод Тэна в лит. и худож. критике. Вестн. Евр. 1898, № 9, стр. 71 — 144). Герье придает трудам Тэна серьезное теоретическое значение в истории человеческой мысли и видит в них «самобытную талантливую попытку... перекинуть мост из области естественных наук в мир духовных явлений» (с. 143). Отрицательно относятся к Тэну представители консервативной эстетической критики По мнению Говорухи-Отрока (Ю. Николаева), «не духом Фауста, а скорее духом Вагнера проникнуты его произведения... С произведениями искусства Тэн обращается не как с живыми организмами, а как с трупами». Между тем «только в чистом созерцании мы постигаем, что искусство есть выражение бессмертной души человеческой» (Моск. Вед. 1893, № 123, по поводу статьи о Тэне Страхова в Рус. Вестн. 1893. № 4). В противовес этому К. К. Арсеньев (И. Тэн. Вестн. Евр. 1893. № 4. С. 788-804) утверждает, что «теория Тэна не исключает ни энтузиазма, ни поэтического чутья, ни проникновения в интимную жизнь писателя... Весьма вероятно, что научному знанию суждено играть в критике роль еще гораздо большую, чем отведенную ему Тэном; но едва ли оно когда-нибудь уничтожит всецело то непосредственное общение между критиком и поэтом, благодаря которому критика сама по времени становится поэзией» (с. 804). Отзыв Л. Толстого о Тэне («если говорить правду, попросту, по-русски, то Тэн был человек довольно-таки тупой») см. у Сергеевко (Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. М., 1898. С. 17-18). Впрочем, не надо забывать, при каких условиях высказаны суждения (спор с студентом, восхвалявшим Тэна).
- <sup>8</sup> Так, напр., в рец. «Русской Мысли» (1898. № 2. С. 58): «то искусство без красоты, которое проповедует Л. Н. Толстой, является колоссальной нелепицей, тем, что логика называет *contradictio in adjecto*. Это — искусство, у которого вынута душа». Подтверждения к мысли об отделимости искусства от красоты Толстой мог найти в книге Bernard L'esthétique d'Aristote, на которую он ссылается и о которой имеется запись в дневнике под 24 февраля 1897 г. В своей рецензии на эту книгу (Вопр. фил. и псих. 1890, кн. 4, стр. 128-131) Н. Тимковский факт, что «теория прекрасного совершенно отделена от теории искусства», считает основным недостатком Аристотеля. Беззаботное неряшество (Наше отношение к искусству. Теория Л. Н. Толстого). СПб., 1900. С. 12. 1896 кн. 34, стр. 444; ср. там же: «Эстетик и ученый должны относиться к явлениям искусства и природы бесстрастно — они должны изучать их».
- <sup>11</sup> «Толстой и о Толстом». Сб. 3-й. М., 1927. С. 15.
- В главе 5-й трактата Толстой пишет: «Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства». По мнению Энгельмейера (Критика научн. и худож. учений гр. Л. Н. Толстого. М., 1898. С. 55), «ближайшее определение Толстой заимствует у Верона и дополняет его». Эстетика Верона (1878)

- была известна в России, чему свидетельством перевод из нее главы «Танец как искусство» в журнале «Искусство», издававшемся Грининным (1888. № 19. С. 216-217). Ср. еще зам. о книге Верона «Supériorité des arts modernes sur les arts anciens» (Р., 1863) в Отеч. Зап. 1863. № 10. С. 287-288.
- <sup>14</sup> Ср., напр., De spine. De la contagion morale; Aubry. La contagion du meurtre и главы об искусстве в книге Рамбоссона *Phénomènes nerveux, intellectuels et moraux, transmission par contagion*. На эти книги указывает Михайловский (Рус. Богатство. 1898. № 3. С. 136-137).
- <sup>15</sup> Она появилась впервые в русском переводе в 1891 году.
- <sup>16</sup> Иванов (Задачи искусства. Вопр. фил. и псих. 1896, кн. 34, стр. 453) утверждает, что «искусство есть своего рода язык», что «искусство следствие и в то же время орудие социальной жизни». В другой статье, появившейся уже после статьи Толстого, он так определяет искусство: «Искусство есть своего рода язык, — язык не символических звуков или знаков, но язык непосредственных образов, и общая цель его та же, что и языка слова и письменности — общение одного человека с другим» (Несколько слов об идеалах в искусстве. Вопр. фил. и псих. 1899. Кн. 47. С. 255). «Высшими произведениями искусства являются те, в которых художник в наглядных, чувственных образах выражает свой идеал и умеет заразить нас своим идеалом» (Там же. С. 270).
- <sup>"</sup> В 1895 г. появилась книжка Овсянко-Куликовского «Язык и искусство» (СПб.) (первоначально в «Сев. Вестнике» 1893). «Первоисточник искусства, — пишет Овсянко-Куликовский, — мы видим вслед за А. А. Потебнею, в языке» (с. 4). Потебня, исходивший из идей Гумбольдта, своеобразно перетолкованных Штейнталем, изложил свои идеи об искусстве и языке уже в 1862 г. («Мысль и язык» Ж. М. Н. Пр.) В 90-х годах кроме переиздания книги «Мысль и язык» (1892), мы имеем уже и общее изложение его теоретических взглядов, сделанное тем же Овсянко-Куликовским (Потебня, как языковед-мыслитель. Киевск. Старина. 1893, июль—август—сентябрь).
- <sup>18</sup> Thoré. Salon de 1847. См. *Vüron. L'esthétique*. 3<sup>e</sup> ed. P., 1890. P. 109-110.
- <sup>"</sup> По Энгельмейеру (Критика научн. и худож. учений гр. Л. Н. Толстого. М., 1898. С. 62), «передаются не только чувства, но и мысли», «искусство не только дает случай поволноваться, оно нас тоже учит» (Там же. С. 65). По Сементковскому (Приложение к «Ниве». Февраль 1898. С. 424—425), Толстой «исключает из художественных произведений идею, и художественная деятельность, по его мнению, сводится к передаче одних только чувств», тогда как «без идеи вообще нет искусства» (с. 425-428 о мирозерцании и идее). Тризна (Гр. Л. Толстой об искусстве и науке. Киев, 1901. С. 16) утверждает, что «искусство не может вполне чураться мысли уже потому, что с помощью передачи мысли может быть облегчена передача чувства».
- <sup>20</sup> Филиппов (Научн. Обзор. 1898. № 11. С. 2015) указывает, что художник заражает других людей не только чувствами, им самим испытанными, но и теми, которых он сам не испытывал и порою не мог бы испытать. Аналогичное у Ф. Батюшкова (Вопр. фил. и псих. 1899. Кн. 46. С. 9).
- <sup>21</sup> Интересно сопоставить определение Толстого с воззрениями Страхова, у которого иррациональному чувству также отводится первенствующее место: «В искусстве мы можем отдаваться тем внушениям свыше, которых не в силах привести к сознанию и выразить отвлеченно... Сказать вполне то, для чего недостает мыслей, откинуть всё посредствующее и постепенное, и прямо выразить самую глубину своего чувства — такая бесценная способность!» (Письмо к Толстому от 2 ноября 1886 г. С. 340).
- <sup>22</sup> Филиппов (Научное Обозрение. 1898. № 11. С. 2026). Здесь же вывод: «не всякое выявление душевных волнений в то же время будет искусством».
- Вальтер В. Г.* В защиту искусства. Мысли музыканта по поводу статьи Л. Н. Толстого «Что такое искусство?». СПб., 1899. С. 58; ср. с. 16: «Толстой дает не определение искусства, а языка чувств». В том же направлении двигаются возражения. Критика в киевской газете «Жизнь и искусство» (1898. № 193): сочувствие беднякам может выразиться в опубликовании статистических сведений и тем же чувством могут заразиться читающие, между тем никто не назовет книгу по статистике произведением искусства. (О книжке Вальтера см. заметку Н. в «Новостях» 1899, № 4.) Критик «Жизни и искусства» (1898. № 193) поясняет примером: художник написал портрет своей возлюбленной. «У зрителей не возникает то чувство, которое испытывал художник, когда он писал портрет и смотрел на него, хотя все восхищаются работой художника». Вальтер (В защиту искусства. СПб., 1899. С. 9) спрашивает: «Каким чувством заразил публику Отелло? По Толстому выходит ревностью, а Дездемона заразила публику страхом». (На самом деле состраданьем.) Тот же Вальтер ссылается на художественные произведения Толстого: в «Альберте» бедный скрипач и Делесов, слушающий игру, испытывают разные чувства, точно так же Михайлов и посетители его студии (в «Анне Карениной»). В. Поссе (Образование. 1898. № 3. С. 88-89) ссылается на рассказ Успенского «Выпрямил». Восприятие Венеры Милосской у Тяпушкина (героя рассказа), у Фета, у автора статуи различны.

Вальтер, стр. 11: «Чувства художника совершенно не те, что изображенные на картине или испытанные посетителями». Кр-ский, (Беззаботное неряшество. СПб., 1900, стр. 18): «певцы, являющиеся в замки со льстивыми песенками, поэты, музыканты... Вы скажете, быть может, что они пели, балагурили и играли перед господами для обмена чувств?»

«Вид страданий Гекубы в действительной жизни и переживание их наслаждения не дают... Не то в искусстве. В театре мы любим, наслаждаемся видом мастерского переживания чужих страданий и страдаем, если актер делает это дурно» (Михайловский, Рус. Богатство 1898, № 3, стр. 143). Кр-ский (Беззаботное неряшество. СПб., 1900. С. 23): «Артист скажет вам, что в минуту того бес-сознательного состояния, которое называется вдохновением, он не только не думает о „ближнем“, но забывает часто, как его самого зовут». Батюшков (Вопр. фил. и псих. 1899. Кн. 46. С. 7) ссылается на «народные причитания, песни свадебные, и, вообще, обрядовые, которые служат прежде всего формой выражения для тех, кто не умеет прояснить и найти исход своим чувствам и настроениям». Аналогичное в статье «Жизни и искусства» (1898. № 193) и др. См. главу XV.

*Фет.* Мои воспоминания. Ч. II. М., 1890. С. 226. Под 4

февраля 1897 г. Дневник Толстого. Т. I. М., 1916. С. 76.

Об аскетизме Толстого особенно настойчиво говорит А. Граф (рус. пер.: Софизмы Л. Толстого. Киев, 1900. С. 9): «Аскетизм не терпит искусства... и кто заговорит об аскетическом искусстве, необходимо впадает в противоречие» (с. 27).

Цертелев (Рус. Вест. 1898. № 7. С. 22): «Нельзя видеть в наслаждении единственный мотив человеческой деятельности, но, с другой стороны, объявлять все наслаждения (кроме тех, которые вытекают из любви к ближнему) не согласными с требованиями нравственности было бы противоречием не только природе человека, но и интересам самой нравственности». Д. С. Тризна (Гр. Л. Толстой об искусстве и науке. Киев, 1901. С. 15) пишет: «Самое общение людей не исключает ни красоты, ни удовольствия... Железные дороги тоже есть средство общения людей, но разве это повод делать вагоны некрасивыми и неудобными?»

Кустарную попытку разобраться в составе художественных переживаний делает Сементковский в своей статье по поводу Толстого (Прилож. к «Ниве». 1898, февраль. С. 422). Красота, по мнению Сементковского, не равносильна наслаждению: она «нередко вызывает острую жгучую боль, боль, может быть, не менее жгучую, не менее сильную, чем тяжелые физические страдания». Он ссылается на пример «Мертвых душ», где Собакевич, Ноздрев и Чичиков вызывают страдание от несовершенства действительности, а художественное совершенство поэмы и нравственная красота («священный гнев автора») доставляют наслаждение. Здесь Сементковским смешаны эстетическое вообще и прекрасное как вид эстетического, эстетическое и внеэстетическое. Попытку отмежевать эстетическое наслаждение от «низших» эгоистических наслаждений делал Каленов (Красота и искусство. Вопросы философии и психологии. 1898. Кн. 44. С. 627-658; Кн. 45. С. 742-760). Инстинкту самосохранения он противопоставляет «бескорыстный», «разумный инстинкт», выходящий за пределы самости к созерцанию красоты. В общем идеи Каленова — смесь идей Шиллера с положениями психологической эстетики. Эклектически, но в конце концов тоже по Шиллеру, решает вопрос С. М. Волконский (Искусство и нравственность. В. Евр. 1893, апрель. С. 620-651). Размежевая области художественного наслаждения и морали, он потом утверждает, что искусство «способно воспитывать в человеке чувство сострадания», а эгоистическим «житейским удовольствиям» противопоставляет «радость» по Шиллеру. Вообще в эти годы моральное оправдание художественного наслаждения, доказательство его неэстетичности делается не раз по Шиллеру. «Жизнь и искусство». 1898. № 193. Вопр. фил. и псих. 1899. Кн. 46. С. 24.

Батюшков (Вопр. фил. и псих. 1899. Кн. 46. С. 30-31) замечает: «Автор был отчасти введен в заблуждение теориями о происхождении народной словесности, господствовавшими в науке до 70-х годов, но ныне оставленными». Тризна (с. 34) ставит вопрос, когда именно народное искусство стало сменяться господским.

*Мищенко.* Мысли гр. Л. Н. Толстого об искусстве и античная литература (Рус. мысль, 1899. Кн. 9. С. 194).

Борисов (Рус. мысль. 1898. Кн. 4. С. 129).

А. Граф (рус. пер.: Софизмы Л. Толстого по отношению к искусству и критике. Киев, 1900. С. 15). Михайловский (Рус. богатство. 1898. № 4. С. 150), Мищенко (Рус. мысль. 1899. Кн. 9. С. 192) напоминают, что «есть народы, у которых соблазн мужчины женщиной не составляет ничего предосудительного».

«Читатель вдруг с изумлением встречает в числе всенародных, всепонятных, всемирных произведений — японскую живопись» (Михайловский. Рус. бог. 1898. № 4. С. 148).

Михайловский спрашивает (Рус. бог. 1898. № 4. С. 149): «Почему в „Илиаде“ и „Одиссее“ мотивы влюбления, чести, патриотизма становятся всем понятными и высокими». Точно то же у Мищенко (Рус. мысль. 1898. Кн. 9. С. 190): «Менее всего гомеровские песни чуждаются передачи чувств чести, патриотизма и любви... которые, по словам Толстого, только оскверняют и губят искусство».

А. Граф (рус. пер.: Софизмы Л. Толстого. Киев, 1900. С. 23) пишет: «Бесконечное число людей видят восход и заход солнца, зеленеющие и цветущие луга, величавые темные леса, высокие горы, безграничное море и, или вовсе не трогаются этим, или трогаются очень мало. Почему же не быть стольким же людям не приспособленными к пониманию искусства?». Цертелев (Рус. Вестн. 1898. № 7. С. 29) вспоминает, как Фет рассказывал ему однажды о своем бегстве из концерта с классической музыкой, когда, не найдя своей шубы, он уехал закутавшись попоной, только для того, чтобы избежать продолжения такого художественного наслаждения». «Но и для него самого, конечно, это не представляло никакого аргумента не только против музыки вообще, но и против той, которая так ему не нравилась».

Энгельмейер (Критика научн. и худож. учений гр. Л. Н. Толстого. М., 1898. С. 63) вносит в формулу Толстого поправку: «автор заражает созерцателя только тем, что уже лежит в душе созерцателя». Нелишне сопоставить это мнение с мнением Эннекена, по которому у художника и его почитателей должна быть общая психологическая почва. (Книга Эннекена «Опыт построения научной критики» появилась в русск. переводе в 1892 г.)

Михайловский, напр., удивляется тому, что Толстой не поинтересовался на деле познакомиться со вкусами рабочего люда, и делает вывод, что Толстой свое собственное мирозерцание приписывает всем «трудовым людям» (Рус. бог. 1898. № 4. С. 151 и 140).

Михайловский (Рус. бог. 1898. № 4. С. 145).

Неправ поэтому Вальтер, когда на требование общепонятности искусства отвечает словами Митрича из «Власти тьмы»: «А баба что? Она не то, что про Бога, она и про пятницу-то не знает толком, какая, такая. Пятница, пятница, а спроси, какая она, и не знает. Так, как щенята слепые, головами в навоз тычаться... Только и знают песни свои дурацкие: го-го... го-го... А что го-го? Сами не знают» (В защиту искусства. СПб., 1899. С. 21). Неправ и Сементковский (Прилож. к «Ниве». 1898, июнь. С. 358), когда указывает, что идеалы Толстого вполне осуществились в лубочных картинах и иконах, казалось, действительно удовлетворяющих всем требованиям толстовского искусства, понятного народу. Быют мимо и стишки реакционного «Гражданина» (1899. № 31. С. 7-8), в которых требование общепонятности истолковывается, как апелляция к вкусам «зулуса».

Не смей Бетховена играть!  
Люби лишь дудку да волынку:  
Мужик не сможет-де понять  
Моцарта, Шуберта, аль Глинку!  
И в живописи: «красота  
Ведь непонятна для зулуса;  
Картин лубочных простота  
Крестьянству более по вкусу».

В те же годы пишет Репин (по адресу «Мира искусства», 1899): «Биржевая цена — вот чем теперь определяются достоинства художественного произведения. Картинные торговцы должны заметить профессоров; им известны потребности и вкусы покупателей. Они создают славу художникам. Они теперь всемогущие творцы славы художников, от них всецело зависит в Европе имя и благосостояние живописцев. Пресса, великая сила, тоже в их руках. Интерес к художественному произведению зависит от биржевой игры на него» (Восп., статьи и письма из-за границы. СПб., 1901. С. 261).

В один год с Толстым Антокольский писал (Заметки об искусстве. В. Евр. 1897. Кн. 2. С. 562): «В России композиторам не оплачиваются самые необходимые потребности — насущный хлеб. Чтобы иметь возможность существовать, они должны одновременно писать ноты и переписывать канцелярские бумаги. Не избегли этой участи и такие композиторы, как покойный Мусоргский и другие. Покойный Серов продал право издания своих трех опер, стоявших ему лучших лет жизни, за 1000 руб. ... и был в восторге». В. Поссе (Образование. 1898. № 3. С. 92) вспоминает Гл. Успенского, Решетникова, Помяловского и «массу других талантов, задушенных нуждой», «унижения Достоевского из-за рубля».

*Антокольский.* Заметки об искусстве (В. Евр. 1897. Кн. 2. С. 562). Там же (с. 561) Антокольский пишет: «История русской архитектуры разработана и издана французом Виоле-ле-Дюком. История других отраслей нашего искусства ждет еще своих авторов; труд Солнцева „Древности Российского государства“ издан за границей, „Славянский орнамент“ Стасова не окупается». По поводу слов Толстого о «миллионах людей, не имеющих времени и возможности сделать для себя и для своей семьи необходимое, для того, чтобы по 10, 12, 14 часов по ночам набирать мнимо-художественные книги», Вальтер замечает: «Все думали до сих пор, да так думает и сам наборщик, что он работает именно для себя и семьи, когда набирает шрифт для книги» (В защиту искусства. СПб., 1899. С. 49). «Разве их тяжелое положение обуславливается искусством, а не общими условиями труда?» — спрашивает Поссе (Образование. 1898. № 3. С. 92). «Чем положение обойщика, украшающего жилище частного лица, хуже или лучше положения обойщика, работающего на театр?» — недоумевает Сементковский (Прилож. к «Ниве». 1898, февраль. С. 420). «Не тогда беда, когда много труда, а беда от безработицы», — резюмирует Тризна (с. 7). «Если бывают жертвы труда, то это жертвы труда вообще».

Цертелев (Рус. вестн. 1898. № 8. С. 52) пишет: «такого рода художественные произведения в своем роде выйдут, вероятно, ничем не лучше тех сюитуков, которые, по предположению Тришки в Недоросле, шил первый портной, ни у кого не учившийся». «Настоящий талант, не выработавший в себе техники, всегда останется только дилетантом, только „художником в душе“, которых везде так много, а особенно на Руси» (с. 50). Сементковский (Прилож. к «Ниве». 1898, июнь. С. 350) полагает, что «как бы ни было сильно религиозное чувство не обладающего более или менее совершенной техникой живописца, его картины будут производить слабое впечатление сравнительно с картинами такого художника, который и совершенстве владеет техникой» — противопоставляя в этом случае работу деревенского богомаза васнецовской росписи Киевского собора. Переписка, с. 290.

«Промышленность — производство мануфактурных безделушек, тряпок и игрушек — промышленность возникает по тому же закону, по которому появляется и красивое оперение» (Статья «Задача конференции мира» в «Философии общего дела». Т. II. М., 1913. С. 331. Ср. об искусствах, ставших «орудием увеселения, забавы, служанками полового подбора», в т. I, Верный, 1907. С. 507). Статья Как началось искусство, чем оно стало и чем оно должно быть». Т. II. С. 240. Ст. «Искусство подобию». Т. II. С. 241.

Здесь же, однако, начинаются и расхождения Федорова и Толстого: по Федорову — социальное единство и братство имеет место только там, где выполнен долг по отношению к умершим отцам, благодаря которым люди только и являются братьями. Ср. критику Толстого с этой точки зрения, т. II, с. 356.

Ср. Т. II. С. 145: «Учение Толстого об искусстве и пример приложения этого учения, данный в его „Воскресении“, есть произведение человека, совершенно лишенного философского смысла, человека поразительно легкомысленного. При таком младенческом или ребяческом понимании весны, описанием которой начинается повесть, нельзя понять надлежащим образом и воскресения. Читал Толстой Шопенгауэра и не понял, что воля (Шопенгауэра) есть похоть, особенно сильно проявляющаяся весной» (Ст. «Мысли об эстетике Ницше»). Т. II. С. 321 (ст. «Забастовки и Конференция мира»). Ленин. Собр. соч. Т. XI, ч. 2-я. С. 174. Рус. мысль. 1898. Кн. 4. С. 129.

Не говоря уже об оценке таких писателей, как Ибсен или Метерлинк, об одинаковой в общих чертах оценке пьесы Гауптмана «Ганелле» (у Толстого в гл. XI, у Говорухи-Отрока — в Моск. вед. 1896, № 94), укажем на статью «Л. Н. Толстой, как литературный критик» (Мопассан. Монт-Ориоль, с пред. Толстого. Моск. вед. 1894. № 260, 267, 274). В другой статье — «Современный эклектизм» (Моск. вед. 1893. № 102) Говоруха-Отрок высказывает такие взгляды на искусство: «Искусство, также как и религия, — подавляя в человеке плотское желание и стремление, располагая его душу к высшему созерцанию, делает человека человеком в истинном значении этого слова... если же он не способен „богомольно“ созерцать красоту, то искусство или вовсе для него не существует, или обращается в праздную забаву, в „артистическое эпикурейство“, в один из видов душевного разврата». Ср. такие слова его: «если литература есть храм, то „торжникам“ нет места в этом храме» и «ремесленник, набивший руку в писании, столь же мало причастен к литературе, как ремесленник, занимающийся изданием статуэток, продающихся с лотка, к искусству» — с соответствующими местами трактата Толстого.

В студенческом философском обществе при Казанской Духовной Академии студент Корниевский читал 10 декабря 1901 г. реферат на тему «Краткое исследование основных принципов теории

искусства Л. Толстого». В результате прений было признано, что 1) Толстой не дал точного определения, что такое искусство; 2) указал такой признак его, который дает возможность разграничить во-первых, область науки и искусства, во-вторых, область истинного искусства от ложного» (Приб. к Церк. вед. 1902. № 5. С. 170). С. Кулюкин (в статье «Отклик на некоторые мысли Л. Толстого в его произв. „Что такое искусство“». Христ. чтение. 1902. Вып. 6. С. 818-840) занимает расплывчато-примирительную позицию, ставя в заслугу Толстому «указание великого воспитательного значения искусства», одобряя «интересную и симпатичную мысль» — «признание жизни близкой к природе за единственно нравственную и здоровую жизнь» (с. 833 и 834). Не надо только переходить в крайность, проповедовать «последнюю ступень простоты» и впадать в ересь! О религиозно-нравственных функциях искусства в эти годы писали: Е. Поселянин (Церковь и искусство. Приб. к Церк. вед. № 17. 1902. С. 569-573), П. Светлов (О рел.-нравств. значении искусства и в частности музыки. Странник. 1894. № 2. С. 221-227) и др.

Напр., в своей брошюре «Старое недоразумение. По поводу вопроса о тенденциозности в искусстве». М., 1888. С. 9, 10, 13 (на 3 стр. из 16). Ср. выше примеч. 7.

*Астафьев.* Урок эстетики (Памяти Фета). Рус. обозр. 1893. № 2. Нападки на Тэна (с. 598). Об иррациональности единичного и логической его непострояемости (с. 599).

Кто мог выпукло, настойчиво и на протяжении ряда лет из близких Толстому людей развивать мысли о том, что красота и истина несовместимы, как не Фет? Именно дружеские отношения с Фетом могли сделать этот вопрос для Толстого особенно волнующим. «Искусство есть ложь, а я уже не могу любить прекрасную ложь», — писал Толстой еще в 1860 г. (Письмо Фету от 17 сентября 1860 г. Письма. Изд. Сергеевко. М., 1910. С. 72). «Фет прямо говорит, что поэзия есть ложь по самому своему существу», — пишет Толстому Страхов (Переписка. С. 348. Письмо от 25 апреля 1887 г.). «Иллюзия — главное условие красоты», — пишет Толстой в трактате (Гл. VII в конце). Работы психиатра Чижа о русских писателях, ряд работ о декадентстве (Н. Н. Баженова, Г. И. Россолимо и др.). Профессор фармакологии в Казани Догель производит ряд экспериментальных наблюдений по вопросу о влиянии музыки на кровообращение (Влияние музыки на человека и животных. Казань, 1888; 2-е испр. и доп. изд., 1898). Ср. также лекцию академика Тарханова в Харькове, 24 окт. 1896 г. (о ней статья: «О влиянии музыки на организм животных и человека» в «Южном крае». 1896. № 3418 и статья М. St. там же, № 5469).

Боборыкин, напр., пишет: «кто в последние годы присматривался к тому, куда идут работы в эстетической области, тот должен будет признать, что с каждым годом чувствуется все более прочная почва — почва, психологическая по преимуществу» (Вопр. фил. и псих. 1894. Кн. 22. С. 116). Философы часто сводят задачу психологической эстетики к иллюстрации общих принципов той или иной системы психологии, не производя ряда новых наблюдений: так, Смирнов в Казани (Эстетика. 1894—1900) излагает эстетику на основании уже старых для его времени произведений Спенсера, Дарвина, Гельмгольца, Бэна и др., не упоминая в области музыкальной эстетики ни Штумфа (1883-1890), ни Энгеля (1884). (Радлов пишет в рецензии на эту книгу: «Смирнов останавливается на сочинениях, появившихся лишь лет за 30 тому назад» — В. Евр. 1894. № 4. С. 890.) Бобров занимается поисками ответа на вопрос о нравственности и искусстве в «чисто-психологической области» и в частности в психологии Тейхмюллера (Вопр. фил. и псих. 1893. Кн. 20. С. 1-29). «Для полного понимания и объяснения красоты и искусства эстетика нуждается в помощи других наук, в особенности истории искусств, физиологии и психологии» (*Саккетти*. Задачи эстетике. В. Евр. 1894. № 2. С. 747). «Психология и логика раскроют в прекрасном постоянное, а история искусства — меняющееся и нарастающее» (*Гольцев*. Об искусстве. М., 1890. С. 22). П. Виктор, защищающий психофизиологию как основу эстетики, полагает, что «подобно тому, как, перенося краски на полотно, художник не может безнаказанно нарушать законов физики, точно так же, создавая содержание картины, он не может нарушать законов психофизиологии» (О некот. новых направлений в науке об искусствах. Артист. 1894. № 40. С. 37).

Имею в виду книгу Сурио о внушении в искусстве (1893). Немаловажно и влияние эстопсихологии Геннекена, объясняющей из психологии историю и общество.

Ср. писаревское «Прекрасно только то, что нравится нам; все разнообразнейшие понятия о красоте одинаково законны — этим эстетика рассыпается в прах». Напомним, что вскоре после статьи Толстого появляется статья Плеханова об искусстве. Содержание ее достаточно известно: психофизиологическое изучение человека — изучение человека лишь в возможности; изучать конкретного человека — значит изучать его в связи с диалектически-текучей социальной действительностью. Здесь на место норм абстрактно-психологической и абстрактно-социологической «природы человека» ставится конкретное историческое бытие. Анализ форм эстетического чувства ставится на место представлений о нормальном и неразвитом (или испорченном) вкусе.

*Сергеенко.* Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. М., 1898. С. 70.

Ср напр., Тризна. С. 63-65; Борисов (Рус. мысль. 1898. Кн. 4. С. 130); Цертелев (Рус. вестн. 1898. № 8. С. 61-63).

*Гусев Н. Н.* Два года с Толстым. М., 1912. С. 21.

Неважно что после присылки 1-го тома сочинений Григорьева Толстой писал Страхову: «Я прочел предисловие Григорьева, но, не сердитесь на меня, чувствую, что, посаженный в темницу, некогда не прочту всего. Не потому, что не ценю Григорьева напротив, но критика для **мен**^скупнее всего, что только есть скучного на свете» (Письма. Изд. **Сергеенко.** М., 1910. С. 131). Письмо от 9 апреля 1876 г. (У Сергеенко неверно: 1879 г. Ср. *Бирюкова.* Л. Н. Толстой. Биография. Т. II. М., 1908. С. 212.)

1929

## СТАТЬИ ДЛЯ СЛОВАРЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕРМИНОВ

Автономия. Первоначально термин автономия являлся термином юридическим и в этом смысле встречается уже в древнегреческой литературе (так, например, автономные города — управляющиеся собственными законами). Лишь Кант (1785) вводит этот термин (подобно ряду других юридических терминов и понятий) в сферу философии, или точнее этики (автономия воли — свойство воли, благодаря которому она *сама* является *для себя* законом. Наоборот, гетерономия имеет место там, где закон навязывается воле извне). В изданной Бёком (1794) редакции введения к «Критике способности суждения» Кант указывает на отличие законов нравственных и законов эстетических и возвращается к термину «автономия» в связи с проблемами эстетики. Тогда как нравственный закон, то есть закон чистой воли, имеет силу не только для чистой, но и для эмпирической воли, эстетический закон дается эстетической способностью *только* для самой себя, и потому правильнее эстетическое законодательство называть не автономией, а геавтономией (Heautonomic), то есть не только управление при помощи собственных законов, но и управление *себя самого* собственными законами. Эстетическую автономию (как и всякую) следует отличать от эстетического произвола или эстетической анархии.

Возможно говорить об автономии 1) художественного творчества, 2) восприятия искусства, 3) искусств, 4) наук об искусстве. 1) В первом смысле понятие автономии близко подходит к понятию *гения*, не подчиняющегося правилам, а созидającego (или дающего) их. Сюда же следует отнести провозглашение независимости эстетического творчества от других видов человеческого творчества и от каких-либо предписаний утилитарного или морального характера. Иными словами, термин «автономия» в этом значении приближается к понятию так называемой «свободы» творчества. В этом смысле говорят об эстетической автономии романтики (например, А. Шлегель). 2) Однако, хотя бы само художественное произведение и порождалось актом «свободного» (автономного) творчества, оно может получить затем иное, внеэстетическое, например моральное, *применение* (ср., например, теорию Шиллера). Запрет подобных применений (применений художественного произведения в целях пропаганды, агитации, проповеди, назидания и т. д.) и оценка его с подобной точки зрения является провозглашением автономии (независимости не только творчества но и) *искусства* (такова позиция эстетизма, формула «искусство для искусства» и т. д.). Это значение термина «автономия» тесно сплетается с теорией «незаинтересованного наслаждения», характеризующего восприятие произведений искусства (ср. *утилитаризм*). В 3) возможно говорить об автономии отдельных искусств друг в отношении друга, то есть о некоторых специфических закономерностях или свойствах каждого из них, не допускающих их смешения (см. *Синтез искусств*). Наконец, говорят также 4) об автономии художественных дисциплин, то есть методологической самостоятельности наук об искусстве,

противоположной превращению последних в частную прикладную отрасль какой-либо иной науки.

**Зрение.** Физиологическая оптика. Уже древние различали в органе зрения три главные оболочки и три светопреломляющие среды, а именно: 1) наружную белую оболочку или склеротик (sil.), переходящую спереди в роговую оболочку (с); 2) сосудистую (ch), состоящую из разветвленных кровеносных сосудов, спереди переходящую в утолщение, которое содержит ресничную мышцу (С. Р.), и в радужную оболочку (I), в центре которой находится зрачок, способный рефлекторно расширяться и суживаться; 3) сетчатую оболочку или ретину (R), заключающую разветвления глазного нерва (O. N.), палочки, служащие для сумеречного зрения, и колбочки, служащие для дневного зрения (см. *Цвет*), водянистая влага, наполняющая переднюю часть глаза, хрусталик (L), играющий роль линзы, в которой происходит преломление световых лучей, и стекловидная влага (V. H.), наполняющая внутреннее пространство глаза. Прямо против зрачка находится на сетчатке желтое пятно, — место наиболее ясного зрения; в месте, где глазной нерв (O. N.) вступает во внутреннюю оболочку глаза, находится слепое пятно, не воспринимающее зрительных впечатлений (открытое Мариоттом, 1666). Радиус кривизны хрусталика, изменяясь под воздействием ресничной мышцы, позволяет варьировать фокусное расстояние и приспособлять тем самым глаз к различным расстояниям (аккомодация).

Наука о функциях органа зрения при зрительном восприятии со времени Гельмгольца получила название физиологической оптики. Различают зрение одним глазом (монокюлярное) и двумя глазами (бинокюлярное). Двумя глазами мы видим один образ, когда оба изображения одного предмета падают на соответственные точки обеих сетчаток, то есть точки, находящиеся на одинаковом расстоянии от желтого пятна. Движение зрительных линий (линий, соединяющих глаз и предмет), при помощи которого это достигается, носит название конвергенции, а совокупность точек в пространстве, изображающихся на соответственных точках сетчатки, — название горютера. Углом зрения называется угол, образованный зрительными линиями обоих глаз. Как нетрудно видеть, он обратно пропорционален расстоянию до предмета. Расстояние наилучшего зрения для нормального глаза = около 25 см и обычно обозначается буквой *φ*. Совместным действием обоих глаз мы познаем расстояния (связанные с углом зрения) и формы тела. Слияние двух неодинаковых изображений от одного предмета, падающих на соответственные точки сетчаток, в одно дает впечатление перспективности. На этом принципе построен стереоскоп, в котором два снимка одной и той же местности, сделанные с двух разных пунктов (соответствующие положению левого и правого глаза), сливаются в одно рельефное изображение. Роль бинокюлярного зрения в последнее время выдвигалась также в связи с проблемой прямой и обратной перспективы (см. *Перспектива*). В вопросе о восприятии трехмерности и в частности рельефа, кроме темы бинокюлярности, особенно настойчиво разрабатывался вопрос о взаимоотношении зрения и осязания. Подготовленные наблюдениями (Шейнер, 1619, Декарт, 1637) за изображением, получающимся на сетчатке глаза, и аналогией между глазом и камерой обскуры, представление о плоскостном характере зрительной данности, превращаемой мускульно-осозательным опытом в трехмерное пространство, особенно начинает подчеркиваться в XVII-XVIII веках, когда производится ряд опытов над слепорожденными. Уже тогда это представление воспринимается искусствоведом. Так, Гердер в своей «Пластике» (1768-1770) кладет в основу различения пластики и живописи осязательную трехмерность и зрительную двухмерность.

А. Шлегель (1801-1802) сходным образом говорит о живописи как проекции вовне «первоначального», то есть чисто плоскостного зрения. Теория Гильдебрандта целиком базируется на данных психофизиологии зрения. В более позднее время можно, наоборот, найти попытку отграничить искусствоведческие характеристики от психогенетических теорий и рассматривать третье измерение как имманентное качество живописного произведения (Зиммель). Дефекты зрения привлекли также внимание исследователей искусства. Не говоря о дальтонизме (см. *Цвет*), можно указать на работы о роли астигматизма (то есть неправильности в преломляющей способности хрусталика), — например, на исследования об астигматизме у Греко. Раздражение сетчатой оболочки продолжается после исчезновения раздражителя в течение 0,1 сек. Ряд раздражений, сменяющихся в меньший промежуток времени, сливается в одно впечатление. На этом принципе построен стробоскоп, изобретенный Мареем, и кинематограф.

**Изоляция.** Термин «изоляция» и родственные ему франц. isolé, итал. isolato — вводятся к лат. insulatus, слову, происходящему от слова insula и обозначающему «превратившийся в остров», «обособившийся как остров» (regio insulata у Апулея — область, превратившаяся в остров). Первоначально выражение isolé употребляется в социальных характеристиках, обозначая «уединенный», «обособленный», а в XVIII в. вводится в качестве термина в учение об электричестве. В эту же эпоху проповедь свободы индивидуума (в особенности эстетического индивидуума) и противопоставление его обществу позволяет говорить об изолированном человеке. У Шиллера иногда вместо выражения «свобода человека в эстетическом переживании» встречается выражение «изолированность эстетического переживания». Сущность эстетической изоляции заключается в обособлении или изъятии эстетического переживания и предмета из области практической жизни. Хотя термин «изоляция» систематически применяется лишь со времени Мюнстерберга и Гамана, однако уже гораздо раньше можно под другим обозначением найти основные мысли теории изоляции. Уже в теории Канта (1790) о незаинтересованном эстетическом наслаждении, чуждом утилитарности и практике, можно найти зародыши теории изоляции. Недаром Кантианец И. Кон говорит иногда об изоляции при характеристике эстетической ценности. Утверждение Спенсера (18...), что «отделимость от служащего для жизни отправления есть одно из условий для приобретения эстетического характера» выражает основную суть теории эстетической изоляции. Это утверждение вполне гармонирует с таким, например, высказыванием Гамана (1912): «эстетическою будет такая последовательность тонов, которая воздействует на нас изолированно, сама по себе взятая, неэстетическою же такая, которая подает нам сигнал для практической деятельности». В теории изоляции акцент может ставиться либо на изоляции эстетической вещи из реально существующей связи (Мюнстерберг), либо на изоляции эстетического переживания. Свою теорию изоляции эстетического переживания Гаман противопоставляет теории эстетической иллюзии или *видимости* (Schein) (см.). Последняя теория все же предполагает интерес к действительности, так как видимым или кажущимся можно назвать «лишь то, в реальности чего мы были убеждены, но затем в ней разуверились». Признание чего-либо за иллюзию уже предполагает интерес к действительности, между тем как эстетическое переживание совершенно изолировано или отрешено от интереса к реальности. Видимость и иллюзия могут встречаться и в явлениях повседневной жизни, не вызывая никаких эстетических переживаний, следовательно, они должны претерпеть еще какое-то специфицирующее видоизменение, чтобы стать эстетическими. Изоляции

Гаман и приписывает эту последнюю роль. В своем труде Гаман перечисляет целый ряд «изолирующих факторов», способствующих эстетической изоляции. Таковы, например, рамка картины, сцена театра, цоколь статуи, «идеализация», то есть заимствование содержания из области чуждой жизни, и другие. Тот факт, что ряд художественных произведений (статуи Родена, поставленные прямо на мостовую, без пьедестала, произведения венецианских художников и т. п.) не соблюдают требований Гамана, заставляет говорить в этих случаях об «опасностях» внеэстетического воздействия, наводят на мысль, что, говоря об искусстве и эстетическом переживании вообще, Гаман отстраивается от искусства определенной эпохи и эстетического переживания определенной социальной группы. Б. Арватов (Искусство и классы, 1923) указывает на связь, существующую между капитализмом, с одной стороны, и характером художественного творчества и эстетических теорий, с другой. «Капиталистический строй создал такое положение, при котором художественное творчество стало невозможным в пределах социального быта, подчиненного не свободной воле организаторов-людей, а стихийным законам рынка... Художник не мог творить вместе с людьми, творить самую жизнь, — вместо этого он ушел из жизни для того, чтобы в одиночестве создавать иллюзию гармонии». С этой точки зрения теория изоляции есть теория, которая лишь отражает положение искусства в западноевропейском буржуазном обществе и узаконивает это положение в качестве «вечного» принципа.

Количество (quantitas, quantum) — категория, объединяющая ряд понятий (число, величина, степень и др.) и теснейшим образом связанная с более общим понятием множества. Уже давно отличили величину интенсивную, то есть величину, выражающую степень (quantitas virtutis), от величины экстенсивной, предполагающей внеположность элементов (или частей) друг по отношению к другу (quantitas molis). Это различие сыграло значительную роль в вопросе об отношении количества к *качеству* (см.). Качества либо объяснялись из пространственных моделей, то есть экстенсивных величин (например, качественно различные цвета из числа колебаний), либо делались предметом особой математической науки о качествах и интенсивностях. Уже mathesis intensorum (Эбергарт, 1776, Баумгартен, 1783) рассматривала качества как интенсивные величины. Хр. Вольф определяет степень (gradus) как количество качества (quantitas qualitatis). По принципу Фехнера, названному им «принципом эстетического порога», впечатление должно быть эстетически значимым: слишком бледные краски и звуки не действуют на чувства. Об абсолютной величине (absolutes Quantum) по терминологии Дессуара см. *Размер*, о количественных подсчетах в эстетике см. *Статистический метод*. В новейшее время так называемая школа чистого описания рассматривала количественные характеристики, применяемые к качеству, или как выражения степеней качества, или как особый вид номенклатуры, позволяющей упорядочить явления (так, числа, выражающие температуру, суть инвентарные номера, при помощи которых распознаются качественно различные состояния). О диалектическом переходе количества в качество ср. диалектика. Полемика романтизма против механистического естествознания не раз заставляла отграничивать «качественное» (в том числе качественные элементы художественного произведения) от *всяких* количественных характеристик: взгляды Гёте (высказанные в «Учении о цветах») иногда и в наше время повторяются искусствоведами. В противовес этому укажем на недавние изыскания Оствальда о цветах применительно к живописи. Другим примером количественных наблюдений служат наблюдения статистические, получившие с середины XIX столетия систематическое

приложение к общественным явлениям. Их мы находим в области экспериментально-психологической эстетики, формально-аналитических изысканий и в области социологии искусства, хотя методологического уточнения проблем статистики применительно к вопросам искусства по сие время дано не было.

Со времени Апулея (II в. по Р. Х.) деление суждений в логике на общие и частные, с одной стороны, и утвердительные и отрицательные, с другой, обозначается как деление их по количеству и качеству.

В стиховедении силлабический и метрический стих обозначались иногда как количественный и качественный, так как в первом случае принимается во внимание лишь число слогов, а во втором — качественное различие между долгими и краткими слогами стопы.

**КОМИЧЕСКОЕ** (от Греч. КОМЕДИЯ *κωμῳδία* и *το κωμικόν*, ПРОИСХОДИТ ОТ *κόμος* — ПрЭЗДник в честь Диониса *iv κόματῃ*) — одна из модификаций эстетического (см.) Едва ли не древнейшей попыткой отдать себе отчет в природе комического является попытка Аристотеля, определяющего его как «безобидную ошибку». К Аристотелю близко стоит Цицерон, говоря о наличии в комическом моментов несовершенства и безобразия (*turpitudine at deformitas*). Для того, чтобы производить комическое впечатление, эти моменты не должны быть морально дурны или опасны. По Моисею Мендельсону комическое сводится к контрасту между совершенством и несовершенством, не имеющим серьезного значения. Понятие контраста, на котором ставит ударение уже Мендельсон, сохраняется и позднее. Так, Жан-Поль различает в комическом два вида контраста: объективный (между намерениями комического существа и его поведением) и субъективный (между воззрениями комического существа и воззрениями наблюдателя). На такой же контраст между намерениями комического существа и его поведением указывает Шюце (1817): «природа играет человеком, хотя он и полагает, что действует свободно». Тема какого-то безличного или сверхличного начала в поведении комического существа становится особенно популярной в эпоху романтической спекулятивной эстетики: Зольгер говорит о причастности комического «идее», Аст — о наличии в нем «борьбы необходимости и идеи». Это приближает понятие комического к юмору (см.). Вокруг этих понятий возникают проблемы автоматизма, механизма, произвольности, непредвиденности, случайности в комическом. В ту же эпоху возбуждает особый интерес место комического в системе эстетических категорий (модификаций эстетического). Вейссе и Ботц рассматривают комическое в связи с безобразным, Руте видит в комическом синтез возвышенного и безобразного (в возвышенном — налично искажение идеи, в безобразном — отпадение от идеи, в комическом идея находит себя). Розенкранц видит в трагическом, с одной стороны, и комическом, с другой, возведение на высшую ступень основной антитезы серьезного (Ernst) и веселого (Heiterkeit). По Ф. Т. Фишеру возвышенное и комическое являются теми противоположными моментами, на которые диалектически расщепляется прекрасное и которые вновь примиряются в обогащенном, конкретном понятии прекрасного. Критикуя идеалистическую эстетику, Чернышевский указывает, что идеалисты суживают понятие комического, противопоставляя его возвышенному. Это справедливо лишь по отношению к комически-мелочному или комически-глупому; комически же уродливое противопоставляется прекрасному, а не возвышенному. Противопоставление комического возвышенному мы можем позже встретить у Куно Фишера, противопоставление комического серьезному — у Фолькельта, комического трагическому — у Дессуара. По Цигену комическое не имеет противоположности.

Школьная эстетика много труда потратила также на отграничение комического от смежных и родственных понятий (остроумного, гротеска, бурлеска, карикатурного и т. д., ср. эти термины). Так, например, Флэгель в своей истории бурлеска (1794) противопоставляет бурлеск, как умаление великого, — героически-комическому (dem Heroisch-Komischen). В новейшее время Липпс, рассматривая комическое как «малое, принимающее обличие великого с тем, чтобы вслед за этим сойти на нет», ограничивает комическое «героически-комическим» Флэгеля. Сближение комического с шуткой и остроумием особенно ярко в тех теориях, которые в комическом ставят на первое место момент логический (такова, например, теория Шопенгауэра. Ср. *смех*). Попытки отграничить от комического смешное делались уже в XVIII веке, хотя часто и позднее термины употреблялись promiscue (например, у Шопенгауэра, Руге и др.). Анализируя восприятие комического, исследователи особенно подчеркивали субъективный момент, оглядку воспринимающего на себя. Уже Гоббс связывал комическое удовольствие с чувством гордости или собственного превосходства (позднее субъективный момент ясно выделен в теориях Аста, Фишера или Руге). На социальную природу смеха (и комического) особое внимание было обращено во второй половине XIX века: таковы, например, обобщения Мередит (1877), Сёлли (1902) и др. (Ср. у Герцена в 50-х годах интересные замечания о революционном характере смеха.)

При анализе комического в настоящее время нельзя не учитывать фактов исторической эволюции комического. Факторы классовый, сословный, национальный не могут не быть учтены при современном исследовании: достаточно вспомнить о шутах, карликах, уродах, в определенных социальных условиях почитавшихся комическими и переставших быть комическими в наше время. Такой историко-социологический анализ естественно простирается и на изложенные выше теории комического, теснейшим образом связанные с художественными вкусами и требованиями эпох и с идеологией их творцов (идеология школы, направления и т. д.).

**Континуум** (непрерывное). В противоположность математике в философии употребляется часто термин «континуум» в весьма широком (а иногда переносном) смысле. Словарь Эйслера определяет «континуум» как «непрерывающуюся, лишенную пробелов связность величины, в которой конец одной части есть вместе с тем начало другой» или как «текущий переход от одного мысленного содержания к другому». Математика отличает *непрерывный* ряд (множество всех чисел, как иррациональных, так и рациональных) от *связного* (например, множество всех без исключения рациональных чисел). В философии часто под обозначением континуума разумеется и тот, и другой, — в противовес *дискретному* (раздельному). На почве этого различия философия решает вопрос о бесконечной делимости. В традиционной философии последний ставился в виде противопоставления: 1) вещь А неделима до бесконечности, 2) вещь А делима до бесконечности, причем во втором случае молчаливо предполагалось (Кант), что возможность сколь угодно далеко продолжать деление А исключает возможность того, что А действительно *состоит* из бесконечного числа частей. С этой точки зрения бесконечное и континуум оказывались лишь *законом* или *закономерностью* процесса деления, а составные элементы не *данными*, а *заданными*. (В математике этой концепции соответствует позиция творцов так называемого классического «анализа».) Определившие воззрения Канта математические теории («анализ») имели существенное влияние как на развитие наук о природе, так и на развитие логики. Г. Коген объявляет принципы этих теорий «триумфом чистого мышления». Однако это заявление было сделано накануне

радикального пересмотра точными науками этой позиции. Работы Г. Канта показали, что заключение Канта неправомерно: множество А может *состоять* из бесконечного числа элементов и все же не быть пересчитанным или исчерпанным ни в какой последовательности процессов. Вместе с тем в области наук о природе все большее внимание стало обращаться на явления *прерывные*. Изображение их с точки зрения непрерывности не только не выражало бы их сущности, но не всегда оказывалось пригодным даже в качестве вспомогательной фикции. То же следует сказать о сфере психологии, к которой понятие «континуум» применялось чрез посредство психической величины (*степень* силы, ясности, качества и т. д.). Если мечты XVIII века о «математике души» пытались построить течение психики с точки зрения закона «непрерывности» (Лейбниц), то открытие закона абсолютного и относительного порога ощущений (наименьшая мера ощущения и разности ощущений) Вебером и Фехнером вскрывало прерывистое строение ряда ощущений (непрерывное изменение раздражения сопутствуется прерывным изменением *ощущений*). Следует указать, что уже в XVIII веке английские психологи (Беркли, Юм и др.), являвшиеся противниками математического «анализа», строили как психические процессы, так в особенности содержания их из конечных и дискретных «минимальных ощущений» (для зрительных предметов, например, принимали «зрительные минимумы» — цветные и осязаемые точки). Лишь условно можно называть «непрерывным» лишенный пробелов ряд ощущений (спектральных цветов, например). Прерывность в течении психической жизни не раз отмечалась в психологической литературе (Джемс и др.); все больше выясняется и ее значение для теории и психологии *творчества*. Так как континуум, как таковой, является понятием внеэстетическим, то оценка его варьировала с различиями эстетических *канонов*. Так, Христиансен усматривает своеобразие неоимпрессионизма (пуантилизма) в радикальной «декомпозиции непрерывности», являющейся средством «сильнее раздражать нервы в чувственном воззрении». Рельефно построение «quasi-непрерывного» движения из дискретных моментов выступает в кинематографе. Во всех этих случаях, как видно из сказанного, термин «континуум», собственно применимый к предметам *мысли* (см. первую часть настоящей статьи) берется в несобственном смысле, применяясь к предметам чувственно-наглядных воззрений, ничем не отличаясь от ряда реальных элементов с ничем не заполненными промежутками.

**Обработка.** Об обработке говорят в двух различных смыслах: 1) в смысле технической обработки сырого материала, 2) в смысле обработки уже имеющегося художественного произведения. Первое значение слова наиболее популярно в изобразительных искусствах, второе — в литературе и музыке. Способ и приемы обработки материала имеют несомненно свое художественно-выразительное значение. Мы говорим недаром о стиле ксилографии, офорта, масляной живописи и т. д. Об отношении процесса обработки к замыслу см. *Концепция*. Здесь достаточно заметить, что тяга к обработке и переработке готовых сюжетов и произведений (к обработке произведений народной словесности, например) рассматривалась некоторыми авторами как характерная для определенных эпох черта: так, по Лемпицкому (см. его статью в Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss., 1925) эта черта характерна для романтизма, исходящего из мира «книжного» в его противоположности миру действительному.

**Органическое** — неологизм, введенный Аристотелем (*οργανικός* — органический и *οργανικός* — органически, от греч. *ὄργανον* — орудие). В первоначальном своем

значении термин «органическое» мог бы быть передан по-русски словом «орудийный». Так, еще Гокленин (1615) истолковывает «органическое» как «то, что имеет орудия или орудийные части». Столь популярное в XIX веке противопоставление органического механическому сравнительно нового происхождения. В четкой форме мы его находим в конце XVIII века у Якоби и Канта. Им же пользуется физиолог Сталь. В начале XIX века терминологическое противопоставление органического механическому прочно укореняется в конструктивной натурфилософии. Эта концепция органического как того, что охватывает «живую» природу в противоположность «мертвой», служит фоном для целого ряда умозрительных теорий искусства. В шеллингианстве «дух» или «сознание» повторяет на высшей ступени законы органической природы. Отсюда — целый ряд аналогий между художественным произведением и организмом. Так, шеллингианец Геррес прямо рассматривает свои афоризмы об искусстве как введение в «органомию» (1805). Ряд аналогий между организмом и художественным произведением мы можем найти в ту же эпоху у Гёте, Шлегеля и др. Рука об руку с органической теорией искусства идет в первую половину XIX века истолкование и других социальных явлений по аналогии с явлениями органическими. Такова органическая теория государства (Шеллинг, Краузе, Блунгли), языка (Беккер) и т. д. В своеобразной и последовательной форме органическая теория общества, вышвинутая романтиками философами начала XIX века в противовес теориям XVIII в. и требованиям безоговорочного подчинения слепости стихийным силам общественного целого, возродилась после открытия клеточного строения организмов (1838—1839) и была развита в 60-х—70-х годах. По Спенсеру существует полный параллелизм между строением и развитием общества, с одной стороны, и многоклеточного организма, с другой: Спенсер проводит, например, аналогию между развитием нервной системы и развитием государственного управления, между тремя типами клеток в зародыше и отдельными общественными группами и т. д. В настоящее время подобные аналогии расцениваются наукой как аналогии и не могут иметь конститутивного значения; социальное бытие имеет свои законы и формы, отличные от законов и форм биологических, во всяком случае последними не покрываемые.

Опираясь на аналогию художественных явлений с органическими, исследователи имели в виду различные признаки. Так, для одних сходство заключалось во взаимоотношении частей и целого: и в организме, и в художественном произведении отдельные части объясняются лишь из связи с целым, определяются целым. Для других наиболее существенным оказывался признак непреднамеренности и бессознательности. Художественное произведение не может быть искусственно «сделано», а «органически» возникает в результате вдохновения, не зависящего от личного желания и сознательных целей автора. (Ср. *оригинальное, гений*.) У нас в России понятие «органического» легло в основу взглядов Ап. Григорьева и его «органической критики». Здесь своеобразно переплетаются все только что указанные признаки: бессознательность, непреднамеренность, целостность, связь индивидуальности с общественным целым и т. д. Современные искусствоведы, пользуясь термином «органическое», в большинстве случаев ясно отдают себе отчет, что имеют дело лишь с метафорой и аналогией и потому, если говорить о произведении искусства как об организме, то как об «особого рода организме», о «духовном» организме и т. п.

**Панэстетизм.** Учение о причастности всего действительного эстетическому началу. В этом отношении термин «панэстетизм» совершенно сходен с такими словообра-

зованиями, как панлогизм (признание логического начала законом всего сущего), панпсихизм (учение о всеобщей одушевленности) и т. п. В качестве строгого термина выражение «панэстетизм» встречается редко. У Дессуара (1906) применяется выдержанно близкий термин «панэстетизм». Последний он противопоставляет калликрации. Калликрация устанавливает градацию эстетических предметов: здесь различаются предметы безобразные, безразличные и прекрасные. Панэстетизм признает все предметы и явления действительности эстетически равноценными, в нем стирается грань между явлениями природы и искусством: все в одинаковой мере может при известных условиях сделаться предметом эстетического наслаждения, ничто нельзя исключить как заведомо не подлежащее эстетическому осмыслению.

**Последовательное изображение.** Психофизиологическое явление, заключающееся в том, что действие, произведенное на орган чувств, продолжается некоторое время после исчезновения раздражения. Хотя указанное явление имеет место в области различных ощущений (например, вкуса, давления, температуры и т. д.), однако особое значение оно приобретает в области ощущений зрительных, где различают: положительные последовательные изображения и отрицательные. В первом случае

последовательное изображение имеет ту же окраску, что первоначальное впечатление, во втором изображение, сохраняя прежнюю форму и величину, окрашивается в другой (дополнительный) цвет. Сохранение впечатлений после исчезновения раздражений является причиной таких явлений, как огненное кольцо, воспринимаемое нами при быстром вращении зажженной спички, смешение цветов при вращении круга с окрашенными в различные цвета секторами и т. д. Это явление «памяти зрения» было известно еще Птолемею (во II в. по Р. Х.), который указывает на то, что белый диск с окрашенным сектором при вращении кажется весь окрашенным в эту краску. Объяснение отрицательных последовательных изображений различно в теориях цветового восприятия Гельмгольца и Геринга. Первый объясняет его из утомления зрительных волокон, второй — из ассимиляции зрительных веществ, сменяющей диссимиляцию (см. *Цвет*). Конкретные, ярко художественные описания последовательных изображений мы находим у Гёте в его теории цветов (в главе «Физиологические цвета»). В тех школах живописи, которые ставили своей задачей наиболее точную передачу всех впечатлений, получаемых от действительности... делали своей целью изображение мира таким «каким он кажется» — явление последовательных изображений играло особую роль (например, у импрессионистов). В «Письмах о живописи» В. Оствальда мы находим любопытный анализ картины, в которой перенесены на полотно субъективные явления иррадиации и последовательных изображений.

**Прекрасная душа** (schöne Seele). Выражение «прекрасная душа» приобрело особую популярность в немецкой эстетике конца XVIII и начала XIX в. Наиболее подробно останавливается на этом понятии Шиллер, понимая под «прекрасной душой» такой тип человеческой организации, в котором при посредстве вкуса гармонически соединены чувственная и разумная стороны, эстетически уравновешены моральные требования и физические инстинкты, иными словами при посредстве художественного чувства осуществлено слияние чувства симпатии и чувства долга. Идеи Шиллера восходят к более ранним временам: выражением «bell vme» пользуется уже Руссо; во многом Шиллеру созвучен Шефтебери, который сам отправляется от античной идеи калогатии. Параллель к Шиллеровым трактатам 90-х годов

составляет Фихте (1798) в его «Системе учения о нравственности» (см. § 31 об обя-352 занностях художника). Определенная связь существует также между учением

Шиллера об эстетическом человеке и идущем от платонизма учением о красоте души, то есть красоте характера, чувств, поступков и т. д., отличной от красоты внешних форм. (Эта теория весьма, популярная на протяжении всего средневековья, развивается целым рядом эстетиков вплоть до начала XIX в.) В России термин «прекраснодушные», воспринятый от Шиллера, уже к началу 40-х годов стал применяться с оттенком насмешки (ср. рассуждения об этом выражении у Белинского: «Выражение получило значение чего-то доброго, теплого, но вместе с тем детского, бессильного, фразерского и смешного»).

**Садоводство** (Gartenkunst). Вопрос о месте садоводства в системе искусств вплоть до нашего времени не решен в однозначном смысле. Старинные эстетики вроде Гома (1762) сближали садоводство с архитектурой. К этому же мнению присоединяется Г. Коген (1912). Кант (1790) рассматривает садоводство как «вид живописного искусства». Многие эстетики, наконец, совершенно обходят молчанием вопрос о садовом искусстве, не причисляя его к искусствам. Поводом к сближению садоводства с архитектурой были: 1) совмещение в них художественных моментов с моментами утилитарными, 2) идея архитектурности или построения трехмерного целого из камня или деревьев. Кант, сближая садоводство с живописью, руководился понятием пейзажа. Сближения эти зависят от того, какие эстетические требования и образцы выдвигаются в качестве руководящих. Так, несомненно, что архитектурно правильно сады Ленотра (1613—1701), в которых господствует принцип прямой линии и симметрии, ближе к архитектурной правильности, чем, например, сады и парки Рептона (конец XVIII в.), в которых все подчиняется принципу «естественного» пейзажа. Если сад Фонтенбло с деревьями, подстриженными в виде фонтанов, руин и т. п., может сближаться с произведениями ваяния и зодчества, то Китайские сады Чемберса, конечно, преследуют те же цели, что и пейзажная живопись. Систематического анализа эстетических переживаний, связанных с произведениями садового искусства, не существует. Любопытные замечания психологического характера можно найти у Гома (1762) и у Гиршфельда («Теория садового искусства», 1775). Многие могут дать и те исследования, которые посвящены анализу чувства природы вообще. Специальный интерес представляет вопрос о влиянии произведений садового искусства на изображение природы в литературе и живописи. (Так, например, отмечалось влияние парков барокко на пейзажи в романах Жан-Поля, интересны описания парков у Гёте, Жуковского и др.) С зрительно-пейзажными (чисто живописными) эффектами соединяются в произведениях садового искусства воздействия так называемых «низших» ощущений — обонятельных и тактильных (ароматы цветов, свежесть воды). С элементами, принадлежащими садовому искусству (кустарники, деревья, цветы, водопады, фонтаны, пруды) неотъемлемо соединяются произведения архитектурные (гроты, руины, мосты, мавзолеи) и скульптурные (статуи, урны). Сады то группируются вокруг дворца или усадьбы как центра, то превращаются в парки, не ориентированные по какому-либо центральному архитектурному пункту. Не следует забывать, что парки и сады, являясь произведениями пространственных искусств, имеют и временную координату: вид парка иной в различные времена года и в различное время дня. Старые теоретики требовали, чтобы при создании парковых пейзажей не забывалось о тонах вечернего неба, о просветах в древесной чаще для утренней и вечерней зари, чтобы при расположении деревьев не забывалось о их летней

и осенней окраске и т. п. Целый ряд общеэстетических принципов, вроде контраста, новизны, неожиданности и др., получает совершенно своеобразное применение в садоводстве.

**Семь чудес света** \* — этим общим названием в эллинистической греко-римской литературе (вероятно уже с III в. до н. э.) обозначались наиболее «чудесные» (то есть «удивительные») произведения древнего искусства и в особенности техники. Выбор числа 7 обусловлен тем значением, которое придавалось ему в древних верованиях и легендах («семь планет», «семь мудрецов» и т. д.). Согласно наиболее распространенной версии к семи чудесам света относились: 1) пирамиды в Египте, 2) висячие сады Семирамиды в Вавилоне (по описаниям древних историков, они были устроены на насыпной земле в разных ярусах сооружения, поднимающегося уступами), 3) храм Артемиды в Ефесе, 4) статуя Зевса в Олимпии работы Фидия, 5) мавзолей в Галикарнасе, 6) колоссальная статуя бога солнца на острове Родосе («колосс Родосский») и 7) Александрийский маяк. В указанной последовательности они приведены в сочинении «О семи чудесах света» Филона Византийского (IV—V в. н. э. Не смешивать с Филоном Византийским, автором трудов по механике). В римской литературе (например, у Марциала) стала заметна тенденция внести в перечень памятники Рима (Колизей). В средневековой западноевропейской литературе список семи чудес света значительно видоизменился в результате стремления по возможности удалить упоминания о «языческих» храмах и богах, ввести упоминания о библейских «достопримечательностях» (Ноев Ковчег, храм Соломона) и, наконец, усилить фантастический («чудесный») элемент (конная статуя Беллерофонта, висящая в воздухе, баня Аполлония Тианского, обогреваемая без дров, и т. п.). Выражение «семь чудес света» надолго сохранилось в разговорной речи и позднее. Ему обязано своим возникновением ставшее ходячим выражение: «восьмое чудо света». Ср. в виршах Симеона Полоцкого о Коломенском дворце (2-я половина XVII в.):

Седьм дивных вещей древний мир читаше:  
Осмый див сей дом время имать наше.

**Симметрия** (греч. *συμμετρία*) в буквальном переводе — соразмерность. В близком к этому значению смысле употребляли термин «симметрия» древние. Так, по Витрувию симметрия налична там, где в основу произведения положена одна какая-нибудь строго определенная мера (когда можно, например, по диаметру колонны судить о величине храма, являющейся «соразмерной» или «симметричной» отдельной его части). В этом смысле термин применяется еще Дюрером. В современном значении говорят о симметрии там, где элементы фигур одинаково группируются вокруг (или по обе стороны) определенной точки, линии и плоскости. В случае так называемой центральной симметрии элементы группируются вокруг так называемого центра вращения (в плоских фигурах) или вокруг оси симметрии (в фигурах пространственных). В случае так называемой симметрии двусторонней — элементы группируются по обе стороны линии вращения (в плоских фигурах) или по обе стороны плоскости симметрии (в пространственных фигурах). Частным случаем двусторонней симметрии является зеркальная или ортогональная симметрия. В этом случае линия, соединяющая симметрично расположенные точки, перпендикулярна линии вращения. Угол, на который следует повернуть симметричную плоскую

\* Статья «Семь чудес света» была написана для БСЭ. в 50-е годы. '2 -

фигуру, чтобы она приняла положение по виду ничем не отличающееся от первоначального — носит название угла совмещения. Число таких углов, приходящихся на полный оборот, носит название порядка совмещения (шестиугольник, например, 6-го порядка, квадрат — 4-го). В пространственных фигурах говорят аналогично об осях симметрии 2-го, 3-го, 4-го и т. д. порядка.

Принцип симметрии наиболее ярко бросается в глаза в искусствах пространственных, но это не мешает тому, чтобы говорилось о симметрии в построении музыкального произведения, стихотворения и т. д. Эстетическое восприятие симметричных предметов ставилось в связь с принципом экономии (симметрично расположенные предметы легко обозреваются, легко объединяются в одно целое, можно симметрично расположить одинаковые элементы, не тратя сил на выработку разных). Грант Аллен (1879), анализируя генезис чувства симметрии, указывает на большее практическое удобство симметричных предметов (камень, имеющий симметричную форму, и т. п.). Широкое распространение симметричных форм в природе не могло также не играть роли при эволюции чувства симметрии. При толковании выразительных свойств симметричных форм обращалось внимание, с одной стороны, на то, что симметричность воспринимается обычно как проявление разумного плана в отличие от хаоса, с другой — не раз подчеркивалась статичность симметрических форм: все движущееся, пластичное и живое асимметрично. Еще Микеланджело связывал асимметрию человеческого черепа с характером живого мира, отличающим его от маски куклы или манекена.

Психологическое восприятие симметрии вообще с разных сторон интересовало искусствоведов. Сводку различных мнений на этот счет можно найти в книге Шмарзова «Основные понятия искусствознания» (1903). Здесь же сделаны интересные наблюдения над восприятием симметричных предметов, занимающих разное положение по отношению к осям человеческого тела.

**Синтез искусств.** Под синтезом разумеется объединение двух или более элементов, дающих в результате нечто существенно иное и новое, — в отличие от механического агрегата, в котором налицо лишь соположенность частей. В области художественной понятие «синтез» применяется в двух различных смыслах. А) Отдельно существующее искусство определяется как синтез каких-либо двух других. В таком смысле термин «синтез» употребляется в трехчленных диалектических построениях (см. *Диалектика*). Так, пластика обозначается у некоторых авторов как синтез музыки и живописи. Точно то же — для отдельных художественных форм: драма — синтез эпоса и лирики, и для отдельных художественных элементов: мелодия — синтез ритма и гармонии. Правильнее было бы здесь говорить о синтетических искусствах, нежели о синтезе искусств. В) Гораздо чаще о синтезе искусств говорят в особом, специфическом смысле, который раскрывается нами ниже. Основанием синтеза искусств в этом смысле является идея аналогии, а именно: 1) аналогии внеэстетических элементов, 2) аналогии эмоциональных эффектов, 3) аналогии смысловой. 1) Аналогии *внеэстетических* (физических) элементов. Уже Ньютон проводил аналогию между 7 цветами спектра и 7 тонами гаммы. Это послужило поводом французскому оптику Кастелю (1688-1757) развить идею зрительного клавиша (clavier oculaire), позволяющего заменить в музыкальном произведении слуховые моменты зрительными. Еще поныне попытки подобного рода не оставлены (опыты с «оптофоном» в Берлине за последние годы и пр.). Сюда же относятся попытки нахождения одинаковых математических закономерностей в произведениях разных искусств (например, скульптура — музыка; живопись — музыка). По-видимому,

и «звукосозерцание» Скрябина следует отнести в некоторой части его сюда же (Скрябин начал с трех непосредственных ярких ассоциаций тональностей и цветов и привел остальные в соответствие друг с другом, исходя из соответствия квинтового круга ряду цветов спектра). 2) Аналогии в воздействиях на психику (*психических эффектах*), производимых различными по существу элементами. Таковы «суррогатные» ощущения слепых, на основании эмоциональных характеристик цветов в поэтических произведениях, интерпретировавших цвета по аналогии со звуками (красный, например, = септаккорду D или трезвучию F). Аналогии типа 2 тесно связаны с явлениями так называемой *синэстезии*, то есть теми явлениями, при которых раздражения одного органа чувств вызывают ощущения не только в раздраженном, но и в другом органе чувств. Так, например, отдельные звуки, аккорды, тональности и целые музыкальные произведения воспринимаются окрашенными в тот ли иной цвет; температурные качества воспринимаются связанными с окраской (горячая вода, например, кажется красновато-коричневой), запахи связываются с ощущениями других органов чувств («розовый запах», «запах, как гобой») и т. д. Примеры синэстезии можно в изобилии найти у французских символистов (Бодлера, Вердена, Малларме, Гюисманса) и немецких романтиков (Тика, Эйхендорфа, Гофмана). 3) Аналогия смысловая (художественной структуры). Такова, например, Шлегелево определение архитектуры как застывшей (или по Шеллингу конкретной) музыки и др.

Объединение искусств на почве всех этих аналогий мыслится двояко: а) как параллелизм искусств, то есть расщепление на два, идущих рука об руку, аналогичных во всем ряда (согласование музыки и поэтического текста у Вагнера, музыкальная fuga, сопровождаемая своим зрительным переложением, и т. д.; в) как контрапунктирование искусств. Таковы последние проекты Скрябина и музыкальная драма Кандинского «Der gelbe Klang». Здесь, наоборот, «возрастанию движения в музыке может соответствовать убывание движения в танце» и т. п., так как все подчиняется лишь «внутренней цели», то есть основному замыслу произведения. Сюда же принадлежит частично и музыкальная драма Вагнера, у которого оркестр выступает часто там, где оказываются бессильными все прочие средства выражения.

Идея синтетического искусства в сознании своих творцов связывалась с соображениями историко-генетического характера (эволюция от первоначального «синкретизма» музыки, пения и танца в литургических актах древности через дифференциацию искусств к их вторичному слиянию) и с соображениями социально-историческими (идеи Вагнера в период 1848 года о «коммунизме греческой Драмы», гегр. воззрения на синтетическое искусство как искусство коллективистическое. То же, в аспекте мистицизма — у Скрябина).

Против синтеза искусств выдвигались: 1) ненужность параллелизирования, приводящая зачастую не к усилению, а к ослаблению эффекта; 2) фактическая невозможность появления индивида-художника, сочетающего в себе одинаковую одаренность в отношении всех искусств (отсюда — выход защитников синтеза — к искусству коллективистическому; 3) идея автономности искусств друг в отношении к другу (см. *Автономия*); 4) Предполагавшиеся проекты синтеза, по мнению противников, не суть синтезы, а механические агрегаты.

**Статистический метод.** Возникновение термина «статистика» в современном смысле слова связывается с именем Кетле (1835). Во второй половине XIX века статистический метод получает широкое применение в самых разнообразных отраслях

знания, вплоть до наук физико-математических (Больцман, Клаузиус). Естественно, что статистический метод не мог не сыграть значительной роли и в области эстетической. Уже создатель экспериментальной эстетики Фехнер в 70-х годах широко применяет статистические данные. Три его основных метода — метод выбора, метод установки и метод применения опираются на статистические подсчеты. В первом случае делается статистический подсчет тех предметов, которые испытуемые выделили в качестве эстетически ценных, во втором — подсчитываются однородные предметы, сделанные самими испытуемыми, в третьем — ведется статистический подсчет предметов, одинаковых по форме, пропорциям, размерам и т. п., встречающихся в обиходе. Все эти три вида подсчетов позволяют установить следующее. В психологии творчества статистические данные служат целям характеристики, оттеняя ту или иную особенность творчества (ср., например, психографические работы Маргиса). Не менее важную роль статистика играет в социальной психологии при изучении психологии читателя, слушателя, зрителя, позволяя делать наблюдения над господствующими вкусами, популярностью или успехом произведения и т. д. В последние десятилетия неоднократно пытались пользоваться статистическим методом и при анализе формальных особенностей художественных произведений, свойств эстетического объекта, доставляющего максимальное эстетическое наслаждение. В первую очередь сюда следует отнести те элементы, которые легко поддаются подсчету (например, ритмические и метрические особенности, стих, строфа). Подсчет звуков или образов представляет уже большие трудности. Здесь для правильных выводов следует иметь данные не только о встречаемости тех или иных звуков в стихотворении, но и о встречаемости их во всякой, в том числе и прагматической, речи. Многие наблюдения над «инструментовкой стиха», по замечанию критиков, исходили из ложной предпосылки, что все звуки речи встречаются одинаково часто и потому всякое отклонение от этой «нормы» является художественным эффектом.

Систематического труда по вопросу о применении статистики к эстетике и искусству не существует. В вопросе о методах обработки статистических материалов приходится руководиться общими трудами по статистике. Основной чертой всякого статистического исследования является подсчет отдельных элементов, представляемых всегда абстрактно: для того, чтобы стать предметом счета, элемент должен быть оторван от всех связей его с целым. Роль статистического метода определяется различно. Для Кетле и его школы статистические данные должны были служить средством к установлению закономерностей в общественных явлениях. По воззрению других авторов, статистические данные служат лишь средством характеристики и описания: они не устанавливают какого-либо математического закона, — всецело завися от группировки материала исследователем, выбора им единиц счета и т. д., словом, уже предполагают научный анализ, а не обосновывают его.

**Украшение.** Искусство украшения человеческого тела принято выделять в особое искусство, носящее название косметики (Zier-, Schmückkunst). Последнее охватывает как искусство одежды, татуировки, раскраски тела и т. д., так и искусство украшения в тесном смысле слова, пользующееся специальными предметами украшения (брошки, браслеты и т. п.). Принципиальные основы косметики особенно обстоятельно изучались на материале так называемых первобытных народов, позволяющем провести аналогию их с народами европейскими (шрамы немецких студентов — татуировка и т. д.). «Наши султаны, подвески, диадемы, ожерелья, браслеты, пояса — все это и формы уже есть у первобытных племен», — говорит

Проссе. Назначение украшений отнюдь не покрывается их бескорыстно-эстетическими функциями. Украшения служат кроме этого (и главным образом) также во-первых, целям социальной дифференцировки, так как узоры татуировки играют часто роль наших знаков отличия (орденов, медалей и т. п.), часто являются при-, надлежностью определенной социальной группы и т. д., во-вторых, могут иметь К целью усилить привлекательность того или иного лица (сексуальное значение \* украшений), в-третьих, наконец, украшения могут преследовать цели устрашения: вселить ужас врагам или злым силам (амулеты). Иными словами, всюду украшение носит характер социально выразительный, и отсюда возможность его сближения с языком. На том, что украшение есть особый вид языка, особенно настаивал биолог Зеленка (1900). Язык украшений (Зеленка имеет только в виду специальные предметы украшения) и язык одежды вместе с мимикой противопоставляются у него, как виды произвольного языка, видам языка произвольного: разговорного языка, языку движения и языку осязания.

В более широком смысле понятие украшения охватывает украшения не только человеческого тела, но и всякого рода предметов. В этом смысле оно теснейшим образом связывается с понятием орнаментики (см. *орнаментика*).

Во всех почти искусствах понятие украшения часто мыслилось как вторичное наслоение над основной конструктивной тканью произведения. В этом смысле L говорилось в музыке о мелизмах как об украшениях (форшлаг, мордент, трель, J группетто), в риторике — о тропах, фигурах и прочих способах образного воплощения логической идеи как способах украшения речи; аналогичные явления можно встретить в пространственных искусствах.

Наконец, в эстетиках XVIII века (Баттё, Круза) говорилось об украшении природы в искусстве в противоположность простому ее копированию: художник не рабски повторяет природу, а производит выбор прекрасной природы, тем самым украшая ее.

**Цвет.** С точки зрения физики различие цветов сводится к различию в длине электромагнитных волн или в числе колебаний в секунду  $N$  (что то же, так как

где  $v$  — скорость света). Для красных лучей спектра  $\lambda$  — наибольшее, следовательно  $N$  — наименьшее, для фиолетовых — наоборот — длина волны наименьшая и число колебаний в секунду — наибольшее. Между этими двумя цветами располагаются прочие так называемые спектральные цвета (входящие в состав солнечного спектра): оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий. Для психофизиологии, кроме этих спектральных цветов (хроматических), оказываются основными белый и черный (ахроматические); последние, с точки зрения восприятия, оказываются такими же эмментарными ощущениями, как и цвета спектра — совершенно независимо от того, что белый (солнечный) свет может быть разложен на спектральные цвета при помощи призмы и что черный цвет характеризуется физически как отсутствие света. По вопросу о природе цветовых ощущений было предложено две основных теории. Гельмгольц объяснял цветовые ощущения из раздражений светочувствительных нервных окончаний трех типов: красно-ощущающих, зелено-ощущающих и фиолетово-ощущающих; Геринг объяснял их из химических процессов, происходящих в трех веществах, находящихся в нервах: разложение (процесс диссимилиации Д) первого вещества, бело-черного, дает ощущение черного цвета, восстановление

его (процесс ассимиляции А) — ощущение белого. Точно так же Д-процесс и А-процесс в красно-зеленом веществе дают ощущения красного и зеленого цвета, Д- и А-процесс — в желто-синем — желтого и синего цвета. Ощущения всех прочих цветов объясняются из различного одновременного возбуждения волокон (у Гельмгольца) или разложения веществ (у Геринга). Фактические наблюдения, послужившие у названных исследователей исходным пунктом их теорий, главным образом относятся к области явлений смещения цветов и цветовой слепоты (дальтонизма). Вопрос об эволюции цветового восприятия вызвал оживленные споры в 70-х и 80-х годах прошлого столетия. Гладстон, Гейгер и Магнус для суждения об эволюции цветового восприятия пытались привлечь лингвистический материал и на основании существующих названий цветов в Ведах, Библии, поэмах Гомера и т. д. составить представление о цветовом восприятии тех времен. Отсутствие, например, упоминания синего в Библии, хотя небо и упомянуто здесь более 450 раз, заставляло их полагать, что в те времена отсутствовало восприятие синего; Магнус предположил, что историческая эволюция цветовосприятия шла от простого распознавания светлого и темного к восприятию отдельных цветов в порядке их расположения в спектре. Против этой теории выступал целый ряд исследователей (Иегер, Краузе, Марти, Гр. Аллен), указывавших, что недостаточная четкость языковых обозначений еще ничего не говорит против наличия различных цветовых ощущений. Ведь и мы зачастую для обозначения самых различных оттенков розового цвета не имеем в распоряжении другого слова кроме «розовый». Следует обратить внимание и на то, что наиболее дифференцированными часто оказываются и оказывались те названия цветов, которые являлись необходимыми в практической жизни. У скотоводческих и охотничьих народов обозначения, характеризующие окраску животных, богаче и тоньше прочих цветовых обозначений (роль технических потребностей при выработке цветовой терминологии особенно подчеркивал Э. Краузе). Попытки упорядочить и привести в систему все виды цветовых оттенков делались уже давно. В старых классификациях и системах зачастую еще спутан целый ряд понятий: недостаточно учитывается различие между пигментами (красками) и цветовыми ощущениями и т. д. Из более новых попыток следует указать на октаэдр цветов и систему Оствальда. В октаэдре цвета располагаются по трем признакам: 1) цветовому тону, 2) светлоте (большей или меньшей силе света), 3) насыщенности (примеси белого и черного цвета). По оси сверху вниз располагаются все оттенки от чистого белого до чистого черного цвета, по четырем расположенным в плоскости перпендикулярам — спектральные цвета, по поверхности октаэдра — цвета различной светлоты, внутрь к центру — цвета различной насыщенности. Оствальд берет 8 основных цветов (желтый, оранжевый, красный, лиловый, ультрамариново-синий, светло-синий, зелено-морской, лиственный-зеленый) и располагает их по кругу, разделенному на 100 частей. Цифровые обозначения дают различные оттенки этих 8 цветов от 1 до 100. Помимо этого учитывается примесь белого и черного цвета, определяемая физическими методами (фотометрически). Содержание белого и черного обозначается буквами от а до р. Цвет характеризуется таким образом тремя знаками: цифрой и двумя буквами. Оствальд возлагает большие надежды на свою систему цветов; как для целей промышленных, так и для целей художественных. Вместо того, чтобы прилагать пробу окрашенного предмета (бумаги, материи, пряжи), теперь является возможным «выразить словесно и письменно всякий цвет, протелефонировать или протелеграфировать его». Обозначение цветов позволяет записывать все цвета картин и облегчает в будущем вопросы художественной реставрации. Эти наблюдения переводят нас уже в область культурно-историческую,

где цвета изучаются уже не как таковые, а в их выразительно-смысловой функции. Воздействия цветов сопряжены почти всегда с теми или иными эмоциональными и ассоциативными факторами. Отсюда переход к изучению так называемой символики цветов, охватывающей самые разнообразные явления от явлений чисто эмоционального (физиологического) непосредственного воздействия (возбуждающее действие красного цвета) до сложных условно-аллегорических сближений (цвета в геральдике, цвета в аллегорической живописи). Этнопсихология и история культуры уже располагают рядом наблюдений в этой области. Сюда же следует присоединить психоаналитическое объяснение, пользующееся этнографическим, фольклорным и экспериментальным психоаналитическим материалом (статья Христорава Imago, 1926): черное (желтое, красное) — приравняется к мужскому, женское — к белому (синему, зеленому). При изучении символическо-выразительного значения цвета выдвигается проблема связи цвета с прочими элементами зрительного восприятия. В художественном произведении особенно ярко выступает эта выразительная сторона: одно и то же цветовое пятно может интерпретироваться и восприниматься различно в зависимости от контекста. «Смотря по тому, что мы напишем вокруг мазка зеленой краски, — пишет один исследователь, — он будет чем угодно, по нашему желанию, или фонарем омнибуса в вечернем пейзаже, листом освещенной солнцем зелени, или сверкнет священным смарагдом в голове Будды на фоне индийского храма». С другой стороны, как это отмечали не раз, существует определенная связь между пространством и светом, связь между геометрией и цветом, на которую указывают некоторые художники. Разные эпохи и стили выдвигают различное значение цвета. Мы можем выделить эпохи пониженного интереса к цвету и эпохи колористические. Такова эпоха Тициана, Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, колористическое движение в Германии (Рунге, Фридрих, Вельдмюллер), повышенный интерес к свету и цвету у импрессионистов и т. п. Это дает возможность говорить некоторым искусствоведам о «колоризме» как особой живописной тенденции. Так, Ригль усматривает в колоризме «выключение осязаемых качеств предмета и господство чисто зрительной видимости», Шмарзов понимает под колоризмом господство цвета и в особенности переходных цветов (последнее отличает колоризм от полихромии, где цвета резко разделены). В отношении цветовосприятия художников слова сделано до сих пор сравнительно немного; заслуживают внимания наблюдения Грооса над цветами у Шиллера (1902), где даны встречающиеся цветовые характеристики в абсолютных цифрах, встречаемость их на 10 000 слов и процент оптических качеств по сравнению с прочими.

Чудесное (нем. das Wunderbare). Вопрос о чудесах составлял предмет эстетической Дискуссии в середине XVIII века и стоял в связи 1) с общими проблемами о взаимоотношении фантазии и действительности, 2) с психологическим анализом эстетического восприятия, 3) с совершенно специальными вопросами теории эпоса. Особое к себе внимание привлек вопрос о чудесном со стороны «швейцарцев» — Бодмера и Брейтингера. Брейтингер в своей «Критической поэтике» (1740) связывает чудесное с новизной (новизна — мать чудесного). Чудесное наиболее удалено от истинного и возможного, чудесное находится в кажущемся противоречии с истинным. Бодмер в специальном трактате «о чудесном» (1740), посвященном защите Мильтонова «Потерянного Рая» от нападок Вольтера и Маньи, подчеркивает значение чудесного в поэзии. Эта апология чудесного идет у швейцарцев рука об руку с подчеркиванием роли фантазии в искусстве. Однако не всякий продукт необузданной фантазии может быть оправдан. Чудесное должно быть правдоподобно, должно все

же быть связано с действительным миром. В этом смысле высказывается еще Зульцер, повторяя Бодмера (1771). Приблизительно в те же годы переводчик Баттё Йог. Ад. Шлегель пишет трактат о чудесном, в котором сближает чудесное с новым и невероятным. Немецкий термин Wunderbar шире русского «чудесное» и включает то, что вызывает изумление (Verwunderung) или удивление (Beurinderung), словом, все то, что так или иначе поражает неожиданностью. Поэтому Шлегель вправе сказать, что «чудо» лишь разновидность чудесного (das Wunderbaren) и вправе сближать последнее со всем новым и невероятным. По той же причине вопрос о чудесном сплетается в немецкой эстетике с теми вопросами о новом, неожиданном, удивительном и т. д., которые разрабатывались в английской психологической эстетике XVIII в. — у Гома, Берка и др. (в Германии — у Риделя, 1766). Проблема чудесного занимала позднее и романтиков: у Жан-Поля в его «Эстетике» мы находим рассуждения о чудесном. Чудесный элемент не раз считался признаком романтизма. Вместе с упадком романтизма вопрос о чудесном утратил свою специфическую остроту и не подвергался специальному исследованию.

Вопрос о чудесном, как неотъемлемом элементе эпоса, дебатировался одновременно с только что указанными вопросами. Собственно, он был поводом к их возникновению: чудесные повествования в поэмах Мильтона и Клопштока шли вразрез с принципом подражания природе и должны были быть оправданы с точки зрения совершенно иных эстетических принципов.

**Юмор** (англ. humour, нем. Humor, франц. humeur). Термин «юмор», укоренившийся первоначально в английской литературе, ведет свое начало от латинского слова humor, обозначающего влагу. Обозначая им особое настроение или состояние духа, старые авторы отпоявлялись от популярного в древней медицине учения, объяснявшего темпераменты из различных смесений и комбинаций четырех основных жидкостей организма (крови, желчи, флегмы и черной желчи). В смысле прирожденных особенностей психофизической организации понимает этот термин Сопгрев. Уже первые исследователи природы юмора указывали на момент серьезности, отличающей юмористический склад психики от комического. У Риделя, например, (1766) юмор, как ernsthafte Laune, отличается от komisch Laune. Жан-Поль видит в юморе «вывернутое наизнанку» возвышенное (das Umgekehrt-Erhabene). В отличие от простого комического юмор стоит на точке зрения «всеобщего», «тотальности», «мирового духа», «идеи», смотрит на весь мир в целом, так сказать, с «птичьего полета». Отсюда по Жан-Полю та благодушная терпимость к единичному, которая свойственна юмору: единичное теряется в массе целого, все индивидуальные недостатки становятся ничтожными. Зольгер идет по стопам Жан-Поля, указывая на связь юмора с «идеей», с «существенностью». Эта связь с идеей, «гибель» идеи в юмористическом придает юмору трагически-серьезный оттенок: Шопенгауэр отличает юмор, в котором серьезность скрыта за шуткой, от иронии, где шутка скрыта за серьезностью. Вместе с тем он восстает против того, чтобы всякое комическое назвать юмористическим («В наше время каждый шут хочет быть юмористом»), Вебер видит в поэтически-философском взгляде на мир отличительную черту юмора: в юморе комическое сливается с серьезным и трогательным, юмор как жаворонок парит «между небом и землей». Совершенно в том же духе Э. Гартман определяет юмор как «смешение комического, трагического и трогательного», Липпе — как «возвышенное начало, наличное в комизме и через комизм осуществляющееся». Фолькельт в числе признаков юмора указывает на «сознание мира в его целом». Совершенно своеобразно толкует юмор в своей «Эстетике чистого чувства»

Коген, по которому юмор вместе с возвышенным составляют два главных мЛМРнта прекрасного. Юмор противостоит возвышенному, так как достижение покоГппоТМ востит его исканию. В юморе по Когену господствует любовь к человеческой породе, природа перестает быть предметом бесконечного процесса искания. Насколько широко когеновское понятие юмора, видно из того, что это понятие применяетТМ ГолиафтПрочим и к сикстинской мадонне Рафаэля, и к Давиду, побеждающему

Не раз делались попытки установить национальные особенности в юморе. Вебер видит в юморе черту северных народов, в русской литературной критике говорили об особенностях русского и украинского юмора и т. д.

Преобладание логического момента в остроте или остроумии отличает остроумие от юмора (в последнем преобладает момент эмоциональный). Попытки отличить юмор от остроумия и насмешки делал уже Жерард (XVIII в.). Элементы своеобразия, оригинальности, упрямства, причудливости, юродства также несомненно наличны в юморе.

## ДОПОЛНЕНИЯ К «СЛОВАРЮ...»

### Машинописные тексты, варианты

**Автономия.** Первоначально термин «автономия» являлся термином юридическим и в этом смысле встречается уже в древнегреческой литературе (так, например, автономные города — управляющиеся собственными законами). Лишь Кант (1785) вводит этот термин (подобно ряду других юридических терминов и понятий) в сферу философии, или точнее этики (автономия воли — свойство воли — благодаря которому она сама является для себя законом. Наоборот, гетерономия имеет место там, где закон навязывается воле извне). В изданной Бёком (1794) редакции введения к «Критике способности суждения» Кант указывает на отличия законов практических и законов эстетических и возвращается к термину «автономия» в связи с проблемами эстетики. Тогда как нравственный закон (то есть закон чистой воли) имеет силу не только для чистой, но и для эмпирической воли, эстетический закон дается эстетической способностью только для самой себя, и потому правильное эстетическое законодательство называть не автономией, а гетерономией (Heteronomie), то есть не только управлением при помощи собственных законов, но и Управлением себя самого собственными законами. Эстетическую автономию (как и всякую) следует отличать от эстетического произвола или эстетической анархии. Возможно говорить об автономии 1) художественного творчества, 2) художественного восприятия, 3) наук об искусстве. В первом смысле понятие автономии близко подходит к понятию *гения*, не подчиняющегося правилам, а создающего (или дающего) их. Сюда же следует отнести провозглашение независимости эстетического творчества от других видов человеческого творчества и от каких-либо предписаний утилитарного или морального характера. Иными словами, термин автономия в этом значении близко подходит к понятию так называемой «свободы» творчества. В этом смысле говорят об эстетической автономии романтики (например, А. Шлегель). 2) Подобно художественному творчеству восприятие художественных произведений будет характеризоваться как автономное в той мере, в какой оно чуждо критериям и мерилам иных (внеэстетических) сфер. Сравни теорию

«незаинтересованного наслаждения», характеризующего восприятие произведений искусства. Наконец, говорят также 3) об автономии художественных дисциплин, то есть о самостоятельности наук об искусстве в отношении их метода и предмета, противоположной превращению этих наук в частную прикладную отрасль какой-либо иной науки.

В менее строгом смысле говорится об автономии искусства и отдельных искусств. Художественное произведение автономно — это значит, что не только оно порождено актом «автономного» творчества и воспринимается в автономно эстетическом восприятии, но самое применение его к внеэстетическим целям деградирует и разрушает его в его существе (такова позиция эстетизма, формула «искусство для искусства» и т. д.). Сравни утверждение Т. Готье: «все полезное безобразно». Обозначение «автономия искусств» в применении к отдельным искусствам обозначает их специфическое своеобразие и закономерности, не допускающие их смешения (см. *Синтез искусств*).

Идеал. Чаще всего слово «идеал» берется в отношении к воле, обозначая *всякую* (вне оценок) руководящую ее цель. Почти столь же часто объем этого понятия суживается и термин «идеал» прилагается лишь в той сфере, в которой налицо признак *совершенства*; соответственно идеалы — 1) цели *совершенной* («нравственной») *воли*, 2) максимально *совершенные* цели воли. Помимо этого ходячего значения, слово «идеал» применяется в качестве технического термина философии искусства. Если верить Лессингу, то термин «идеал» был введен Фра Лана (1670), хотя в качестве прилагательного обозначение *ideale* мы находим уже у Данте, получившего его от Схоластики. Еще в XVIII веке то, что принято было *обозначать* словом «идеал», *обозначалось* также и словами «идеальная красота» (*beauté idéale*) или «идеально-прекрасное» (*beau idéal*). Первоначальное свое развитие понятие «идеал» получает в сфере пространственных искусств или еще уже, в сфере изображения человеческого тела (Менгс, Винкельман). По теории Менгса «идеальный» вид живописи в противоположность «подражательному» (либо точно копирующему природу, либо выбирающему прекрасные особи) при помощи *фантазии* создает произведения, образца которых в реальной природе нет. «Выбор прекрасной природы» требует *вкуса*, создание идеалов требует *гения*. По Менгсу (и Винкельману) процесс созидания идеалов мыслится как *собираание воедино* прекрасных частей, в природе существующих у различных индивидуумов. (Винкельман уподобляет этот процесс собиранию меда пчелой с различных цветов.) Так, Зевксис объединил в своем произведении отдельные совершенные части тела многих кротонских женщин. Изображение идеала подобным образом «не есть изображение Фрины или Елены, а женщины вообще». Зульцер, резюмирующий Менгса и Винкельмана, напоминает по этому поводу о словах Цицерона, утверждающего, что образ идеального бога (Юпитера или Минервы), создаваемый художником, не является копией одного какого-нибудь человека (*aliquem*), но в уме художника (*ipsius in mente*) находилась совершенная идея некоей красоты (*Species eximia pulchritudinis quaedam*).

Дальнейшее развитие проблемы вскрыло ряд трудностей и неясностей в постановке ее у Винкельмана и Менгса. Не ясно было, с чем мы имеем дело в рассуждениях последних авторов: с отвлеченной идеей, *правилом* (вроде отвлеченных правил золотого деления, линии красоты и т. д.) или с индивидуальным образом, вполне конкретным, то есть с *образцом*. Если некоторые современники Винкельмана тяготели к первому решению вопроса, то у самого Винкельмана мы имеем дело с более явным тяготением ко второму решению вопроса. Последнее решение приводило

к отождествлению понятия идеала с понятием *канона* (образцового художественного произведения). Разноречивость в определении содержания этого понятия, так же как разноречивость в указании самих образцов (сравни утверждения Гейнзе В. Ф. Гумбольдта, Шлегеля) — заставляла произвести дальнейшие разграничения. Первые творцы теории идеала отличали область физиономически-прекрасного (экспрессия, душевные движения и т. д.) от сферы идеала как сферы архитектурно-прекрасного (гармоническое строение фигуры). Соответственно этому идеал рисовался у Винкельмана как преодоление индивидуальной эмоциональной выразительности (ср. рассуждения о «спокойствии» красоты, ее «надындивидуальное™» и т. д.). Противоположностью или дополнением идеала была красота «характеристическая», в которой экспрессивные моменты не были затушеваны. Развитие теории идеала вело к расширению понятия идеала в сторону включения в него «характеристической красоты» и в сторону, удаляющую от толкования идеала как канона-образца. С этой точки зрения стало возможным говорить об идеале *любой* формы бытия. Своеобразное резюме споров, волновавших XVIII век, дано в статье Виланда «Об идеалах греческих художников».

В знаменитых эстетиках конца XVIII и начала XIX в. нетрудно найти отголоски только что намеченных теорий. Кант принимает теорию Винкельмана, но предлагает называть получающуюся из «совпадения многих образов среднюю величину» *эстетической нормальной идеей* (см. это слово), а не идеалом. Для идеала по Канту требуется помимо сказанного еще то, чтобы образ являлся «выражением нравственного» или был «зримым выражением нравственной идеи». В «Критике чистого разума» от *идеи*, дающей правила, отличается *идеал*, служащий образцом: *правила* морали стоиков — нравственная идея; стоический *мудрец* — идеал. У Гегеля идеал относится к «прекрасному искусства» в противоположность «прекрасному природе» и получается, если отбросить все случайное и внешнее. Существенный интерес представляет попытка Гегеля проследить историческую *смену* идеалов в порядке диалектического развития.

Свое окончательное выражение винкельмановское учение об идеале получает у Фейербаха, для которого боги резюмируют не отдельного человека, а человеческую природу и являются ее идеальной проекцией.

В материалистической эстетике, в противовес переоценке идеала («прекрасного в искусстве») у идеалистов, подчеркивалось, что человек — идеал никак не выше тех живых людей, которых имел случай видеть художник, а является их бледной копией (Чернышевский). Чернышевский же подверг критике описанный выше «мозаический» процесс созидания идеала («Человеческое тело — одно целое; его нельзя разрывать на части и говорить: эта часть прекрасна, эта некрасива»).

Н. К. Михайловский установил различие между понятиями «идолы» и «идеалы». Идол — недостижимый предмет поклонения, идеал — практически-обязательная Достижимая цель. (Так, для Шиллера Вильгельм Телль — идеал, для швейцарского кельнера — идол.)

## ИНСТИНКТ

*Инстинкт* — термин биологии и субъективной психологии, разработка которого в двух не всегда координировавшихся друг с другом областях была в значительной мере причиной темноты и спутанности, окружающей это понятие до сих пор и заставлявшей не раз поднимать голоса в пользу изгнания из науки самого этого понятия. В ряду самых разнообразных по характеру теорий инстинкта можно уже при первом взгляде наметить две главных группы; одна из групп опирается на противопоставление сознательного и бессознательного, другая — на противопоставление индивидуально-приобретенного и наследственного. В связи с этим отмечали, что понятие инстинкта двойное: оно относится и к биологии и к субъективной психологии. Но корни этого понятия социальные. Скажем пока лишь в виде тезиса: типы теорий инстинкта находятся в зависимости от места животного в человеческом обществе<sup>1</sup>.

В древних обществах животное — член общества. С этим фактом связаны представления о животном-прародителе, представление о душепереселении и т. д. Круг этих идей отражается в ряде теорий, складывается в систему. Орфики, Пифагор (позднее эпикурейцы) в области теорий отражают определенную общественную установку к животным как святыням (прародителям) или как сотрудникам в общественной работе — в производстве (рабочий скот). «По отношению к рогатому скоту как рабочему животному должно соблюдать известные обязанности. Их предписывал иудейский закон; в Греции за убийство вола первоначально наказывали; у римлян оно также запрещалось, так как вол — товарищ человека и служитель Цереры. Плутарх признается, что у него не хватило бы духа продать состарившегося на службе вола»<sup>2</sup>. В Библии Иегова заключает завет со всякой душой живущей, с птицами, скотом, земными зверями, вышедшими из ковчега вместе с Ноем (Быт. 9:8—10). Нет нужды напоминать о воскресающих в новое время идеях касательно *прав* животных, о многочисленных обществах покровительства животным и т. п. явлениях. L. Smith в XVIII веке напечатал целую книгу, посвященную обязанностям человека по отношению к животным (1793)<sup>3</sup>. Еще в начале XIX века один вюртембергский пастор пишет: «Вашего Королевского Величества Высочайшие свиньи сожрали мой всеподданнейший картофель». Животные, таким образом, в ряде случаев мыслятся как граждане, или больше того (в культе животных) как повелители. Египтянин хоронит кошек, как человека. Кошачьи мумии, находимые при раскопках, бесчисленны.

Не будем вдаваться в выяснение того, какие соображения руководили при таком отношении к животным: сакральные или экономические. В отношении большинства домашних птиц известно, что первоначально они были приручены как культовые. Таковы курица (Рим), голубь (Финикия), павлин (Самос), цесарка (о. Лерос).

Естественно, что при таком отношении к животным социальные категории переносятся с человеческих отношений на животных. Защитник животных от теоретических нападений стоиков, Плутарх посвящает вопросу об одушевлении ЖИВОТНЫХ целый Диалог *Περὶ τοῦ τὰ ἀλῶνα λόγου χρῆσθαι*, О ТОМ, ЧТО ЖИВОТНЫЕ пользуются разумом. Диалог разворачивается между Одиссеем и Гриллом, обращенным Церцеей в свинью. Социальные категории перенесены здесь в мир животных: Грилл, апологет животных, приводит ряд примеров мужества, целомудрия, благоразумия животных — в стиле обычных для древности зоологических анекдотов. В другом сочинении Плутарх приводит мнение о «религиозном инстинкте» слонов (De solert. anim. С. 17): без научения (ἀδιδάκτω<sup>4</sup>) воздают они поклонение восходящему солнцу, воздымая вместо рук хобот. Эту же легенду приводят и знаменитейшие зоологические баснословы древности Плиний и Элиан.

Вот взятые наудачу свойства, которые усматривает у животных Плутарх:

δειλία — трусость  
 ἀκολασία — неводержанность  
 ἀδικία — несправедливость  
 κακότης — Злоба  
 κοινωνία — общительность  
 ἀνῆρδα — мужество

Традиция Плутарха не нова: в Греции она восходит к орфикам и пифагорейцам, ее же мы находим в школе Эпикура. Ее продолжает неоплатонизм в лице Порфирия (De abstinentia). Цельс говорит о разуме и языке муравьев, о превосходстве животных над человеком в отношении пророческого искусства. Позднее, в новое время, Монтень возродит воззрения Плутарха. Пьер Гассан (Gassend)<sup>4</sup> — традицию Эпикура. В XVII веке Бейль решительно отстаивает тождество человеческой и животной души:

L'ame d'un chien dans les organes d'Aristote et de Cicéron n'eut pas manqué d'acquiescer toutes les lumières de ces deux grands hommes<sup>5</sup>.

Итак, на животных переносятся социальные категории. Их «инстинктивные» действия — это те же человеческие. Вот почему так легко было произвести «экспроприацию» социальных категорий в аллегорико-моральных бестиариях, в Шестодневках, в трактатах по физиогномике. Здесь значительная доля материала античности, значительная доля наблюдений над животными, сделанных в социально-антропоморфные очки, повертывается в моральную аллегорическую или моральное назидание. В физиогномике сходство с тем или иным животным истолковывается как указание на ту или иную черту характера (львиный облик — мужество, свиная морда — низменность, и т. д.). Эта традиция восходит к Платону и псевдо-Аристотелевой «Физиогномике». Ее подхватывает в XVI веке Порта (1580); в XVII веке на нее опирается Р. Гоклений (1625)<sup>6</sup>.

На известной стадии своего развития описанное социоморфное воззрение на животных замыкает животных в особое самобытное общество, связывается уже не с проекцией *своих* общественных форм на животный мир, а с идеализацией в животном мире каких-то должных форм, с поисками у животных образцов жизни и поведения. Так, Плутарх подчеркивает, что в жизни животных господствуют только необходимые (ἀναγκαῖαι), а не все, хотя бы и естественные (*φυσικαί*) удовольствия (Plut. Bruta ratione uti. С. 6). Такой интерес к иным формам, поиски общественных образцов где-то вне обычного круга приведет (и приводит уже у Плутарха)

не только к своеобразной социоморфной зоопсихологии, но и к совершенно новому пониманию психологии «варваров», «рабов» — к поискам образцов, первоисточков не только в обществах животных и в «неповрежденной природе», но и в восточных обществах, в иных классах, вообще в каком-то общественном инобытии.

Параллель «варваров», «рабов» и «животных» не случайна. В целом ряде случаев можно наблюдать эту аналогию. Подобно тому, как «низшие» инстинкты отдельной души сближаются с рабами или животными, подчиняющимися господству высшего начала, так и в социальных высказываниях параллель «раб — животное» имеет место. «В Греции рабы считались собственностью своего господина. Они в качестве „мужского“ и „женского“ тела (*σῶμα ἀνδρεοον, ywaixtiov*) были одушевленным имуществом»<sup>7</sup>. Часто раб обозначается как *σῶμα*. Рабов называли также *ἀνδράποδα* и тем ставили рядом с *καταίποδα*, крупным скотом»<sup>9</sup>. По Аристотелю «природные рабы» (*φύσῃ δοῦλοι*), принадлежащие не себе, а другому, не имеют разума, а причастны разуму в той мере, в какой способны ощущать (*αἰσθάνεσθαι*) его, т. е. понимать его требования, прочие же животные (*ζῶα*) даже не ощущают разума, а подчиняются лишь страстям (Arist. Polit. I, 2, 13—14). В Риме раб как *res mancipi* поставлен был наравне с землей, лошадьми, быками. Закон Аквилы не делает разницы между нанесением раны домашнему животному и рабу. Катон Старший советует продавать «старых быков, больной скот, хворых овец, старые повозки, железный лом, старого раба, больного раба и вообще все ненужное». В Библии при перечислении имущества Авраама указываются, с современной точки зрения, в беспорядке «овцы, тельцы, ослы, рабы, рабыни, ослицы и верблюды» (Быт. 11:6). Существенно, что приравнение раба к животному, раба и животного к орудию может встречаться в самых разнообразных общественных средах. Это приравнение может связываться и с апологией животных, с декларацией прав рабов, и с презрительным отношением к животным, к рабам, но и там, и здесь параллель будет оставаться в силе.

Если отказывали животным в бессмертной душе, то случалось, что и рабам отказывали в том же<sup>10</sup>. По мнению племени Туа, только души представителей высших классов бессмертны, низшие же люди не имеют души". Если животные смертны, то смертны, по учению некоторых, и отдельные группы людей. Гностики, проповедовавшие интеллектуалистический аристократизм, делали своим преимуществом бессмертие и отказывали людям «душевному» и «плотным» в бессмертии. Неудивительно, что это воззрение мы находим и в отношении индивидуальной души, куда часто переносилась как в микрообщество структура социального бытия. Для Платона три части индивидуальной души — приравниваются к трем сословиям его идеального государства. Только господствующая, разумная часть души бессмертна, тогда как животная или желательная часть души, которую держит в рабстве ум — тленна и преходяща. Взаимоотношение тела и индивидуальной души часто иллюстрировалось взаимоотношением раба и господина. Аристотель говорит (Polit. I, 2, 11), что душа имеет по отношению к телу власть такую же, как деспот по отношению к рабам (*δεσποτικὴν ἀρχήν*), а ум по отношению к вожделениям имеет власть правителя и царя (*πολιτικὴν, βασιλικὴν ἀρχήν*). Если вспомнить, что раб часто назывался *σῶμα*, то в выражениях Аристотеля и Платона нельзя усмотреть «только метафоры»: они отражают целый круг представлений, укоренившихся в быту Греции. Если далее вспомнить теорию Дюркгейма, что душа — ничто иное как род или общественная группа в ее совокупности, то станет ясно, что и рабы, и животные, и рабски-животные стороны индивидуума, все «без роду и племени», могут при

известных общественных условиях быть выключены из сферы бессмертия и вообще быть лишены души.

Такое аристократическое учение, проповедующее не только господство ума над «низшими», «животными» стремлениями, но и единственную исключительную ценность интеллекта, будет развиваться в сторону отрицания всяких прав у животных (и рабов), будет отвергать всякие обязательства по отношению к животному миру, как вне нас (домашние животные), так и внутри нас (инстинкты). Стоики, с их борьбой против аффектов и всего того, что чуждо разуму, явятся типичными выразителями этой точки зрения. Начало ей положено Платоном и Аристотелем. До предела эта точка зрения доведена в картезианстве. Скачок не так велик: стоическая точка зрения на животных была господствующей школьной теорией в течение всего средневековья: вся схоластика разделяла воззрение стоиков на животных, хотя в хозяйственном быту средневековья и можно проследить другие струи. Полемизируя с теорией душепереселения, Василий Великий пишет: «Убегай бредней угрюмых философов, которые не стыдятся почитать свою душу и душу пса однородными между собою, и говорить о себе, что они были некогда и женами, и деревьями, и морскими рыбами. А я, хотя не скажу, бывали ли они когда рыбами, однако же со всем усилием готов утверждать, что, когда писали это, были бессмысленнее рыб» (Not. in Hex. 8).

Обычно принято считать, что стоики — типичные представители античного либерализма и космополитизма, которые заявили открыто об отсутствии границ между рабами и варварами, с одной стороны, и господами, с другой. Но в порядке идеального нигде как у стоиков сохраняется идея господ и рабов. Их социальная утопия, борясь против исторического деления на господ и рабов, все же кладет в основу идею господства и рабства: отдельные мудрецы, аристократы мысли, противопоставляются толпе, черни, глупцам, рабам страстей. Небольшая аристократическая интеллектуальная община «обуздывает» стадо глупцов, идеально возвышается над ними так же, как каждый индивидуум обуздывает в себе все «животное» (рабское, аффективное) и возвышается над ним. Картезианство в иных общественных условиях возрождает стоическую точку зрения.

Особенно четко выразил картезианскую точку зрения Мальбранш. Предполагать у животных душу значит очеловечивать их. «Это значит превращать вашего пса в маленького человека с большими ушами и четырьмя лапами»<sup>12</sup>. Теория автоматизма порождала в Поррояле безжалостное отношение к животным. «Без всяких сомнений и угрызений совести производили вивисекции и копались в трепещущих внутренностях вспоротых животных»<sup>13</sup>.

Рационализм, выделяющий в качестве психического гегемона интеллект — *ratio*, будет чаще всего склоняться к такому отрицанию прав за животными и за «животными» сторонами психики. Животное — это природа в противоположность человеку, культуре. Своеобразный аскетизм рационализма часто связан не только с жестоким отношением к животным (Мальбранш безжалостно толкал ногой «автомата» — собаку), он связан и с тем явлением, которое в психопатологии носит название фобии животных.

Но если картезианская теория автоматизма имеет общественные и психологически-эмоциональные обертоны, то такие же обертоны можно вскрыть и в полемике Против этой теории. Иезуит Bougeant (1739) пишет, пытаясь редуцировать до абсурда теорию автоматизма:

Représentez-vous un homme qui aimerait sa montre comme on aime un chien, et qui le caresserait parce qu'il s'en croirait aimé au point que quand elle marque midi et une heure, il se persuaderait qu'il s'est par un sentiment d'amitié pour lui, et avec connaissance de cause qu'elle fait ces mouvements".

Мы рассмотрели один путь рационализма. Другой возможный путь его — рационализирование животной психологии. Здесь также животное не имеет самостоятельного значения. Его «душа» — это тот же интеллект.

Такое учение возникает в новое время не без влияния социоморфных зоопсихологии древности. «В XVI веке Рорарий (Quod animalia bruta saepe ratione utantur melius homine), Лоренцо Балла (Dialectica. P. IX), Этьен Паскье (Epist. ad Tumbum) и другие (Campanella. De sensu rerum. II, 3) пытались доказать, что животное пользуется разумом лучше, чем люди»<sup>15</sup> Как мы уже говорили, Монтень и Гассан идут по тому же пути, следуя за Плутархом и Эпикуром. К писателям XVI в., логицирующим животных, надо отнести и итальянского платоника Фр. Патрици (1591), который доказывает существование у животных внутреннего разума (ratiocinium intrinsecum). Рационализация заметна и у биолога Сталя, для которого единственная душа — разумная и биологические функции организма — функции разумной души, хотя он и различает λόγος? (ratio, разумность) и λογισμός? (ratiocinatio, рассуждение)<sup>16</sup>. Энциклопедисты судят не иначе: les bêtes sentent, comparent, jugent, réfléchissent, choisissent. Для Вольтера инстинкт — низший разум: «L'instinct... qui est la raison des bêtes, raison aussi inférieure à la nôtre qu'un tournebroche l'est à l'horloge de Strasbourg»<sup>17</sup>. Кондильяк (1755, Traité des animaux),

Ch. G. Leroy (1764) и особенно Эразм Дарвин в своей «Зоономии» (1793) так же логицируют животных. Кстати сказать, такое воззрение не только школьное. По сообщению Гумбольдта, «погонщики мулов в Южной Америке говорят: „я вам даю не того мула, у которого самый покойный шаг, а того, который las mas racional — всего рассудительнее“», и, добавляет Гумбольдт, «это народное выражение, вытекшее из долгого опыта, опровергает теорию одушевленных машин, быть может, лучше всех доводов умозрительной философии»<sup>18</sup>. Вот однако, тоже народное, «картезианское» воззрение на животных: «Как я знаю, что в животном души нету, так, значит, и смерть ему причинять не грех, каяться не в чем. Скотинке времени на прожить не надобно, грехов-то отмаливать не приходится. А оттого мы к животному такую жалость имеем, что душа человеку большая дадена. Ему все по плечу: на камень бездушный, и то души той хватит, вот и жалеешь»<sup>19</sup>. Таковы две возможности ново-европейского рационализма: или животное уничтожается совсем, лишается прав, — превращается в автомат-машину в противоположность людям, либо логицируется так, что лишь по степени разумности отличается от людей. В последнем случае для рационализма характерно, что хотя и признается разумность животных, но не признается их прав, как в древних обществах. Животные разумны, но бесправны. Характерно, что установка рационализма по отношению к животным претерпевает своеобразное диалектическое превращение: антропоцентрическая установка гуманизма, лежащая в основе новоевропейского рационализма, заставляет обособить животное от человека; это обособление позволяет трактовать животное чисто материалистически. Материалистическое трактование животной психики стихийно перекидывается на человеческую психику и вновь стирает грань между человеком и животным в совершенно новом аспекте: сначала только животное было частью природы, теперь и человек становится частью природы. Обычный аргумент против картезианского автоматизма и против врачей

Виллиса и Сеннерта, признававших у животных материальную душу, таков: «если это справедливо в отношении животных, то будет справедливо и в отношении людей». Материализм делает именно этот вывод, подготовленный зоопсихологией и зоомеханикой рационализма. В обоих случаях рационалистического толкования инстинктивных и вообще животных действий не может быть речи об инстинкте и вообще о психологии животных как чем-то специфическом. Характерно, что даже там, где признается своеобразие «алогической» сферы, все же эта сфера определяется рядом отрицательных терминов: не-разумие, *δ-λογον*, ир-рациональное, бес-сознательное и т. д.

Здесь мы подходим к третьей группе теорий, видящих в инстинкте целесообразную деятельность, при которой отсутствует сознание или знание цели, т. е. характеризующих инстинкт прежде отрицательно, т. е. ориентируясь все же по разуму, но все же признающих своеобразие инстинкта.

Так, Кант<sup>20</sup> определяет инстинкт, как *gefühltes Bedürfnis, etwas zu tun oder zu genießen, wovon man noch keinen Begriff hat*, или, в другом месте, как *innere Nützigung des Begehrungsvermögens zur Besitznehmung des Gegenstandes ehe man ihn noch kennt*<sup>21</sup>. Но Кант здесь не одинок, а продолжает старую традицию. Особенно четко выражает эту мысль в Германии уже Хр. Томазий в своем «Опыте о сущности духа» (1696)<sup>22</sup>. По Томазию мировой дух обладает бессознательно действующим разумом:

«Was halst du aber von dem Geist der Bienen, der nicht ein, sondern viel hundert akkurate Sechsecke ohne Zirkel, und von dem Geist der Spinnen, der ohne parallel-Lineal in seinem Gewebe lauter accurate parallel-Linien macht und in seinem künstlich gewebten Vieleck das Centrum selbst zu der Spinnenwohnung macht»;

«Ja, sprichst du, die Spinne tut dieses ohne Nachdenken und kann nichts anderes tun»; «Es ist wahr. Der Geist der Metalle, Pflanzen und Tiere kann keine Chimären und Syllogismos machen, deswegen, sprichst du, hat er keinen Verstand. Aber er macht hingegen Diamanten, Rubinen, Cedern, Elefanten und dein Verstand kann nicht eine Laus machen».

Эта характеристика инстинктивной деятельности как бессознательной целесообразности расцветает в новое время в Англии и Германии: цитированный Томазий, лейбнизианство, Кант, даже послекантовский идеализм с его теорией бессознательного творчества в природе, возвышающегося и вырастающего до сознания в человеке, который уразумевает цели, несознаваемые прочими существами мироздания — все это связано между собою узами родства. Тут можно наметить две линии развития, обе говорящие преимущественно в отрицательных терминах о бессознательной целесообразности инстинктивной деятельности, но в разной степени подчеркивающих ее своеобразное отличие от разума. Реймарус в атмосфере лейбнизианства особенно подробно развивает различие разума и инстинкта, протестуя против антропоморфных представлений о животных. Рядом цитат Э. Васманн показывает близость Реймаруса в этом пункте к схоластике (Фоме Аквинату), т. е. в сущности, к аристотелизму. Инстинктивная деятельность здесь *suū generis* что-то, особый вид психической деятельности *наряду* с разумом<sup>24</sup>. Крайне резко эта идея проявляется в шеллингианстве (у самого Шеллинга мы находим на этот счет мало замечаний). К. Г. Карус говорит:

Das Tier hat darum auch einen besonderen Verstand, wie es eine besondere Seele hat; es unterscheidet sich nicht bloss durch ein Minus von dem menschlichen Verstande. Es bleibt darum für den Menschen unmöglich, eine angemessene Vorstellung von den Zuständen der Tierpsyche zu erhalten<sup>25</sup>.

В Англии подобные теории развиваются в иной социальной атмосфере. Зачатки их появляются впервые в демократических религиозных сектах, и учения этих сект об энтузиазме дают начало позднейшим учениям о бессознательно-творящем гении (о бессознательной разумности гения). И здесь мы можем проследить параллель: «классы общества — стороны индивидуальной души — животные, как члены общества». В античном и в новоевропейском рационализме животное и раб превращались в вещи, выкидывались за сферу культуры, или наоборот рассматривались в очки чистого интеллекта. Английские секты особенно настойчиво в противовес «ученым книжникам» выдвигали роль людей, одаренных наитием непосредственного вдохновения. В противовес учившимся, наученным выдвигались люди, которых научил сам дух. Из общественных групп получала таким образом положительную оценку новая группа, заявляла о своих правах в противоположность интеллектуальному аристократизму совершенно новый строй психологии. Рука об руку с оправданием этих научаемых свыше, не в школах учившихся людей шло оправдание соответствующих пластов в индивидуальной психике: если на общественную значимость заявлял претензии вдохновенный, безотчетно-действующий пророк, то и в индивидуальной душе особый интерес стала привлекать темная сторона ее — сторона пророческого вдохновения. Один из писателей XVII века весьма показательно сближает пророческое исступление Пифии с исступлением английских квакеров<sup>26</sup>. В каком-то смысле действительно античная мантика, английское квакерство и английские учения о гении сходны. Здесь всюду профессионалу-жрецу, профессионалу-художнику, вышколенным, выученным, противопоставляется непосредственно наученный самой природой, инстинктивно-творящий пророк, художественный гений. Первые *теории* гения, творящего чисто инстинктивно — это рефлексия (иногда только искры рефлексии) над пророчески-мантическими процессами. Как механика и химия возникают из рефлексии над производственными, техническими процессами, обобщения ремесленника оказываются зародышами позднейших обобщений ученого<sup>27</sup>, так обобщение мантической практики, обобщения, возникающие вокруг пророческих исступлений экстатиков, противоположных культовым лицам — жрецам, дают первые теории гения. Но здесь возникает и третья параллель, о которой мы говорили. Это параллель пророчески-вдохновенных наитий с инстинктивными действиями животных. Пророческие, темные, неясные, инстинктивные стороны человеческой души и члены общества, удел которых непосредственная пророческая одержимость, — им коррелируют в ясновидении и пророческом даре животных. Если для рационалиста — животное прежде всего *рабочее* животное, работающая машина — *автомат Декарта*, или такой же, *только* разумный человек, то здесь и у человека, и у животных в инстинкте — *особое* вдохновляющее начало, *наряду* с разумом. Достаточно напомнить о птицегадании, о легендах, касающихся языка птиц и дара разума этого языка, получаемого отдельными людьми<sup>28</sup>. «Kavi Индии, vates римлян, μῦνς греков одновременно означает певца и мудреца; соответственным же образом пернатые певцы вместе с тем являются и всеведущими пророками»<sup>29</sup>.

В *этом* понимании бессознательная целесообразность, своего рода разумность в действиях животных, должна получить свое объяснение. Проблемы нет там, где животное — автомат или где животное — то же, что человек, одаренный разумом. Эта проблема только там, где признается своеобразие инстинктивной силы.

У большинства так называемых примитивных народов бессознательно-инстинктивные действия связываются с представлениями о воздействии какой-то

посторонней силы. Разумность бессознательно-целесообразных действий объясняется из воздействия разумного высшего существа — из одержимости. В инстинкте действует или разумная природа, понимаемая как душа мира — т. е. персонифицируемая, — или разумное божество. Так, по Цицерону (N. D. II, 51) животные действуют sine magistro duce natura. Он же замечает, что все инстинктивные, т. е. бессознательно-целесообразные действия животных — «действия заботливой и творческой природы». По-видимому, в кругу именно этих представлений, шамански-пророческих, и вводится первоначально термин «инстинкт».

Что в самом деле значит слово «инстинкт»? Исчезнувший родоначальный глагол, stinguo, соответствующий греческому στήξω — значил: «колоть». Отсюда существительное instinctus (а также stimulus) означает между прочим то, что по-французски называется aiguillon — колющее орудие погонщиков скота, орудие, особенно употреблявшееся для понукания рогатого скота (волов, на которых пахали землю, а также, заметим, применявшееся для понукания рабов). Глагол instigare значит возбуждать, подстрекать<sup>30</sup>. Необыкновенно ярко воскрешает этот образ понукания, чего-то погоняющего, лежащего в основе понятия инстинкта — Бодлер в строках:

Pendant que des mortels la multitude vile, Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, Va cueillir des remords dans la fite servile и т. д.<sup>31</sup>

Надо заметить, что страдательное причастие instinctus, как и вообще глагол instigare, встречается в древности гораздо чаще, нежели существительное instinctus. Страдательное причастие instinctus — возбужденный — предполагает ablativus — чем или кем. И действительно мы часто встречаем такие выражения как instinctus furore et audacia (Cic.) — яростью и смелостью tibiarum cantu (Cic.) — напевом флейт vocibus (Liv.) — речами.

У Курция встречается выражение belua instincta rabie — зверь, возбужденный бешенством.

Но можно спрашивать не только «чем», но и «кем» возбуждается животное, человек. Поэтому говорится instinctus furiis (Liv.) — возбужденный фуриями, instinctus divino spiritu — божественным духом (Liv.). Соответственно существительное instinctus, us означает акт возбуждения кого-то кем-то, но непременно кем-то. Говорится

instinctu Musarum (Lact.)  
instinctu daemonum (Lact.)

что можно было бы перевести «наитием» Муз, демонов. У Тацита встречается выражение instinctu decurionum.

Едва ли не впервые мы находим существительное у Цицерона. Oracula quae instinctu divino affatuque funduntur — Оракулы изрекаемые под влиянием божественного воздействия и вдохновения<sup>32</sup>. Кроме instinctus, instiguo есть существительное instigator, которое обозначает возбудителя, виновника — instigator belli (Tac.) sceleris (Tac.) dissensionum (Amm.) (ср. французский юридический термин instigateur — подстрекатель).

Мы заключаем, что древнеримский instinctus существенно отличается от нашего Понимания тем, что когда мы спрашиваем себя «ней инстинкт», то подразумеваем Инстинкт самого животного или человека, действующего инстинктивно. Римлянин

будет мыслить всегда *instinctus*, как понуждение, исходящее от *instinctor'a*, потому и говорится *instinctus Musarum, daemonum* и т. п. Во французском языке этот термин раньше применялся совершенно так же, и *только* так. Боссюэ, например, говорит об *instinct du St. Esprit, qui souffle ош il vent*<sup>33</sup>. Заметим, что и там, где говорится об инстинкте природы, нет противоречия описанному воззрению. Вспомним, что в античности и средневековье (и даже частично в новое время) природа мыслится как индивидуальное существо, разумно руководящее ходом вселенной, а термин «закон природы» первоначально применяется совершенно в таком же смысле, как «закон правителя, закон сената и т. п.». Если поэтому у Корнелия встречаем «*instinct de nature*», то это совершенно однотипно с *instinctus Musarum*<sup>34</sup>.

Но ведь это первое и самое первоначальное учение об инстинкте, вытекающее непосредственно из обычного и обиходного словоупотребления, не что иное как воззрение шаманизма и мантических верований — где в инстинкте непременно какое-то существо руководит бессознательной целесообразностью — инстинктивной деятельностью. Первоначально в инстинкте всегда кто-то толкает, колет, побуждает — закон природы *φύσις*, божество, демон, гений, бес. Этот «кто-то» вводится для объяснения телеологичности инстинктивных действий (*бессознательной телеологии*, т. е. квази- или псевдо-человеческой телеологии)<sup>35</sup>. И когда позднее отказываются от этого «кого-то», сохраняя все же термин «инстинкт», то мы имеем здесь обычное в истории терминологии явление: традиция школы сохраняет слово, которое перестает значить то, что оно значило, и которое все же где-то влияет своими старыми смысловыми обертонами на новые представления. Если бы не было переноса старого слова для обозначения новых представлений, а изобреталось новое слово, то ряд недоразумений не имел бы места. Но неологизмам без меры всегда противостоит сила обычая. Поэтому-то еще в неовитализме мы узнаем старые представления, круг шамански-мантических идей, но в значительной мере неосознанно-туманных, а поэтому и недоговоренных. Эту метафизику, порою глубоко скрытую за термином «инстинкт», чувствовали многие. Борьба с метафизикой не раз заставляла начинать борьбу против самого слова «инстинкт». Бужан пишет:

Je serais mme tenté de croire que ce que nous appelions instinct, n'est qu'un ktre de raison, un nom vuide de rēalitē, un reste de philosophie p̄ripatīticienne<sup>36</sup>.

Материалисты (Бюхнер, Фохт) ополчились на термин (и понятие) инстинкта за сохранившиеся в нем метафизико-теологические следы. О более новых нападениях на термин «инстинкт» будет сказано дальше.

Важно отметить, что описанное воззрение на инстинкт, в котором бессознательно-целесообразные действия объясняются из воздействия повелевающего разумного существа, генетически первое: из него развиваются теории инстинкта, как явления только природы, характерного для рационализма. «Толчок» сверхъестественного существа заменяется толчком «природы».

Всмотримся теперь ближе, как мыслится этот толчок природы, толкание природой в первоначальном своем виде. Учение об инстинкте природы в значительной мере уже удалилось от инстинкта, как побуждения или толчка, исходящего от сверхчеловеческого существа. Но неспроста даже здесь первоначальная разработка этого воззрения принадлежит стоикам — интерес которых к вопросам дивинации и мантики известен. Греческий первоисток учения о естественном инстинкте, об инстинкте естества — в стоическом учении об *ορμή*. *Ορμή* термин не стоический. По свидетельству Теофраста (*De sensu* 71) Демокрит уже говорил об *ορμή της*

*φοράς*, свойственной элементарным телам. Здесь *ορμή*, как видно, термин механики. Стоики употребляют тот же термин психологически. Но не следует забывать, что античная и особенно стоическая психология гораздо ближе к физике, чем можно было бы думать сначала, и возможно, что в психологической *ορμή* нет даже метафоры, в особенности если вспомнить стоическое учение о телесности всего сущего, о пневме и тоне пневмы. Даже привычка (*ῥῆξις*), одно из наиболее близких инстинкту понятий, трактуется у стоиков как особое напряжение материальной пневмы<sup>38</sup>. То, что стоики первой *ορμή* считают не стремление к наслаждению, а стремление к самосохранению<sup>39</sup>, указывает на то же: сдерживающая сила пневмы, являющаяся принципом сцепления частей тела и создающая таким образом телесную индивидуальность — дает полный аналогон инстинкта самосохранения. *Virtutes, vires, δυνάμεις* души — это все в контексте античной механики «позитивно», «физично». Даже «движения души» в античности были не так далеки от движений механики, но механики полуанимистической и телеологической. У Плутарха в диалоге семи мудрецов один из собеседников прямо аналогизирует стрелу, выпускаемую скифом из лука, и животных, получающих толчок (инстинкт) от божества или природы. Это вполне гармонично с анимистической механикой древности. Впрочем, еще в новое время, при новой механике, деисты считали возможным говорить о божестве как о чем-то дающем первый толчок материальной вселенной, как о чем-то рождающем или передающем телам этот толчок, который позволяет телам двигаться затем самостоятельно, без постоянной поддержки. Если взглянуть на античную и в особенности средневековую динамику, то анимистическая теория *impetus'a*, державшаяся в механике от Филопона до Галилея и игравшая большую роль в выработке представлений о законе инерции, напомним нам многие черты старинного учения об инстинкте как толчке, полученном от природы<sup>40</sup>. Суть теории *impetus'a* заключается в следующем. Для всякого движения, даже прямолинейного и равномерного, нужна сила. Как же объясняется движение брошенного тела, когда тело отрывается от причиняющей движение силы? Кто движет, например, летящую стрелу? У Аристотеля роль движущего начала играл воздух. Филопон говорит о другой теории: телу сообщается «движущая сила», «движущая энергия», которая и движет его дальше. Через араба Аль-Битроги теория Филопона становится известной Западу, где ее развивает Альберт Саксонский. Николай Кузанский, находящийся под влиянием Альберта, приравнивает этот *impetus* к душе. Аналогично Кеплер истолковывает *impetus* как движущую душу. Если в механике говорилось о душах, то естественно, что в психологии говорилось о том же, о чем в механике. *Ορμή* камня не так уже отличалась от *ορμή* животного. Показательно, что Шенье<sup>41</sup> прямо сближает инстинкт самосохранения у стоиков с текстом Спинозы (*Exh. III, 6*): «*Unaquaeque res quantum in se est in suo esse perseverare conatur*» — текстом, явно близким к проблемам инерции. Вспомним, что в популярных учебниках физики не так давно можно было встретить такую формулировку закона инерции: «всякое тело *стремится* сохранять состояние покоя или равномерного прямолинейного движения». Вся древняя психологическая теория *ορμή*, таким образом, больше, чем простая метафора, больше, чем иносказательное, образное перенесение. Рассуждая об *impetus'e*, *ορμή* в душевной жизни человек средневековья и античности указанное из интроспекции облекал в образы внешнего мира и законы своей своеобразной механики применял к «внутреннему» миру совершенно так же, как человек просвещения, говоривший об *l'homme machine*, строил механику души по образцу существовавшей в его время механики. Может быть больше того, вся структура данного интроспективно

сознания определялась тем физическим (а в конце концов социальным) бытием, которое давалось извне.

Теория *ἀρμη* у стоиков это такая же *физика*, как *физика* Декарта с его учением об автоматизме животных, хотя и физика телеологическая в противоположность механической Декарта. Царство животных у стоиков и у Декарта — *φύσις*, хотя самая *φύσις* и понимается существенно различно. В своем трактате «О гневе» Сенека занят особенно тщательным проведением границ между миром разумно-человеческого и миром природы, к которому принадлежат инстинктивные действия животных. У животных нет гнева, потому что гнев — понятие социальное, гнев там, где обиды, оскорбление, несправедливость. А в животных не общество, а природа.

*Impetus habent ferae, rabiem, feritatem, incursum... Muta animalia humanis affectibus carent: habent autem similes Ulis quosdam impulsas.*

Стоический физический, обособляющий животных от человека, в его конечных тенденциях очень четко разглядел Плутарх. Пытаясь редуцировать стоическую теорию до абсурда, Плутарх предвосхищает Декарта (De solert. anim. 3): «если мы скажем, что животные обладают не памятью, а *как бы* (ὡσανύ) памятью, не гневом, а *как бы* гневом, не страхом, а *как бы* страхом, то почему не говорить, что они *как бы* видят, а не видят, *как бы* слышат, а не слышат и в конце концов не живут, а *как бы* живут». В мануфактурный период и делается этот вывод, наметившийся уже в Греции в эпоху развития денежного хозяйства. «Декарт с его определением животных как простых машин, — говорит Марк<sup>42</sup>, — смотрит глазами мануфактурного периода в отличие от средневековья, которое смотрело на животное как на помощника человека». Родство картезианства со стоицизмом в отношении подхода к животным, выражающееся в перевесе объективно-физической точки зрения, может быть выявлено еще на одном примере. Предшественником Декарта обычно считается испанец Ререга<sup>43</sup>. Но на самом деле, давая чистую физику животного поведения, то есть лишая животных самопроизвольных действий, Перейра проводит физический детерминизм не механический, а детерминизм в духе античной физики: он кладет в основу движений «физически необходимые» законы симпатии и антипатии, понимаемых в смысле основных, управляющих всем физическим миром сил<sup>44</sup>. На переходном этапе Перейры особенно ясно выявляется все сходство Декарта и стоиков, заключающееся в подчинении инстинктов законам природы в противоположность законам общества.

Утверждение, что природа руководит инстинктивными действиями, что разумность этих действий объясняется из разумности уже не сверхъестественного существа, а природы, понимаемой как разумно-руководящее существо, имело одно важное последствие. Инстинктивное действие исключало возможность личной инициативы, обезличивалось: инстинкт объяснялся из общих законов природы. За действия животных оказывался ответственным у стоиков *πῦρ ηχηκόν* — огонь-миродержец, а картезианцам приписывали воззрение, что *Deus est anima brutorum*. В противоположность разнообразию индивидуальных привычек, навыков, обычаев, инстинктивные действия совершаются по определенному, раз навсегда установленному шаблону, который дает учащая природа. Выражения, обозначающие природу как верховную учительницу, бесчисленны<sup>45</sup>. Научение природой для всех одинаково в противоположность индивидуальной лично-приобретенной искусности. Это четко выражает Сенека: «*Incertum est et inaequale, quidquid ars tradit: ex aequo venit, quod natura distribuit*» (Ep. 121). Здесь нет места личной или индивидуальной

свободе. Этот железный закон природы — управляет индивидуальными существами с непреодолимой властью и всех учит тому же. В этом сходство стоиков и картезианцев: хотя законы природы у тех и других разные и детерминизм одних телеологический, а других — механический, тем не менее и здесь и там между брошенным телом, летящей стрелой, животными инстинктами — в смысле подчинения естественной закономерности нет существенной разницы.

Детерминированность инстинктивных действий животных характерна не только для картезианства. И в других течениях подготавливается тоже воззрение. Монтень говорит о *loi vraiment naturelle* или инстинкте *qui se voit universellement et perpétuellement empreint aux bêtes et en nous* (II, 69), Аддисон определяет инстинкт как *immediate impression from the first Mover and the Divine energy acting in the creatures*<sup>46</sup>, Булье (1728) говорит об инстинкте как искусстве, *que la nature enseigne a chaque animal et qui lui est infus par le créateur* и благодаря которому

*sans le secours de l'habitude et de l'art, chaque animal suit une certaine tablature de mouvements industriels pour parvenir a une fin propre a l'espece dont il est*<sup>47</sup>.

Еще для Шеллинга<sup>48</sup> в действиях своих животные суть лишь

*Ausdruck oder Werkzeug der im AN wohnenden Vernunft, ohne selbst vernünftig zu sein. Bios in dem was sie tun, ist Vernunft, nicht in ihnen selbst. Sie sind vernünftig durch blossen Zwang der Natur, denn die Natur ist selbst die Vernunft.*

Из этих примеров мы видим, что в новом деизме и пантеизме продолжают существовать те же натуралистические представления стоиков о природе и ее необходимости, управляющей инстинктивными действиями.

Когда пантеизм переходит в материализм, а пантеистический детерминизм — в механический, тогда указанное учение об инстинкте переходит в новую фазу своего развития. Интерес с вопроса об общей предопределенности инстинкта законом природы переходит на конкретное объяснение инстинктивных действий из законов природы. У Ламеттри мы находим окончательно сформулированной новую точку зрения: «*L'Instinct consiste dans des dispositions corporelles purement mécaniques, qui font agir les animaux sans nulle délibération*»<sup>49</sup>. У Бюффона мы находим подобные же попытки «рефлексологического» толкования инстинкта. Здесь родоначальники того направления, которое стремится свести инстинкты на рефлексы и тропизмы. Заметим, что теория тропизмов, разработанная Лебом, опирается на Фарадееву теорию силовых линий<sup>50</sup>, и в ней, может быть впервые, биологический детерминизм инстинкта находит развитое и всестороннее физико-механическое выражение. Этому позднему развитию механических картин инстинкта способствовало много причин. Хотя картезианство, физиологи Борелли, Наies и др. много дали уже в XVII веке для механики организма, однако следует помнить, что лишь постепенно происходило расслоение явлений на механические и биологические, позволившее некоторые биологические функции, а затем и все, трактовать механически. Если в древности даже дыхание и кровообращение предполагали низший вид душевной деятельности, их регулирующий, то ведь только в середине XVIII века анатом и физиолог Галлер различает раздражительность мускула и чувствительность нерва (*irritabilitas* и *sensibilitas*). Это различие, дающее повод к эмансипации мускульной деятельности от психической деятельности, вызывает большие споры, а шеллингианцы воскрешают опять учение о душе, регулирующей дыхание и кровообращение. Только картезианцы и материалисты XVIII века содействовали развитию механических представлений об инстинкте,

но известно, что как раз картезианские идеи автоматизма встречали наибольшее сопротивление, даже в среде картезианцев, а философский материализм, часто дававший программу, а не резюме эмпирического исследования, не мог в XVIII веке во всех пунктах преодолеть сопротивления тех идеологических течений, которые господствовали в эмпирической науке, вернее в среде работников науки того времени. Даже в XIX веке движения иногда делили на импульсивные, рефлексивные и инстинктивные, и если физика первых двух развивалась успешно, то теория инстинкта обособлялась от них или удалялась в царство субъективной психологии. Нельзя однако не признать, что какая-то непрерывная нить связывает теолого-метафизический и пантеистический детерминизм картезианцев и рефлексологические теории инстинкта, сводящего его к тропизмам. Во всех случаях инстинкт — сфера физики, хотя физика и понимается в каждом случае совершенно различная.

Понятие о природном инстинкте, постепенно освобождающееся от анимистических представлений, связывается весьма естественно с одним понятием: прирожденного. Знаменательно, что природа и прирожденное — слова одного корня не только по-русски: *φύσις* — *ἰνφύτον*, *natura* — *innatum*, *nature* — *inné* указывают на одно и то же. Природный инстинкт — прирожден, это прирожденное искусство. *Nascitur ars ista, non discitur*, говорит Сенека (Ep. 121). Многие авторы говорят об инстинкте как *art inné*. Чему же противопоставляется эта природа, этот инстинкт? Прежде всего тому, что индивид приобретает лично. В отличие от лично приобретаемого в течение индивидуальной жизни инстинкт — «родовое наследие», то, что индивидум получает от других — от рода или вообще от общества уже при своем рождении на свет. В споре о врожденности идей, инстинктов, который возник уже в древности и возникает в классической философии нового времени с неслыханной силой, характерны две общественные установки: по одной человек ничего не получает даром, уже при рождении, и все свое познавательное богатство *приобретает* извне в течение своей индивидуальной жизни (*tabula rasa* 1-й книги Локка, статуя Кондильяка), по другой — человек рождается на свет *уже одаренный* каким-то наследием, либо в виде надела (монады наделены врожденными идеями), либо пользуется в течение своей индивидуальной жизни коллективным — общим — родовым достоянием (идеи, как трансцендентные, всем данные, но никому не принадлежащие данности). Уже та настойчивость, с которой эта основная антитеза прирожденного, предопределенного предшествующими поколениями, с одной стороны, и лично приобретенного, с другой, появляется в самых разнообразных областях знания, тот пыл, который одушевляет споры о преформизме и эпигенезисе, например, — показывают, что мы имеем здесь нечто большее, чем распри школьных теорий, и действительно всем этим установкам в отдельных областях знания обще одно противопоставление: *φύσις* и *νόμος*?, прирожденные способности, с одной стороны, и индивидуальная выучка, взаимодействие среды и индивидума, с другой. Это противопоставление, всегда возникающее с развитием денежного хозяйства, упирается в противопоставление исторической традиции и сознательно-рационального организации общества. Кардинальное противопоставление естественно возникшего (в обиходе, в быту, по традиции, по природе) и искусственно выученного одинаково существенны для развития как биологического, так и психологического учения об инстинкте. Теории инстинкта разбиваются на две группы: одна группа теорий выводит инстинкт из индивидуального опыта, сводит инстинктивные действия на привычки, другая выводит инстинкт из наследственной передачи. Характерна борьба против наследственных инстинктов, которую

в 70-х годах прошлого столетия вел А. Уоллэс<sup>51</sup>. Сводя инстинктивные действия к подражанию. Уоллэс в области вопроса о пении птиц ссылается на опыты Беррингтона<sup>52</sup>, автора 2-й половины XVIII века, то есть эпохи борьбы с априоризмом в Англии. Замечательно, что однажды Уоллэс<sup>53</sup> очень ясно проговаривается о той связи, которая существует между учением об инстинкте и тенденциями общефилософскими: «инстинкт заключает в себе врожденные и совершенно определенные идеи, и если бы это было подтверждено, тогда бы он перевернул сенсационализм Милля и все понятия современных философов об опыте», то есть, добавим, догму английского буржуазного феноменализма. Что речь идет здесь не о фактах, а об общефилософских предпосылках истолкования фактов, видно из того, что даже при явлениях, где главную роль играют явления подражания, находят возможным говорить об инстинкте подражания. Если наблюдение Беррингтона над коноплянкой, которая, усвоив первоначально пение жаворонка, сохраняет его даже тогда, когда попадает в общество коноплянок, говорит, казалось, против инстинктивности процесса пения у птиц, то и здесь однако можно говорить о наследственном инстинкте подражания. Заметим также, что последовательные эмпирики-ассоцианисты в психологии естественно выступали против инстинкта. Достаточно напомнить о походе против инстинкта, предпринятом А. Бэном и другими английскими психологами.

Определенный строй мысли определенных эпох не ограничивается простым противопоставлением естественного и искусственного (традиционного и рационального). Он чаще всего с неизбежностью тяготеет к истолкованию «естественного» по образцу рационального, тяготеет к сведению исторических форм жизни на рациональные. *Φύσει* — для него разновидность *θίσει*, инстинкт — возводится к индивидуальным, произвольным действиям, к привычкам и т. п. Инстинкт, как наследственное а priori, возводится к когда-то произвольно, сознательно совершавшемуся действию. В целой группе теорий инстинктивные действия рассматриваются как потомки определенных действий, когда-то совершавшихся сознательно, то есть родоначальным оказывается индивидуальное действие *θέσει*, которому можно научить, — пусть даже *потом* оно становится наследственным (таково воззрение Копэ, Уорда, Вундта, Титченера). Точно так же, как, учась кататься на велосипеде, мы сначала производим сознательные действия, которые *затем* становятся бессознательными и только потому, что *раньше* были сознательными, могут быть *опять* доведены до сознания, так точно даже автоматические движения сердца и внутренних органов ведут начало от прежних сознательных движений. Мотив ясен — область бессознательного превращается в аналогон сознания, в аналогон действий, производившихся так же, как действия при *обучении* велосипедной езде. Праотцем этой теории оказывается рационализм XVII-XVIII века. Леруа, уже упоминавшийся нами, в своих «Философских письмах о разуме животных» (1764) весьма отчетливо формулирует ее основную мысль:

Ce que nous regardons comme absolument machinal dans les animaux n'est peut-être qu'une habitude anciennement prise, et perpétuée ensuite de race en race<sup>54</sup>.

Обучение, привычка только с течением времени делаются наследственными. «Родовое наследие» восходит к индивидуально приобретенному, передаваемому по наследству.

Все сказанное о типах отношения к животным и типах психологических теорий инстинкта можно было бы объединить в следующей схеме:



Титченер в Text-book of Psychology<sup>55</sup> пишет: «Ни полного перечня инстинктов, ни определенной терминологии еще не установлено: нет и удовлетворительного анализа душевных процессов, сопровождающих инстинктивные действия». У самого Титченера в числе инстинктивных действий оказываются и кашель, и улыбка, и чихание, и глотание, и хождение по улице, и сосание, и кусание, и хватание, и тенденции к вчувствованию, и социальные тенденции, и страх, и любовь, и ревность, и любопытство, и сварливость, и антипатия, и самоуничтожение, и себялюбие и много другого. У Иерусалема в разряд инстинктов попадают пьянство и болезненная скупость. Правы поэтому те исследователи, которые говорят, что классификаций инстинктов существует почти столько же, сколько авторов<sup>36</sup>. Немудрено, что в этот классификационный хаос можно вместить и художественный инстинкт. В новейшее время (1923) Киркпатрик<sup>57</sup> говорит об эстетическом инстинкте. Другие авторы говорят о музыкальном инстинкте. Но вопрос в том, что приобретается таким термином и термин ли это? Термин развился в термин в биологии и субъективной психологии, но и там доселе царит путаница, потому что инстинкт то как бессознательное противопоставляется сознательному, то как наследственное противопоставляется индивидуально-приобретенному. За последние десятилетия ряд исследователей (в особенности американских) начал поход против самого термина «инстинкт». Так, Herrick на 20-м ежегодном съезде американской психологической ассоциации в 1911 году предлагал заменить термины «инстинкт» и «разум» обозначениями «врожденные действия» и «индивидуально-приобретенные действия». Против термина «инстинкт» высказывались также Waxweiler (1907), Bohn (1909) и целый ряд английских и американских авторов: Dunlap (1919 и 1922), Bernard (1921), Zing Yang Kuo (1921) и др.<sup>58</sup> Но как бы то ни было, все же термин «инстинкт», если не одно-, то все же дву- или трезначен в биологии. Не то в эстетике.

Если обозреть по словарю Гримма<sup>59</sup>, в каких смыслах слово Instinkt, укоренившееся в немецком языке с середины XVIII века, применяется Виландом, Гердером, Гёте и другими, если вспомнить такие выражения, как «cet enfant a l'instinct de musique», «он инстинктивно чувствует фальшь этого произведения», то получится впечатление, что культурная традиция слова «инстинкт» вне биопсихологии и вне первоначального своего значения, где инстинкт предполагает instincitor'a, не традиция, а хаос, включающий все: от непосредственного чутья к эстетическому, непосредственного вкуса, от художественной разборчивости, до влечения к художественной игре, художественной склонности и т. п.

Есть однако одна область художественная, где те же проблемы, что и в общем учении об инстинкте, разрабатывались под другим названием. Это учение о гении. Если, как это сделал Е. Zilsel в своей новой монографии о понятии гения<sup>60</sup>, взять различные выражения, которыми передавалось понятие гения в многочисленных переводах Cortegiano, то мы получим следующую картину:

- 1528 — instinto итал.
- 1540 — inclination франц.
- 1593 — natürliches eingeben und antrieb нем.
- 1565 — anreizung нем.
- 1577 — instinctus лат.
- 1571 — genius лат.
- 1727 — natural genius англ.

Цильзель на основании этих и других материалов делает вывод<sup>61</sup>, что гений как олицетворение личного прирожденного своеобразия вошел в словесный обиход в середине XVI века. Для нас существенно, что в известную эпоху гений и инстинкт употреблялись promiscue.

Значило бы ломиться в открытые двери — доказывать, что в древности существовала теснейшая связь между индивидуальными действиями пророка и поэта. Связь Платонова учения о поэтическом творчестве с воззрениями, господствовавшими у греков касательно оракулов и мантики вообще, подробно разбирает О. Вихманн<sup>62</sup>. К мантике и телестике Платон, по мнению Вихманна, апеллирует как к непререкаемой достоверности и по аналогии с ними понимает поэтическое творчество. Не только поэты, но и политики, и философы сравниваются с пророками и их творчество с мантико-пророческим бессознательным клокотанием души. «Если в природе, в искусстве, в науке, в общественной жизни или даже в философии проступает что-либо бессознательное, то в этом Платон усматривает воздействие сверхчувственного существа»<sup>63</sup>. Здесь тот instinctus Musarum, о котором мы говорили раньше. Обращение к музам в поэме указывает на перенесение представлений об одержимости с ведунов на поэтов<sup>64</sup>. Античный миф о вдохновении каким-то высшим существом не угасает полностью даже в Средние века, и на исходе Средних веков следы его мы находим у Данте и Боккаччио. В XVI веке создается целая литература о furor poeticus<sup>65</sup>. В середине XVI века вычеканивается слово «художественный гений» (ingenium, genius) и становится боевым кличем эпохи Барокко. В качестве центрального понятия эстетики «гений» выдвигается однако лишь в XVIII веке.

Здесь-то мы встречаемся впервые с детальной проработкой той антитезы, которую мы встречали уже в общем учении об инстинкте: прирожденность, одаренность — выучка.

Вопрос о прирожденных художественных талантах возникал уже в древности. В эпоху развития денежного хозяйства в Греции, когда проблема φῆσις — νόμος

волновала с особенной настойчивостью, это понятие уже намечалось. У римлян этот вопрос разбирал Цицерон в речи за Архия. Вопрос об одаренности и выучке дебатруется у Горация, Лонгина, Лукиана.

В новое время даже рационалист Буало подхватывает мысль о прирожденных талантах<sup>66</sup>.

S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète Si  
son astre en naissant ne l'a formé point Dans  
son génie étoit il est toujours captif : Pour lui  
Phébus est sourd et Pégase est muet<sup>67</sup>.

Перро в послании к Фонтенелю о гении (1688) говорит о жаре в душе поэта:

Ce feu qu'autrefois, d'une audace nouvelle  
Prométhée enleva de la voûte éternelle...  
Un merveilleux savoir qu'on ne peut enseigner.

Но еще в XVI веке Du Bellay (1549) утверждал: «la Nature fait plus sans la Doctrine que la Doctrine sans le Naturel». Тридцать лет спустя Du Bartas (1579) говорит: «Tout art s'apprend par l'art: la seule Poésie Est un pur don céleste».

В Англии Поп под влиянием Буало говорит о даре свыше (1711), Юнг утверждает: «Genius is Knowledge innate». Готтшед в Германии цитирует в своей Kritische Dichtkunst (1730) стихи Racheit'a:

Wer nicht von Natur hiezu ist wie geboren  
Bey dem ist Kunst und Fleiss und Uebung auch verloren.

Зульцер (1757) утверждает Nascuntur poetae non fiunt и говорит о гении как даре природы<sup>68</sup>. В ту же эпоху появляются попытки физиологического истолкования природной одаренности. Во Франции Дюбо первый трактует «божественное вдохновение» чисто натуралистически и материалистически (1719), хотя подобные же попытки найти физиологический субстрат тех или иных душевных способностей делались уже в древности (учение о темпераментах и прирожденных способностях, обусловленных конституцией, — в гуморальной школе медиков и в школе Эпикура)<sup>69</sup>.

В общем учении об инстинкте мы проследили, как первоначальное воззрение на инстинкт понимаемого в смысле воздействия сверхъестественного существа переходит в новых общественных условиях сначала в теорию толчка природы, понимаемой как индивидуальное разумное существо, а затем в чистый физический натурализм и детерминизм. Те же типы воззрений, как мы видим, повторяются в учении о художественном гении: Платон с его кругом мантических представлений — теории прирожденного гения как дара природы, Дюбо с материалистическим толкованием инстинктивной гениальности в точности повторяют те же схемы.

После того, как обострена противоположность изучаемого и прирожденного, следует ждать попыток их объединения. И действительно уже Шефтсбери (1711) и Аддисон (1711-1712) различают наивный и естественный гений и гений образованный или: хотя гений и прирожден, так сказать инстинктивен, но допускается возможность усиления и развития гения при помощи школы и выучки. В другой группе авторов стремительный натиск срывает всякие оковы учености и выучки с гения. Юнг в более поздних сочинениях пренебрегает всякой «ученостью», Мендельсон (1759) выступает в Германии первый в защиту наивного «необразованного гения». Гению совсем не нужны для воспитания произведения древних, как думал Зульцер, для которого хотя гений и дар природы, но усиливается и умножается

образованием (Ausbildung). Подобно Зульцеру и Кант (1790), говорящий о гении как прирожденной способности angeborene Gemütsanlage, ingenium, посредством которой природа дает искусству правила<sup>70</sup>, все же не отвергает моментов выучки в художественном творчестве:

Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent<sup>71</sup>.

После Канта, в романтизме, синтетическое стремление к примирению гения и школы, инстинкта и интеллекта достигает кульминационной точки. А. Шлегель (1801-1802) критикует Канта за чрезмерное преувеличение чисто природных моментов в гении. Для Шлегеля, так же как и для Шеллинга (1800), гений — не проявление чуждой, естественно-слепой силы природы, а синтез свободы, характерной для интеллекта, и необходимости, характерной для природы или инстинкта. Гений — «теснейшее соединение бессознательной и самосознательной деятельности в человеческом духе, инстинкта и намерения, свободы и необходимости»<sup>72</sup>. Кант не прав, потому что «превращает гения в слепое орудие природы. Его определение почти без изменений можно применить к инстинктам животных (Kunsttriebe der Tiere)<sup>73</sup>. Таким образом, гениальность в романтизме должна сочетать инстинктивность со свободой выбора, имеющей место в интеллекте, должна упразднить противоположность φύσις и θεσά.

Так же, как мы нашли в учении о гении существенные для инстинкта понятия прирожденное<sup>TM</sup> и выучки — приобретенности, так и понятие бессознательности, отсутствие сознания целей может быть легко нами найдено в теориях гения. Стоит ли перечислять все те отрицательные характеристики всякого иступления (в том числе и поэтического), которые мы встречаем у Платона?<sup>74</sup> У англичан, у немецких писателей бури и натиска мы найдем развитое учение о бессознательной целесообразности художественного творчества. Даже Кант<sup>75</sup> говорит:

kein Homer oder Wieland kann anzeigen, wie sich seine phantasie-reichen und doch zugleich gedanken-vollen Ideen in seinem Kopfe hervor- und zusammenfinden, darum weil er es selbst nicht weiss, und es also auch keinem Andern lehren kann.

Шлегель на это язвительно замечает:

Wieland weiss gar wohl, oder wenn er es vergessen haben sollte, so wissen andre und können ganz bestimmt angeben, aus welchen französischen und andern Autoren sich seine Ideen zusammengefunden haben<sup>76</sup>.

Если мы вспомним, что долгое время *бессознательность* характеризовала инстинкт, то бессознательная целесообразность гения — ничто иное, как его инстинктивность.

Подтвердим последними наиболее бросающимися в глаза параллелями близость теорий художественного гения к общим воззрениям на природу инстинкта. Если англичане говорили о врожденной искусности гения, то Булье<sup>77</sup> говорит об инстинкте как art inné. Боннэ (1770), говоря о животных, применяет противоположение discipline и *gînie* (привычки и инстинкта, сказали бы мы). Зульцер вслед за Дидро видит в животных что-то гениальное:

Bey dem Tier liegt allemal ein höchst feines Gefühl, eine aus-nehmende Reizbarkeit der Sinne zu Grunde. Man beraube den Hund seines Gehöres, so nimmt man ihm zugleich sein Genie weg<sup>78</sup>.

382 Наконец, основное противоположение инстинкта и разума и требование у романтиков их синтеза имеет полную параллель в учениях XVIII века об инстинкте животных и разуме человека. Разум — свободен, имеет в себе начало личной инициативы и, следовательно, способен ошибаться, инстинкт — безошибочен, но ограничен, связан узким кругом в своих действиях. Оба, и разум, и инстинкт — отсветы «Верховного Разума», синтезирующего то и другое:

La liberté de la raison humaine est en nous un trait de l'essence divine qui ne se peint qu'imparfaitement dans ses créatures. L'instinct dans les bêtes est un autre trait qui nous représente l'infailibilité de la Souveraine Raison ".

Гений романтиков (Шеллинга, Шлегеля), отчасти синтетические устремления Шиллера — вот полная аналогия этому Верховному Разуму в учениях XVIII века об инстинкте животных и разуме человека.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Роль историко-культурных факторов хорошо подметил еще Шейтлин, который, указывая на зоо-географию, восклицает: «В каждой стране свои особенные начатки и отправные пункты для совершенно своеобразной зоопсихологии!» (*Scheillin P.* Vers. e. vollst. Tierseelenkunde. Stuttg. u. F b., 1840. Bd. I. S. 39). В этой книге — подробная история воззрений на природу инстинкта. Из более новых работ укажем: *Zeigler.* Der Begr. d. Instinktes einst u. Jetzt. 2-te Aufl. 1910 (есть рус. пер.); из более ранних — трактат Ribow'a (Diss. historico-philosophica de anima brutorum) в его издании Rorarius'a (Heimst. 1728).

*Keller K.* Происхождение домашних животных. СПб., 1913. С. 79 (нем. подл. 1909).

О Смите см.: *Scheitlin.* Op. cit. Bd. I. S. 221-222.

Пишу Gassend (Gassendus), как подписывался он сам в письмах, а не, как принято обычно, испорченную форму Гассенди. Dictionnaire critique. Art. Rorarins.

В своей истории физиогномики Фюллеборн (*Fülleborn G. G.* Abr. e. Gesch. u. Litter, d. Physiognomik — в его Beytr. z. Gesch. d. Philos. St ck. 8. 1797. S. 15) правильно указывает на зародыши этих воззрений в патогномических сравнениях Гомера, перечисляя сравнения героев со львами. Но, конечно, точное и детальное истолкование наукообразных построений физиогномики может быть дано в связи с историей взглядов на взаимоотношение человеческой и животной природы и в свою очередь проливает свет на эту историю.

Arist. Pol. I, 2: κτ μα τι ζ μψυχον', Eth. Nicom. VIII, 13: ο γαρ Βο λοζ ζ μψυχον  ργανον, το ο ργανον  ψυχος δο λο?; Pol. I, 2: μ ρος τι του βτα-νοΤov.

*Collitz.* Gr. Dial. Inochr. II. 1684 fr.

U. v. Wilamowitz. Staat u. Gesellschaft d. Griechen. 1910. S. 36. Сравнение с домашним скотом находится уже у Вьшenschschtz'a Besitz u. Erwerb im gr. Altertum. 1869. S. 150. См.: *Busoll G.* Griech. Staatskunde. I. 3-te Aufl. M nch., 1920. S. 279. *Waitz-Gerland.* Anthropol. d. Naturv lker. Bd. VI. Lpz., 1872. S. 307. Ibid. S. 302.

1-er Entretien sur la mort.

*Bouillier F.* Hist. de la philos, cartésienne. 3-е йд. P., 1868. I. P. 155. *Bougeant.*

Amusement philosophique sur le langage des bêtes. La Haye, 1739. P. 8. *Bouillier.* Op. cit. P. 148.

О нем см.: *Lemoine A.* Le vitalisme et l'animisme de Stahl. P., 1864. Особенно см. с. 54, 57-58, 64, 66. *Voltaire.* Dial. XXV.

Цит. по: *Дарвин.* Происхождение человека и половой подбор. Соч. Т. II. СПб., 1896. С. 53.

*Федорченко С.* Народ на войне. 1923 (2-е изд.). С. 119. Rel. innerh. d. Grenzen, d. bl. Vern. Anthropol. S. 77.

Изд. в: *Kiesewetter K.* Gesch. d. neueren Okkultismus. 2-te Aufl. Lpz., 1909. S. 303-314. Instinkt u. Intelligenz im Tierreich. 2-te Aufl. Freib., 1899. S. 37.

Сын Реймаруса в доп. к опубликованной им рукописи отца Betir. ъb. d. bes. Arten d. tier. Kunsttriebe. Hamb., 1773. S. 111. так выражает ту же мысль: Es müssen bei den Trieben der Tiere Bewegungsgründe des Willens jedoch nicht aus Vorstellungen der Vernunft angebracht sein. Psyche (1846). S. 133.

Ed. Dickinson в соч. Delphi Phoenicizantes. См. цитату у Becher'a в Tripus hermeticus fatidicus, pandeno oracula chemica. Frcf., 1689. P. 19, откуда я и заимствую это указание. Ср. исторические труды Маха и Бергло.

В русских народных сказках дьявол учит героя языку птиц (Аф. V. С. 46). В Пентамероне (П. С. 5) лиса научает языку птиц. В одной монгольской сказке мудрый карлик понимает язык птиц. В германских поверьях — змеиный жир дает разумение птичьего языка. То же в эстонской сказке — о мясе свиньи. См.: *De Gubernatis.* Mythol. zoologique. V. II. P., 1874. P. 182-183, а также V. I. P. 165. *De Gubernatis.* Op. cit. V. II. P. 186.

Ср. *Bréal et Bailly.* Dict. ѳtymologique latin. 6-me йд. P. 367-368.

*Baudelaire Ch.* Les Fleurs du Mal. (XIII. Recueillement).

Материал беру из *Georges K. E.* Lat.-deutsches Handwörterbuch. Bd. 2. Lpz., 1918. S. 327.

*Littré E.* Dict. de la langue Française. T. III. P., 1889. P. 118.

Термин *instinctus nature* встречается уже у Фомы Аквината (Contra g nt. III, 75). В XVII в. Merbert Cherbury (1624) говорит об instinctus naturalis.

Еще в XVIII веке иезуит Bougeant (см. примеч. 14) считал себя вынужденным для объяснения поведения животных прибегнуть к странной гипотезе, что «души» животных — бесы. *Bougeant.* Op. cit. (см. примеч. 14). P. 68. Протест против метафизических абстракций перипатетизма, впрочем, не мешает Бужану предложить «бесовскую», т. е. совершенно шаманскую теорию инстинкта. См. примеч. 35.

Сводку разночтений указанного места Теофраста см. в: *Rivaud A.* Le probl. du devenir et la notion de la matière dans la philosophie grecque. P., 1906.

Phil. Qu. Mund. s. incorrupt. 960. Собр. цитат о «томической» теории в применении к душевным способностям см. в книге: *Chaignel A.* Hist. de la psychol. d. grecs. P., 1887-1893. 5 v. V. II. P. 41-42. Diog. L. VII, 85. Ср. Cic. Le fin. IV, 10.

Подробности истории воззрений на impetus в механике см.: *Wohllwill E.* Die Entd. d. Beharrungs-gesetzes. Ztschr. f. V lkerpsych. Bd. XIV. S. 365-410; Bd. XV. S. 70-135, 337-387 (1883-1884); *Duhem P.* De l'accélération produite par une force constante / Congris internat, de philos. Genève, 1905. P. 859-915; *Его же.* Et. sur L. de Vinci. 2-me série. P., 1909. P. 185-255, 442-443; *Его же.* Le Systime du monde. P., 1913. V. I. P. 371-388. *Chaignet.* (См. примеч. 38) V. II. P. 69.

Das Kapital. Bd. I. 6-te. Aufl. Hamb., 1909. 4-ter Abschn. Anm. III. S. 354. В соч. Antoniana Margarita. 1554.

Сужу по излож. в: *Meier G. F.* Vers. e. neuen Lehrgeb udes v. d. Seelen d. Tiere. Halle, 1749. S. 24-25.

Напр., Plut. Bruta ratione uti: 9. Ср. Bas. M. Not. in Hex. 9: «что едва изобрели мирские мудрецы, просидев над сим большую часть жизни, — разумею хитросплетение умозаключений, — тому пес оказывается наученным от природы». Цит. по: *Groos K.* Die Spiele der Tiere. Jena, 1896. S. 24. *Boullier.* Essai philos, sur l'âme des bêtes. Amst., 1728. P. 196. Syst. d. ges. PhUos. S. W. Abs. I. Bd. 6. S. 462. Tr. de l' me, chap. XI. S. 2.

Динамика живого вещества. 1905. Рус. пер.: Одесса, 1910. С. 223.

Contributions to the theory of natural sélection. 1870. Рус. пер.: Естеств. отбор. СПб., 1878.

Philos. Tr. 1773. Т. 63. *Вольт с* [51]. Рус. пер. С. 248.

Lettres philos, sur l'intelligence des animaux. Nouv. йд. P., 1802. P. 44. *Титченер.* Text book of Psychology. 1912. Рус. пер.: М., 1914. 4. II. § 42. С. 149. *Боровский В. М.* К вопросу об инстинкте в науке о поведении// Психология и марксизм. Л., 1925. С. 173.

## Инстинкт

Genetic psychology. N. Y., 1923.

*Боровский. Указ.* соч. С. 171-172.

Deutsch. Wörterb. Lpz., 1877. Bd. IV. Abt. 2. 2146.

*Zilsel E.* Die Entstehung d. Geniebegrißs. Тьб., 1926. S. 294-295.

Ibid. S. 296.

*Wichmann O.* Piatos Lehre von Instinkt und Genie. Berl., 1917.

Ibid. S. 72.

*Zilsel.* Op. cit. S. 16-17.

Ук. лит. у Зьсел'Н [60]. S. 275-276 примеч.

Все дальнейшее по истории понятия прирожденного таланта беру из книги: *Wolf H.* Vers. e. Gesch. d. Geniebegr. in d. deutsch. Aesth. d. 18. Jahrh. Bd. I. Heidelb., 1923.

Art poétique I, 3-6.

См. *Wolf.* Op. cit. S. 7, 10, 14, 33, 85, 145.

*Wolf.* Op. cit. S. 53; *Zilsel.* Op. cit. S. 41-42.

Kr. d. Urteilstkraft. § 46.

Ibid. § 47.

*Schlegel.* Vorles. üb. sch. Lit. u. Kunst. I-thr. Teil. (1801-1802). Heilbronn, 1884. S. 83.

Ibid. S. 81.

Ср. *Wichmann.* Op. cit. S. 75: *Ζκφρων, ουκ ίμφρων, αντί νου, ουκ βννονς* παράνοια И т. Д.

Kr. d. Un. § 47.

*Schlegel.* Op. cit. S. 82.

*Boullier.* Op cit. P. 197.

Allg. Theorie der sch. Kьnde. (1771-1774) - Art. Genie.

*Boullier.* Op. cit. P. 202.

[Конец 20-х гг.]

## К ИСТОРИИ СЛОВА «НИГИЛИЗМ»

Как известно, начальным годом широкого распространения слова «нигилизм» считается 1862-й, когда на страницах февральской книжки «Русского Вестника» появилось такое определение: «Нигилист, это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением не был окружен этот принцип»<sup>1</sup>. Журнал и публика подхватили словечко и к маю 1862 г. оно было на устах у всех<sup>2</sup>. Термин имел свою Vorgeshichte. Исследователи обычно ограничиваются указаниями на Надеждина (1829) и казанского профессора Берви (1858), употреблявших до Тургенева то же выражение<sup>3</sup>. Ни Надеждин, ни Берви не могут однако считаться прямыми источниками Тургенева. Источник Тургенева — другой, на который, насколько мне известно, до сих пор не было обращено никакого внимания.

В своей «Vorschule der Aesthetik» (1804) Жан-Поль Рихтер уделил два специальных параграфа «поэтическим нигилистам» и «поэтическим материалистам»<sup>4</sup>. Любопытно, что здесь в том же сочетании, *рядом*, как и позднее в 60-х гг. в России, употребляются термины «нигилизм» и «материализм». Не менее любопытно, что термин «нигилизм» имеет здесь значение диаметрально противоположное позднейшему. Нигилизм здесь обозначает абсолютный художественный идеализм в отличие и в противоположность художественному «материализму», рабски копирующему реальный мир. Сторонники «подражания природе» или «материалисты» противоплагаются романтикам, не знающим удержу своей субъективной фантазии. Сродни этому романтическому нигилизму Новалис. Дух времени (т. е. романтизм) — это «беззаконный произвол», это дух, «уничтожающий во имя своего Я всё и вся, ради только того, чтобы, создав вокруг себя пустоту, иметь в небытии простор для своей игры». Романтизм или нигилизм можно было бы назвать в этом понимании художественным солипсизмом. Как мы видим здесь, нигилизм является антиподом материализма.

Не было бы оснований сблизать параграфы «Эстетики» Жан-Поля с тургеневским нигилизмом, если бы не одно обстоятельство. В своих лекциях по истории поэзии, читанных в Московском университете, Шевырев пользовался делением на нигилистов и материалистов и подробно развил его на девяти страницах своей книги. «Все способы смотреть на поэзию разделяются на два главные, совершенно противоположные друг другу воззрения, — утверждал Шевырев. — Одни говорят, что Поэзия есть самобытное, ни от каких внешних обстоятельств не зависящее, безусловное творение человеческого духа. Сюда относится учение всех Идеалистов Немецких... Жан-Поль называет такого рода Идеалистов — Нигилистами, потому что они хотят создать мир Поэзии из ничего. Другого рода воззрение, совершенно Противоположное первому, говорит, что Поэзия есть верное подражание жизни, рабская копия с природы. Такого рода эмпириков называет Жан-Поль материали-

стами»<sup>6</sup>. Свою первую (вступительную) лекцию Шевырев читал в Московском университете 15 января 1834 г.<sup>7</sup> Чтение, в котором идет речь о материалистах и нигилистах, помечено в «Истории поэзии» третьим, т. е. относится к январю-февралю 1834 г. Тургенев поступил в Московский университет в сентябре 1833 г., в июне 1834 г. был переведен на 2-й курс и вскоре же затем перевелся в Петербургский университет<sup>8</sup>. Иными словами, лекция Шевырева падает на тот недолгий период, когда Тургенев был студентом Московского университета. Весьма вероятно, что он слышал Шевырева. Что же могло сохраниться из лекции в памяти пятнадцатилетнего студента? Прежде всего то, что Шевырев, следуя за Жан-Полем, критиковал и нигилистов, и материалистов: и те и другие оказывались неправы, будучи односторонни. Отсюда психологически понятно, почему мог произойти сдвиг, благодаря которому нигилисты приравнялись к материалистам: борьба Шевырева на два фронта способствовала усвоению словосочетания «нигилисты и материалисты» *не в смысле противоположения, а в смысле сближения*, в особенности если самые дефиниции выветривались из памяти. Создавалось впечатление, что нигилисты и материалисты в сущности одно и то же, что и те и другие одинаково погрязли в заблуждениях.

Еще одна небезынтересная черта: нигилисты (т. е. субъективисты-романтики), по Шевыреву, это — преимущественно увлекающиеся, незрелые юноши, «зеленая молодежь». «Отчего молодые люди скорее увлекаются лирическим родом, — спрашивает Шевырев, — отчего их трагедии изобилуют лиризмом? Оттого, что лиризм не требует никаких запасов природы и жизни... Отчего молодые люди любят летать своим воображением в неизвестные страны, в Италию, в Грецию, на Восток, и там искать идеальных сюжетов? Оттого, что там легче строить воздушные замки»<sup>9</sup>. Лиризм, воздушные замки — все эти черты поэтического нигилизма оказываются выражением духовной незрелости и юношеской самонадеянности. Передвинем теперь точку зрения на два с половиной десятилетия. Конечно, теоретические дистинкции погрузятся в туман, и наиболее яркими останутся в памяти: во-первых, обличение нигилизма вместе с материализмом, во-вторых, нигилизм как проявление строя мыслей, свойственного молодому поколению — детям в противоположность отцам.

Как известно, Тургенев приписывал честь изобретения слова «нигилизм» себе<sup>10</sup>. Нет оснований оспаривать искренность этих заявлений: Тургенев совсем не обязан был помнить все слышанные им университетские лекции. Тем не менее связь шестидесяти годов с тридцатыми почти очевидна и нет необходимости рассекать историю термина на две самостоятельные части: *до* 1862 г. и *после*.

Термин «нигилизм» в своей эволюции являет интересный пример такого изменения значений, при котором в конце эволюции значение его оказывается, казалось бы, диаметрально противоположным значению его в начале. Как бы ни было соблазнительно видеть здесь пример диалектического скачка и истолковать его как переход от «тезиса» к «антитезису», тем не менее мы имеем здесь дело со случаем, который можно было бы назвать псевдодиалектическим.

Прежде чем подробно изложить соображения, приводящие нас к такому заключению, мы должны привести в систему некоторые фактические данные. Как мы уже видели, нигилизм у Жан-Поля означал идеализм, отвергающий реальность внешнего мира. Жан-Поль мог заимствовать термин «нигилизм» в таком значении у Якоби, с которым его связывали многие узы духовного родства<sup>11</sup>. Нападение на субъективный идеализм, начатое Якоби, поддерживаемое Жан-Полем (в его *Vorschule der Aesthetik*) и другими, ввело в обиход школьной немецкой философии

термин «нигилизм» для обозначения последовательного идеализма. Следом такого употребления является, например, статья в философском словаре Круга. «Вполне последовательный идеализм, — пишет Круг, — должен был бы по меньшей мере начинать с нигилизма. Ибо полагая идеальное в качестве исходного и первоначального пункта, идеализм полагает идеальное без чего бы то ни было реального, стремясь вывести все реальное из этого идеального. Поэтому идеализм должен начинаться с абсолютного небытия (Nichts), что действительно и имеет место у некоторых натурфилософов (напр. Окена)»<sup>12</sup>. Вообще говоря, эпитет «нигилист» прилагается в немецкой философии первой половины XIX столетия к идеалистам лишь их противниками и всегда с оттенком порицательным, всегда по адресу современников. Упоминавшиеся нами Надеждин и Берви могли заимствовать термин «нигилизм» именно из подобного рода немецких источников. В частности Надеждин мог прямо заимствовать его у Жан-Поля, как и Шевырев.

В настоящем году исполнилось ровно сто лет со дня введения термина «нигилизм» в русскую литературу. В статье, озаглавленной «Сонмище нигилистов. Сцена из литературного балагана» и помеченной «2 января 1829 г. На патриарших прудах», Никодим Надоумко [Надеждин] заговорил о «страшной фантазмагории чудовищного нигилизма»<sup>13</sup>. Статья была написана по поводу разбора байроновского «Манфреда» в «Московском Телеграфе», где говорилось о «тайнах ничтожества», о том, что дух нашего времени находит наслаждение упиваясь чувством небытия» и т. д.<sup>14</sup>

«Исчадия Хаоса суть безобразный Ерев и мрачная Ночь. Да и может ли быть иначе?» — восклицал в ответ на это Надеждин. Первым русским нигилистом окзывался Пушкин. Играя этимологией, Надеждин писал по поводу «Графа Нулина». «Наша Литература Хаос, осеменяемый мрачною философией ничтожества, раздражается — Нулиными\*. Множить ли, делить ли нули на нули — они всегда остаются нулями!»<sup>15</sup>. В следующем номере «Вестника Европы» Надеждин развивал ту же тему: «Если имя Поэта должно всегда оставаться верным своей этимологии, по которой означало оно у древних Греков *творение из ничего*, то певец Нулин есть раг excellence Поет. Он сотворил из *ничего* сию поему. Но зато и оправдалась над ней во всей силе древняя аксиома Ионийской философской школы, на которую столь нападали Креационисты, что *из ничего ничего не бывает* (ex nihilo nihil fot)»<sup>16</sup>. И дальше: «„Fi donc!“ закричат со всех сторон усердные *прихожане* нигилистического изыщества, коим становится дурно от всякого *чтожества*»<sup>17</sup>.

В следующем 1830 г. Надеждин в отрывке из своей диссертации в том же «Вестнике Европы»<sup>18</sup> опять говорил о «низвержении в мрачную бездну эстетического нигилизма»<sup>19</sup>.

Из контекста совершенно очевидно, что имел в виду Надеждин под именем нигилизма: Надеждин громил здесь и кладбищенскую лирику романтиков, и романтический эрос разрушения — смерти, и байроновский скептицизм, и светскую пустоту. В конечном счете совершенно так же, как и у Жан-Поля шла речь о саморазложении субъективности, оторвавшейся от реальности, о саморазрушении я, замкнувшегося в себе.

Та же немецкая традиция заметна и в позднее появившейся книге Берви «Физиологическо-психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни». у Берви речь идет о идеализме Фихте, отвергающем реальность внешнего мира. «Фихте и последователи его приходят к тому заключению, что мы не ведаем Ни о каком бытии, ниже о своем собственном бытии. Нет бытия... вся жизнь есть сон без предмета сновидения, без духа сновидца (*Fichte. Ueber die Bestimmung des* 13\*

Menschen)»<sup>20</sup>. «Позволяю себе думать, — продолжает далее Берви, — что эти Nichilist'bi, будучи укушены собакою в ногу или порезавши себе палец, не примут боль от этого происходящую за призрак, а станут прибегать к вещественным средствам, чтобы избавиться от боли»<sup>21</sup>. Отрицающие всякое реальное бытие Nichilist'bi из ничего создают ничто — это вывод, к которому приходит Берви. Показательно, что самое слово «нигилист» Берви пишет по-немецки — Nichilist, что прямо указывает на заимствование из немецкого источника.

Итак, крайний идеализм в философии (фихтеанство) или крайний идеализм в искусстве и жизни (романтизм) — вот что имеют в виду противники того и другого, употребляя термин «нигилизм». В этом слове всегда слышится некоторая угроза или предостережение по адресу незрелых фантазеров и всеразрушающих критиков. Если бы термин «нигилизм» не таил в себе этого элемента оценки и квалификации, то вполне можно было бы удовольствоваться терминами «субъективный идеализм», «солипсизм», «романтизм», «скептицизм» и т. п. Добролюбов был вполне прав, когда писал по поводу Берви: «г. Берви очень остроумно умеет смеяться над скептиками или, по его выражению, Nichilist'aMH»<sup>22</sup>.

Когда в 1862 г. термин «нигилизм» вошел в моду, то некоторые журнальные критики продолжали отдавать себе ясный отчет в прежнем значении термина. На это первоначальное значение слова указывали главным образом те, кто не хотел принять нового прилаженного к ним названия. Так, Антонович уже в следующем, 1863 г., писал в «Современнике»<sup>23</sup>: «Нигилизм — термин философский и в философии он имеет определенное значение: им обозначаются системы, не признающие ничего реального, никакого действительного существования, называющие мир действительный только призраком, состоящим из одних несущественных явлений, в этом смысле нигилизмом называют систему Фихте, который говорил, что внешний мир не существует, не имеет самобытного существования, а есть только явление или обнаружение „Я“. Таким образом, применять этот термин к явлениям русской литературы, а тем более жизни совершенно нелепо». Еще годом позднее, в 1864 г., критик другого органа «нигилистов» «Русского Слова» Варфоломей Зайцев писал: «По Беркли, в мире нет ничего, кроме идеи, или реальных предметов не существует, а существуют только человеческие представления о них... то же самое утверждал Фихте (и к этому относится название нигилизм, так неуместно приданное г. Тургеневым нашей молодежи)»<sup>24</sup>.

Теперь мы можем ответить на поставленный нами вопрос о псевдодialeктическом изменении значения слова «нигилизм». Когда одна из борющихся сторон на оскорбительные выражения другой отвечает повторением тех же выражений, или когда победные возгласы одной стороны переходят в уста другой, то, несмотря на то, что *смысл* и интенция восклицаний делаются диаметрально противоположными, все же корень изменений здесь не в самих словах или суждениях, а в действительном соотношении сторон, в диалектике самой жизни. Точно так же и в нашем случае, не «имманентная» диалектика понятия или термина приводит его в его противоположность, как бы ни было соблазнительно видеть здесь «диалектику саморазвивающегося смысла» или «переход понятия от тезиса к антитезису». Как мы увидим позднее, значение слова «нигилизм» изменяется совсем не так сильно, как это кажется. Слово только начинает прилагаться вместо одного круга лиц к их антиподам. Слово переходит из одних рук в другие. Диалектика не в слове, а в судьбе тех, кто пользуется словом.

Слово «нигилизм», впервые появившееся в 1862 г. на страницах катковского «Русского Вестника», получившее распространение благодаря деятельности враждебно

к «нигилизму» настроенных общественных кругов и слоев, оторвалось в представлении последних от своих генетических корней. Являясь выражением и порождением определенной идеологии, оно стало функционировать в сознании носителей этой идеологии как кое-что им чуждое, объективно данное. Слово «нигилизм» оказалось носителем и вмещителем таких содержаний, которые и в голову не приходили его творцам. Создался своего рода фетишизм термина, когда термин, как таковой, явился источником целого ряда новых представлений, первоначально с ним не связывавшихся. Слово, выражая идеологию противников нигилизма, стало воздействовать на них, как нечто им чуждое. Слово, бывшее орудием в руках определенной социальной группы, подчинило себе психологию этой группы и заставило ее двигаться в определенном направлении.

Посмотрим, как это происходило. Всем известны из фольклора случаи, когда этимология слова оказывается в народном сознании источником мифических представлений. Из слова «нигилизм» делались иногда умозаключения совершенно подобные. Как будто забыли о том, что слово «нигилисты» было пущено в ход Тургеневым, начали сквозь призму романа смотреть на явления действительности. Забывали о том, что сами «нигилисты» не мирились с новым названием. В 1862 г., вскоре же после появления романа Тургенева, В. Певницкий (профессор Киевской Духовной Академии) писал<sup>25</sup>: «Поклонники Базарова величают его нигилистом и этим словом хотят выразить всю высоту его точки зрения. Между тем для нас, в самом значении этого слова, содержится очень нелестная оценка для его направления». На самом же деле поклонники Базарова в лучшем случае мирились с этим названием, никогда не хотели им выразить никакой высоты и часто употребляли его с прибавлением «так называемый». Невзирая на это, реакционное мышление творило миф на основе этимологии слова, им же самим пущенного в ход. Нигилизм от nihil — ничто, это давало враждебной журналистике постоянные поводы возвращаться к мысли, что нигилисты, провозглашая нигилизм, доводят до абсурда собственное направление. В «Домашней Беседе» Аскаченского священник Мухин из Херсона писал: «Дальше нигилия идти уже некуда; а у Базарова главная задача — все существующее в быту человеческом привести в *нигиль* (ничто)»<sup>26</sup>. Князь Вяземский в журнале Каткова острил:

Грех их преследовать упреком или свистом.  
На нет нет и суда: плод даст ли пустоцвет.  
Ума в них нет, души в них нет, Тут поневоле  
будешь нигилистом<sup>27</sup>.

Погодин в рассуждении, читанном в публичном заседании Общества Любителей Российской Словесности 2 мая 1863 г.<sup>28</sup>, заявлял: «[нрзб.] кроме разве нигилистов, взаимно друг друга уничтожающих и погрязающих в своем нелепом ничтожестве. Туда им и дорога». А некто С. П. в «Журнале для родителей и наставников» за 1864 год<sup>29</sup> издевался: «Дожили и доучились до нуля, до нигилизма». И тут же пророчил: «Нося в себе одну пустоту или сущее ничтожество, нигилизм естественно перейдет в ничто: ex nihilo nihil fit»<sup>30</sup>. Здесь всюду корень слова давал основу для суждения о «существо» обозначаемого предмета.

Корень «нигиль» — одно из направлений, по которому развивались направления о нигилизме. Суффикс «изм» — другое. Предположим на минуту, что вместо слова «нигилизм» укоренилось бы и распространилось слово «базаровщина» или какое-нибудь другое без суффикса «изм». Представления стали бы складываться совсем по иному закону. «Изм» создавал представление об учении, доктрине,

единой школе. Как видно из просмотра словарей 60-х и 70-х гг., такое представление создалось в действительности. В 1865 г. Даль дал краткое и выразительное определение: «Нигилизм. Безобразное и безнравственное учение, отвергающее все, чего нельзя ощупать»<sup>31</sup>. В словаре Дубровского (1866) мы читаем следующее определение: «Нигилизм (от нигиль — ничто) учение, отвергающее жизнь духа. Отсюда нигилист — последователь этого учения»<sup>32</sup>.

Энциклопедический словарь Березина<sup>33</sup> толкует нигилизм, как философское учение о ничтожестве или уничтожении всего сущего, так же как «теорию, конечный выход коей — ничтожество». «Учение о нигилизме, — говорится здесь, — составляет основу буддизма». В конце статьи указывается, что в новейшее время нигилизм обозначает «отрицательную школу русской молодежи». Не иначе объясняется слово «нигилизм» в словаре иностранных слов А. Д. Михельсона<sup>34</sup>, где оно обозначает «учение, отвергающее существование чего бы то ни было», а слово «нигилист» толкуется в смысле «последователя нигилизма». Словарь В. Ключникова (1878), когда-то громившего нигилизм в романе «Марево», судит о нигилизме так: «Нигилизм. Учение о ничтожестве всего существующего. *Нравственный* нигилизм, уничтожение различия между добром и злом; *теологический* нигилизм, то же, что атеизм. *Нигилисты*, введенное в употребление Тургеневым, название русской отрицательной школы»<sup>35</sup>. Заметим: *школы*, а не направления, движения.

Любопытно проследить, как уже при своем появлении новый *изм* плодил догадки и теории. Пущенное в оборот слово имело в виду не столько единую теорию, учение, школу, сколько умонастроение. Слово, построенное по типу «гегелевщина», «обывательщина», «казенщина», было бы гораздо более адекватным. Но «изм» говорил о другом и заставлял мысль двигаться в строго определенном направлении. Слово «нигилизм», метя в умонастроение русских материалистов, было только новым названием для материалистов, точно так же, как раньше в устах противников оно прилагалось к представителям крайнего идеализма. Между тем вскоре же после появления романа Тургенева «Иллюстрированный Листок» В. Зотова почувствовал необходимость различить нигилизм и материализм: «Нигилизм... это, как известно, последнее слово современной философии, нечто даже выше материализма. Нигилист отвергает все... это последняя точка, до которой доходит человек в своем отрицании всего, что не приносит ему прямой пользы, материального наслаждения»<sup>36</sup>.

Наиболее «философичный» из журналов начала 60-х гг., «Время» Достоевского, попытался в анонимной статье «Нигилизм в искусстве» определить положение нигилизма в ряду философских систем. Нигилизм, именно благодаря своему «изму», был возведен в самостоятельное философское учение. «Отчего Базаров у Тургенева зовет себя не идеалистом (что уже, конечно, понятно), и не материалистом, а нигилистом? — спрашивает автор статьи. — Чем материализм и нигилизм различны между собой, это не для всех, вероятно, ясно. А ведь чем-нибудь да различны. Иначе не пронеслась бы в воздухе новая формула для выражения верований». Автор нашел различие в том, что материализм Бюхнера признает за догмат «веру в силу и материю», а нигилизм не «признает без проверки даже материи и силы». «Но нигилизм и не скептицизм, — продолжает автор. — Скептицизм тоже *верит*, что может быть есть материя, а может быть есть дух, а может быть есть и материя, да есть и дух вместе»<sup>37</sup>. Так получается четырехчленная формула: идеализм, материализм, скептицизм, нигилизм.

Нечто подобное мы находим в статье Антоновича<sup>38</sup>, который пытался определить нигилизм как философскую систему. «Изобретатель нигилизма определял его такими чертами: нигилист тот, кто ничему не верит, ничего не признает и не принимает

без оснований и доказательств, на философском языке эти гносеологические приемы называются скептицизмом, а пожалуй и критицизмом. Затем он приписывает нигилизму известные философские воззрения, имеющие характер очень реалистический, — что уже никак не вяжется с понятием нигилизма».

Но столь философично рассуждать о нигилизме можно было только в первые годы возникновения термина, в эпоху его младенчества. Скоро для всех стало ясным, что суть не в якобы единой школе и якобы едином учении, обозначаемых термином, а в характеристике умонастроения, что нельзя говорить о нигилизме как единой системе. Сохраняя свое содержание, термин «нигилизм» получил широко расплывающийся, неопределенный объем, получил способность прилагаться к самым разнообразным явлениям. Бранное слово, имея совершенно определенное значение, способно приклеиваться самым неожиданным образом к самым различным лицам, причем никто, кроме школьного педанта, не станет выделять обругиваемых в особый *реально* существующий класс. Совершенно также слово «нигилист» в устах реакционной партии стало расплываться в объеме, получило подвижность. Эмоционально-оценочные элементы взяли верх над дефинициями. Акцент перешел с «нигилизма» на «нигилистов». Салтыков-Щедрин уже в 1863 г. очень метко сформулировал именно это обстоятельство: «Слово „нигилист“ вывело „благонамеренных“ из величайшего затруднения. Были понятия, были явления, которые до тех пор затруднялись, как назвать, теперь этих затруднений не существует: все это нигилисты... Таким образом нигилист, не обозначая собственно ничего, прикрывает собой всякую обвинительную чепуху, какая взбредет в голову благонамеренному»<sup>39</sup>.

Нигилизм расплывался, кличка «нигилист» оставалась. Думать о каком-либо философском единстве было трудно. На первый план выступил определенный облик, психологический тип, характер поведения. Логические признаки учения были вытеснены психологическими характеристиками и паспортными приметами. Орган «сословных дворянских интересов», газета «Весть», издававшаяся Скарятиным и Юматовым, дала в 1864 г. полный свод таких полицейских примет нигилизма. В статье «Наши нигилистки» аноним, скрывшийся за тремя звездочками, писал: «Наши нигилистки обыкновенно очень дурны собою, чрезвычайно неграциозны... одеваются без вкуса и донельзя грязно, редко моют руки, никогда не чистят ногти, часто носят очки, всегда стригутся, иногда даже и бреют волосы... Читают почти исключительно Фейербаха и Бюхнера, презирают искусство, с некоторыми молодыми людьми на „ты“ и т. д.»<sup>40</sup> Дело не ограничилось игриво-остроумным фельетоном дворянской газетки. 1866 год был свидетелем невиданного патриотического усердия. Нижегородский временный генерал-губернатор Огарев 13 октября писал начальнику губернии: «Замечено, что на улицах Нижнего Новгорода встречаются иногда дамы и девицы, носящие особого рода костюм, усвоенный т. н. „нигилистами“ и всегда почти имеющий следующие отличия: круглые шляпы, скрывающие коротко обстриженные волосы, синие очки, башлыки и отсутствие кринолина. Со дня преступления 4 апреля (каракозовского покушения) среда, воспитавшая злодея, заклеяна в понятии всех благомыслящих людей, а потому и ношение костюма, ей присвоенного, не может, в глазах блюстителей общественного порядка, не считаться дерзостью, заслуживающею не только порицания, но и преследования». Из всего сказанного вытекало заключение о необходимости обязывать означенных лиц подписками в полицейском управлении изменить свой костюм, в случае же отказа объявлять им, что они будут подлежать высылке из губернии<sup>41</sup>. «Весть» забила отбой и в передовой статье № 90 иронизировала: «Продолжая идти таким путем,

кто поручится, что в скором времени наши матери, жены и дочери не иначе будут шить свои платья, как по инструкции, получаемой ими из полиции через обязательных квартальных надзирателей».

Итак, «нигилизм — направление умов», «нигилизм — определенный физический и нравственный облик», вместо «нигилизма — школы», «нигилизма — учения». После полутора-двух лет сравнительного затишья (1864-1865) в 1866 г. каракозовское покушение заставило вновь столичных публицистов схватиться за слово «нигилист», которое за этот промежуток времени часто забывалось ради слова «поляк». По поводу статей Шедо Ферроти (барона Фиркса) в «Echo de la Presse Russe» Катков писал, ясно отдавая себе отчет в происшедшей метаморфозе термина: «Автор говорит о русском нигилизме как о какой-то школе или партии, развивающейся и изменяющей свой характер: он как будто не знает, что имя нигилизма введено в употребление для того, чтобы характеризовать известное направление, изображенное г. Тургеневым в его романе „Отцы и дети“, и что люди этого направления сами не называли себя нигилистами»<sup>42</sup>. Катков нападал на Шедо Ферроти напрасно. Шедо Ферроти в сущности утверждал то же самое, когда писал: «Многие, как в России, так и на Западе, полагают, что слово нигилизм, нигилисты, имело в виду организованное общество, своего рода политическую секту. Это большое заблуждение. Нигилизм совсем не политическая группировка, даже не доктрина или учение, образующее школу и способное быть предметом пропаганды. Нигилизм — это нравственное убожество, поразившее современное общество»<sup>43</sup>. Страхов философски рафинировал эту газетную ругань. Еще в 1863 г. он писал, что нигилизм едва ли существует, хотя нет никакого сомнения, что существуют нигилисты. «Есть например спиритисты, а между тем столов, способных двигаться от действий духов и предвещать будущее, наверно нет»<sup>44</sup>.

В 1872 г. Страхов выразился еще определеннее, отличая нигилизм, как «явление преимущественно нравственное, отнюдь не голое умственное заблуждение», от материализма, как теории или учения<sup>45</sup>.

Во всех этих случаях лучше было бы говорить о «нигилистичности» как свойстве самых разнородных учений и верований, но историческая жизнь слова имеет свои законы и не всегда поддается терминологической регламентации, в особенности в публицистике. В нигилизме был забыт «изм», который только изредка вводил в заблуждение составителей словарей. Нигилизм превратился в средство психологической характеристики, в подвижной характерологический признак, переходящий от одного явления к другому. Фельетоны подхватили в этой связи новую «дефиницию»: нигилизм — болезнь. Молчаливо подразумевалось, что нигилизмом может «заболеть» всякий, точно так же, как болезнь может пристать ко всякому. Особенно хлестко выразился Шедо Ферроти в своей французской книге: «Нигилизм, дошедший в своей болезни до пароксизма — презренное существо, для которого нет ничего священного, это буйно-помешанный, способный внушить только отвращение». В. Шульгин в «Киевлянине» говорил о нигилизме как о «злом начале, начавшем заражать наш общественный организм», о «нигилистическом золотушном худосочи» в нашем общественном организме», о «накожных язвах»<sup>47</sup>. По поводу книги Шедо Ферроти официальный «Русский Инвалид» писал: «Так называемый нигилизм нечто вроде острой сыпи, появляющейся местами наружу, когда организм находится в возбужденном состоянии»<sup>48</sup>. Свое завершение все эти медицинские иносказания и метафоры нашли в большой статье М. Ф. Де Пуле «Нигилизм как патологическое явление русской жизни», появившейся на страницах «Русского Вестника» после убийства Александра II<sup>49</sup>.

Такое распространительное толкование нигилизма как «направления умов», как «общественного настроения», как «морового поветрия», способного принимать самые различные формы и «заразить» всякого, невольно приводило к мысли о «нигилизме до нигилизма». Не говоря уже о том, что все революционное движение 60-х — 70-х годов огулом квалифицировалось противниками как «нигилизм», начали искать нигилизм в историческом прошлом. Из явления «шестидесятничества» нигилизм превращался в «вечную» категорию<sup>50</sup>.

Нигилизм заволакивался туманом времен, расплывался и становился неуловимым. Но *qui nimum probat, nihil probat*, между тем именно при такой постановке вопроса нигилизм, как реальное явление современной жизни, ускользал из рук противников. Вопрос был поставлен слишком широко, а нужно было закрепить термин за реальными врагами. *Где же все-таки нигилисты и кто они?* И если не нигилисты вообще, то нигилисты *par excellence*, *квинтэссенция* нигилизма? В этих поисках нигилизма мы являемся свидетелями любопытной картины: враги «нигилизма» навязывают «нигилистам» свое название, между тем никто не соглашается принять это название. От него отказывается «Современник», от него же отказывается «Русское Слово» — эти «два главных органа русского нигилизма», по определению «Современного Листка»<sup>51</sup>. Эпитет «нигилисты» приняли лишь те Ситниковы и Кукшины тургеневского романа, которые ничего общего не имели с действительно революционным движением. Характерен эпизод, рассказываемый Н. Соловьевым<sup>52</sup>. «Недавно, разговаривая с одним приличным господином, мы как-то кстати упомянули слово „Гумбольдт“, и были вдруг прерваны полупрезрительным восклицанием: „Да что Гумбольдт!“ Точно такое же восклицание последовало, когда мы упомянули Риттера: „Да что Риттер!“ Наконец, думая подействовать на него Ньютоном, я решился произнести и это великое имя: „Да что Ньютон! Это математик“, махнув рукой, сказал господин. Пораженный рядом таких восклицаний, я позволил себе спросить: „Да что же такое вы?“ — „Я? сказал, немного запнувшись, господин: я — нигилист!“».

Только Герцен, из лондонского далека, не видя, кто именно в России принял название «нигилистов», пытался принять термин «нигилизм» в положительном смысле, вопреки обычным ходам мысли: нигилизм — нуль, ничто<sup>53</sup>. В «Полярной Звезде» на 1869 г. Герцен писал: «Нигилизм не превращает *что-нибудь* в ничего, а раскрывает, что *ничего*, принимаемое за *что-нибудь* — оптический обман». — «Идет это название к делу или нет, это все равно. К нему привыкли, оно принято друзьями и врагами... Разумеется, если под *нигилизмом* мы будем разумеать обратное творчество, т. е. превращение фактов и мыслей в *ничто*, в бесплодный скептицизм... тогда настоящие *нигилисты* всего меньше подойдут под это определение, и один из величайших нигилистов будет И. Тургенев, бросивший в них первый камень»<sup>54</sup>. Герцен здесь проявил излишнее усердие и оказывал в сущности русским революционерам ненужную услугу. Последние и не думали принимать термин «нигилизм» и как будто облагораживать ставшее бранным название.

Вернемся к «Современнику» и «Русскому Слову» и к тем поискам нигилизма, которыми были заняты противники. Для уяснения дальнейшего напомним, что оба журнала различно встретили появление романа Тургенева «Отцы и дети». Антонович в «Современнике» приравнял Тургенева к «мракобесу» Аскоченскому и увидел в нигилисте Базарове карикатуру на молодое поколение, Писарев в «Русском Слове», наоборот, принял Базарова. Именно поэтому «нигилизм» по преимуществу стал противниками связываться с группой «Русского Слова», или, точнее, навязываться ей. «Нигилисты» сотрудники «Русского Слова» — вот еще одно

значение термина. В этом отношении показательна статья в «Отечественных Записках»<sup>55</sup>, в которой В. Крестовский, в 1861-1862 гг. сотрудничавший в «Русском Слове», был причислен к «поэтам нигилизма» за свои эротические стихотворения. «Нигилистического» у Крестовского было меньше, чем у кого бы то ни было другого. Два года спустя Крестовский переключался в «Отечественные Записки», где рядом с критическими статьями Николая Соловьева, громившими Чернышевского и Писарева, печатались его «Петербургские трущобы». Но в 1862 г., когда нигилисты еще плохо отличались от танцующей канкан молодежи<sup>56</sup>, сотрудничество в «Русском Слове» было достаточным, чтобы дать аттестацию в нигилизме. По-видимому, в ответ на такое причисление Крестовского за его сотрудничество в «Русском Слове» к поэтам нигилизма «Время» Достоевского напечатало анонимную статью «Нигилизм в искусстве», о которой нам уже пришлось говорить<sup>37</sup>. «Формула нигилизма неприложима к искусству», — заключал свои философские размышления автор. «Искусство может быть идеальное, реальное, пожалуй материальное, но нигилистического искусства нет и быть не может. Нигилизм в искусстве значит просто чистое, голое отрицание искусства и его явлений»<sup>58</sup>. В следующем 1863 г., когда «Русское Слово» раскритиковало стихотворения своего недавнего сотрудника, «поэта-нигилиста», зотовский «Иллюстрированный Листок»<sup>59</sup> злорадствовал, найдя, наконец, проявления настоящей «беспринципности» и настоящего «нигилизма».

В 1864 г. дело усложнилось еще более. Как известно, в этом году произошел раскол между «Современником» и «Русским Словом». Реакционные газеты, конечно, могли по-прежнему и тот и другой журнал характеризовать всеобъемлющим термином «нигилизм», искать в них общего «духа» и настроения. Но миф о «едином нигилизме» совершенно очевидно обнаруживал свою несостоятельность. «Современник» давно отмежевывался от клички «нигилизм», но за «Русским Словом» оно держалось помимо его желания. Когда Салтыков-Щедрин в 3-м номере «Современника» обрушился на «нигилистов»<sup>60</sup>, то это всеми было воспринято как нападение на «Русское Слово»<sup>61</sup>. Щедрин объявлял слово «нигилизм» лишенным всякого смысла и всего менее характеризующим стремления молодого поколения. Между тем слово пошло в ход и получило право гражданства, и совсем не потому, что его пустил в ход г. Тургенев, а именно благодаря тем вислоухим, которые ухватились за него, словно утопающие за соломинку, стали драпироваться в него, как в некую златотканую мантию, и из бессмыслицы сделали себе знамя. Incognito (Е. Ф. Зарин) в «Отечественных Записках» потирал от удовольствия руки, глядя на распри в стане «нигилистов»<sup>62</sup>.

В конце того же 1864 г. Писарев выступил в «Русском Слове» с большой статьей о Базарове, где он ни разу не употребил слово «нигилизм», называя Базарова «реалистом». «Отечественные Записки» в лице Николая Соловьева могли в следующем 1865 году засвидетельствовать, что теперь нигилизм «называет себя реализмом». Новое слово (реализм) требовало разъяснений и не могло стать без них лозунгом, четко обособляющим позицию «Русского Слова» от других. О реализме в эти годы говорили в разных смыслах все: и «Современник» в лице Антоновича и Чернышевского, и «Время» — «Эпоха» в лице Григорьева, и даже «Русский Вестник» Каткова (ср. статьи Григоровича). Позднее, в 80-х гг., это обстоятельство дало повод Де Пуле утверждать, будто бы нигилизм сознательно спрятался за реализм, замаскировался под реализм. «Сами нигилисты не приняли этой клички, а назвались реалистами и под шитом реализма, одновременно возникшего, распространились и усилились поистине до чудовищных размеров»<sup>64</sup>.

Конечно, нет необходимости опровергать это воззрение о «маскировке» нигилизма посредством слова «реализм». Реализм в писаревском понимании был гораздо более полновесным и содержательным словом, чем лелеемый реакционной партией термин «нигилизм».

Таким образом, к 1865-1866 гг., хотя все говорили о нигилистах, странным образом не оказалось нигилистов, если не считать тех, «примазавшихся» к движению, о которых рассказывает Н. Соловьев и которые гордо носили ставшее бранным название. Не будь этих «вислоухих», реакционная партия никогда не смогла бы так уверенно говорить о нигилизме как особом направлении. Благодаря им, противники нигилизма были отчасти правы, говоря, что слову «нигилизм» нигилисты обязаны своим существованием. Конечно, к этому слою общества относится (хотя не его имеет в виду) утверждение Эдельсона: «Т. н. нигилисты в сущности обязаны роману Тургенева и своим именем, и стройным, последовательным учением»<sup>65</sup>.

Еще раньше Страхов писал<sup>66</sup>: «С особенною радостью кажется схватились за слово нигилизм приверженцы, то есть толпа, то есть хаос, словом то, что до тех пор было безвидным и безыменным и что вдруг получило вид и имя». Конечно, эти «приверженцы» и «толпа» не «Современник» и не «Русское Слово».

Вся пестрота действительно существовавших направлений, как мы видим, не покрывалась одним простым термином. Противники «нигилизма» не различали тех, кто по недомыслию радостно ухватился за бранную кличку, и тех, кто всеми силами пытался раскрыть всю нелепость этого названия. Вопреки всему слово «нигилизм» стало центром, вокруг которого начала кристаллизоваться легенда о нигилизме. Нигилистов не было, но слово осталось и творило образ фантастического нигилиста. Мы уже говорили о том, какие «мифы» (совсем по теории Макса Мюллера) создались из корня «nihil» и суффикса «изм». Напомним, что, вслед за тургеневским романом 1862 г., в 1873 г. появляется «Взбаламученное море» Писемского, в 1864 г. «Марево» Клоушникова и «Некуда» Лескова. Создался особый литературный тип нигилиста, по-своему перегруппировывавший осколки действительности. В 1886 г. Лев Тихомиров, тогда еще народоволец, определил очень метко в своей книге «La Russie politique et sociale» создавшееся положение вещей<sup>67</sup>: «Нигилизм был составлен из единичных фактов, — пишет он, — путем бессмысленного объединения их в одно, несмотря на то, что в действительности они не были связаны друг с другом никак. В природе существуют животные, имеющие хвост, и животные, имеющие чешую, животные, имеющие лапы и тигровые когти, наконец животные, имеющие крылья. Если все эти признаки вы совокупите воедино, то получится дракон — детище вашего воображения, а не реальное существо. Именно таким путем создавался нигилизм».

Следует только добавить, что пылинкой, вокруг которой совершился процесс этой фантастической кристаллизации, было самое слово. Станным образом понятие нигилизма было составлено из реального материала и тем не менее ему не соответствовало ничего реального.

Посмотрим теперь, как же именно слово «нигилизм» из конкретной гуши исторической жизни выбирало нужные ему черточки и факты

Нигилизм — nihil, ничто — отрицание. Нигилист отрицает все реальное. Нигилист только отрицатель — такое заключение вытекало из термина. «Не спрашивайте нигилиста, чего он хочет, вы поставите его в весьма затруднительное положение, — писал в 1867 г. Шедо Ферроти<sup>68</sup>. — Но нигилист вполне точно сможет сказать, чего он не хочет: а именно, всего ныне существующего. Отсюда название „нигилисты“».

Карлович определял нигилизм так: «стремление к упразднению всех западных и русских традиционных понятий — вот чем на деле сказывается нигилизм»<sup>69</sup>. «Нигилизм есть движение, которое в сущности ничем не удовлетворяется кроме полного разрушения», — писал в 1881 г. Страхов<sup>70</sup>. Де Пуле пускался по этому поводу в этимологию: «латинское nihil ничто, следовательно нуль; таким образом слово *нигилист* обозначает человека ничего не признающего, все отвергающего». Неудивительно, что Леруа-Болье со слов этих писателей и их единомышленников так формулировал «доктрину нигилизма»: «Prenez la terre et le ciel, prenez l'Etat et l'Eglise, les rois et les dieux, et crachez dessus. Voilà notre symbole»<sup>72</sup>.

Итак, нигилист — всеотрицатель без какой бы то ни было положительной программы. «На это указывает и самая этимология», наивно указывали представители реакционной партии, сами же создавшие успех слову. Но самое курьезное было то, что всеотрицатель — нигилист, отрицатель всего реально существующего, оказывался отрицателем *во имя своего я*, разрушителем *во имя я*. В сущности никакого изменения в значении слова не произошло, произошло лишь перенесение названия. Подобно тому, как раньше Фихте оказывался нигилистом за отрицание реального мира во имя я, так и теперь по тому же самому «нигилисты» оказывались нигилистами. Ссылки придется делать на тех же авторов. Шедо Ферроти<sup>73</sup>: «нигилисты, от избытка духовной гордости пришедшие к отрицанию всех основ человеческого общества... к обоготворению своего я». «Русский Инвалид» по поводу Шедо Ферроти<sup>74</sup>: «Нигилистами свобода перетолковывается в право попираť всё и вся, в интересах собственного я». Страхов<sup>75</sup>: «нигилизм — грех трансцендентальный, грех нечеловеческой гордости, обуявшей в наши дни умы людей».

«Идеалист-отрицатель» — вот чем в сущности оказывался нигилист в глазах противников нигилизма. Известно утверждение Плеханова, что «нигилисты» 60-х гг. были в истории идеалистами и просветителями. Также известно, какое большое значение в это время играли анархо-разрушительные идеи Бакунина. Слово «нигилизм» впитывало из окружающей жизни эти отдельные черточки — идеалистические и анархические — «в топоры» «Молодой России», «разбойничий мир» «Катехизиса революционера» и т. д. для того, чтобы, по-своему переплавив и сравнив с этимологией («нигилизм от nihil»), создать мифический образ нигилиста, который никто не хотел принять так же, как не хотел принять и самое слово<sup>76</sup>.

Ядро значения осталось неизменным в конце и в начале эволюции. Диалектически изменилось не ядро значения, а окружающая среда, направившая термин по другому адресу. Субъективный произвол и отрицание действительности остались характерными.

Из слова-термина «нигилизм» сделался в условиях русской действительности словом-орудием и словом-оружием: оружием наступательным и оружием оборонительным. К нему прибегали и тогда, когда нужно было разгромить определенные группировки определенных лиц и тогда, когда нужно было *найти* такие группировки там, где их не было. В момент петербургских пожаров искали организацию там, где ее не было, сознательных двигателей процесса, злостных поджигателей-нигилистов там, где налицо был процесс слепой и стихийный: стихийное бытие стало восприниматься «социоморфно», как результат деятельности подпольных и закулисных врагов. Здесь выручало слово и понятие «нигилизм»: оно оказывалось защитной фикцией, до некоторой степени успокаивавшей встревоженные умы. Вместе с тем оно же было таким же орудием наступательной борьбы, как тюрьма, штык, бомба, виселица. «Нигилизм» у реакционной партии в сущности играл двойную роль: он был и всем, и ничем. С одной стороны, он рисовался как грозная сила, все

превращающая в ничто — таким он был, когда термином пользовались как оружием наступательным, когда нужно было говорить о грозящей опасности «гибельного» нигилизма. С другой стороны, он же был ничем: *ex nihilo nihil fit*. Но черпая успокоение и утешение в этимологии, противники в тех же целях самозащиты в известных случаях (как, например, при петербургских пожарах) должны были это nihil, ничто, превращать в нечто, aliquid. Нигилизм делался рабочей гипотезой. «Болезни» объяснялись всеразрушающей бациллой нигилизма.

Если в музеях революции мы сохраняем и делаем предметом музейного изучения вещественные средства и орудия старой полиции и охранного отделения, то такому лабораторному и музейному изучению мы обязаны подвергать и совершенно особый вид орудий — орудий лингвистических, вскрыв все их составные части, их смысловые оттенки и сферы их применения. В этой области, к сожалению, до сих пор сделано не так много.

В заключение для полноты укажем, что слово «нигилист» встречалось и во французской литературе, впервые появившись в эпоху Революции (см.: *Frei M. Les transformations du vocabulaire français a l'epoque de la Revolution*. Paris, 1925. P. 165-166.) Здесь оно последовательно обозначало «беспартийного», «безразличного», «бездельника» и т. д. Имеются указания на позднейшее применение этого термина у Ройе-Коллара, Прудона, В. Гюго и Жерюзе. Следует указать еще на: *Mercier L. S. Nologie ou vocabulaire de mots nouveaux, a renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*. Paris, 1801. V. II. P. 143.

Мерсье называет «Nihilistes» или «Riennistes» энциклопедистов. На русский язык эти французские источники не влияли. Что же касается Якоби (см. выше), то он мог испытать влияние французского слова, вошедшего в употребление во Франции как раз к году написания его полемического сочинения против Фихте.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Тургенев. Отцы и дети. Гл. V. Русский Вестн. 1862. № 2. С. 491-492.

Известен рассказ Тургенева о том, как в дни петербургских пожаров (в конце мая), когда он вернулся в Петербург, первое восклицание, вырвавшееся из уст первого знакомого, встреченного им на Невском, было: «Посмотрите, что ваши нигилисты делают! Жгут Петербург» (Лит. воспоминания по поводу «Отцов и детей». (1868-1869). Поли. собр. соч. 5-е изд. Т. 10. СПб., 1911. С. 102). [Часть страницы внизу оторвана. От примечаний 3 и 4 осталось следующее:] ...говорит о слове ни- гилизм, «подхваченном Тургеневым» или... употребившего его в русской литературе или... Берви, осмеянного в 1858 г. Добролюбовым. ...1904. С. 96.

История поэзии. Т. 1. М, 1835. С. 87-96. Там же. С. 87-88.

Характеристика образования и поэзии главнейших народов Западной Европы. Уч. Зап. Моск. Ун. 1834 сент. и окт. Позднее эта лекция вошла в «Историю поэзии». См.: *Гухонаров Н. И. С. Тургенев в Моск. университете 1833-1834*. Соч. Т. III, ч. 1. М., 1898. С. 590, 600 и 602.

История поэзии. Т. 1. С. 91-92.

«Выпущенным мною словом „нигилист“ воспользовались тогда многие», — писал Тургенев в «Лит. воспоминаниях» (Поли. собр. соч. 5-е изд. Т. 10. СПб., 1911. С. 108). Напр., критика Фихте, развенчание «титанизма» ранних романтиков и т. д. На употребление слова «нигилизм» у Якоби в смысле солипсизма глухо указывает в своем философском словаре Эйслер. Мне удалось найти его только в сочинении Якоби о Фихте (F. H. Jacobi an Fichte. Hamb., 1799. Werke. Bd. 3. Lpz., 1816. S. 44). «Wahrlich, mein Heber Fichte, es soll mich nicht verdriessen, wenn Sie,

oder wer es sei, Chimdrismus nennen wollen, was ich dem Idealismus, den ich Nihilismus schelte, entgegensetze». Раньше на стр. 20 шла речь о том, что философствование чистого разума есть химический процесс, обращающий все, находящееся вне его самого, в ничто.

*Krug W. T.* Allg. Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften. Lpz., 1833. Bd. 3. S. 63. Статья «Nihil est». Ни у J. G. Walch'a (Philosoph. Lexicon. 4-te Aufl. Lpz., 1775 ) ни у J. Chr. Lossius'a (Neues philosophisches allgem. Real-Lexicon. Aus Versch. Schriftstellern gezogen. 3-er Band. Erfurt, 1805) нет термина «нигилизм». У Гримма (Deutsches Wörterbuch. Bd. 7. Bearb. v. Dr. M. v. Loxer. Lpz., 1889, S. 845) слово «нигилист» расшифровывается как «nichts glaubender» и дается ссылка на одного только Жан-Поля. Гриммовский словарь, впрочем, является ненадежной опорой в истории философской терминологии, так как эта отрасль языка вообще освещена в нем весьма неполно. Более новые специальные философские словари различают нигилизм абсолютный и относительный (*Kirchner*. Wörterb. d. philos. Grundbegriffe. 6-te Aufl. neubearb. v. Michaelis. Lpz., 1911. S. 630-631, 1-е изд. в 1886 г.), нигилизм гносеологический, метафизический, политический, этический (*Eisler*. Wörterb. d. philos. Begriffe Bd. 2. Berlin, 1910. S. 871) и т. п. Вестник Европы. 1829. № 2. С. 112. Моск. Телегр. 1828. № 19. С. 345 и 340. В. Е. 1829. № 2. С. 113.

Две повести в стихах: Бал и Граф Нулин. В. Е. 1829. № 3. С. 217-218.

Там же. С. 219.

*Щадеждин* Н. О настоящем злоупотреблении и искажении Романтической поэзии. Отрывок (с лат.). В. Е. 1830. № 1. С. 29. Здесь же на с. 35 речь идет о Жан-Поле: «Сам огнедышащий Жан-Поль Рихтер, клокозущий не менее [Байрона] губительною лавою жизни, пожирающей саму себя, никогда не низвергался до столь ужасной глубины и не предавался столь неистовому ожесточению против бытия невинного. Туман метафизической атмосферы, составлявший его постоянное, любимое жилище, удерживал его своею мрачною пустою и не попускал ему низринуться в бездну чудовищного ничтожества, под ним зияющую».

*Барви*. Физиологическо-психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни. Казань, 1858.

Там же. С. 12. Там

же. С. 14-15.

Рец. на книгу Барви. Современник. 1858. № 3 (Соч. Т. I. СПб., 1862. С. 567).

Литерат. кризис. Современник. 1863. Т. 94. С. 95.

Последний философ-идеалист [Шопенгауэр]. Рус. Слово. 1864. № 12. С. 162. В «Русском Слове» вообще интересовались историей термина. Так, П. Я. в рецензии на перевод книги Вундта (Рус. слово. 1865. № 10. С. 84) писал: «Попадешь в нигилиста, как попали Фаллоний в старину, Рикор, Лере, Шкода — в новейшее время; относительно Шкоды обвинение в нигилизме (Nihilismus — даже слово это было употреблено) было высказано печатно. Вот какая знаменитая родня у Базарова». Имеется, по-видимому, в виду Иосиф Скода или Шкода (Skoda, 1805-1881), известный австрийский врач.

*Певницкий В.* Статья «Нигилисты» в Тр[удах] Киевской Дух. Ак. 1862. Т. 1. С. 455.

Дом. Беседа. Журн. заметки. Ст. 1-я. 1863. № 1. С. 15. *Вяземский П. А.* О наших

нигилистах. Рус. Вестник. 1863. № 9. С. 427. См.: Моск. Вед. 1863. № 135.

1864. № 12. Перепеч. в «Дом. Беседе» 1864, № 34. С. 722 и 723.

Погодин и позднее развивал ту же тему «нигилизм — ничто»: «Этот мозг производит Ньютона, этот — Цезаря, Цицерона, Рафаэля, а этот — нигилиста Русского. Какие границы этих мозгов? До чего могут доходить они? Вниз, мы знаем теперь, что они могут сойти на нет, на ничто, на нигилиста, на Русского уездного, замоскворецкого нигилиста (ниже нельзя), с его обстриженною подругою, без косы, в синих очках, — а вверх?» См. Простая речь о мудреных вещах. Изд. 3-е. М., 1875. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Вып. 10. М., 1865. С. 1128. *Дубровский Н.* Толк. словарь иностр. слов, вошедших в русск. яз. М., 1866. С. 128. Русск. Энци. Словарь, изд. И. Н. Березиным. Отд. III. Т. 2. СПб., 1875. С. 648. *Михельсон А. Д.* Объяснение всех иностранных слов (более 50 000 слов), вошедших в употребление в русский язык. Изд. 7-е. Т. 1. М., 1877. С. 364. Всенаучный (энц.) словарь, сост. под ред. В. Ключникова. Ч. II. СПб., 1878. С. 254.

Теория нигилизма. Илл. Листок 1862. № 18. С. 458. (Курсив мой. — В. 3.).

Время. 1862. № 8. С. 52.

*Антонович*. Литерат. кризис. Современник. 1863. Т. 94. С. 95.

*Салтыков-Щедрин*. Наша обществ. жизнь. Современник. 1863. Т. 94, отд. 2. С. 367.

Весть. 1864. № 46. С. 18-20.

*Огарев*. Нижег. Губ. Вед. Перепеч. в газ. «Весть» 1866, № 89.

Передовица Моск. Вед. 1866, № 265.

Le nihilisme en Russie. Bruxelles, 1867. P. 1-2.

*Н. Косица* [*Страхов*]. Слово и Дело, ком. Устрялова. Письмо в ред. «Времени» (Время. 1863 № 1 С. 169-170).

Статья «Дарвин. Переворот в науке (1872)». См. Борьба с Западом. Кн. 2. Изд. 2-е. СПб., 1890 С. 329.

Le nihilisme en Russie. P. 207.

*Шульгин В.* Откуда взялся нигилизм? Киевлянин. 1866. № 112. С. 446.

Рус. Инв. 1867. № 142.

*Де Дуде М. Ф.* Нигилизм как патологическое явление русской жизни. Рус. Вестн. 1881. № 11. С. 123-125.

49

50

Эвальд в «Отечественных Записках» еще в 1862 году (Все и ничего. № 4. С. 223) говорил, что отрицатели или нигилисты «в свое время бывают так же полезны и даже необходимы, как и всякие другие „исты"». «Нигилисты являлись и являются всегда и везде, при всякой реформе, при всяком перевороте народной или государственной жизни». Кавелин в 1865 году писал (СПб. Вед. 1865. № 133): «напрасно приписывают нигилизм исключительно нашему времени, исключительно материализму. Теперешний нигилизм вышел из него; но он также может корениться и в идеализме». По Кавелину сущность всякого нигилизма — в теоретической односторонности, игнорирующей конкретную полноту жизни. Через полстолетия И. Иванов (*Тургенев И. С.* Нежин. 1914. С. 516) писал: «Нигилисты вообще никогда не переводятся, как вполне естественные выразители одной из сторон человеческой души — сомнения».

Тактика нигилистической печати. Совр. Листок 1866. № 37. С. 2.

Об отношении естествоведения к искусству. Ст. 1-я. Отеч. Зап. 1865, ноябрь. С. 138-139.

См. выше.

*Герцен А.* Еще раз Базаров. Поли. собр. соч. изд. Лемке. Т. 21. Пг., 1923. С. 237. Здесь для Герцена «нигилистами» оказываются и Белинский, и петрашевцы, и Бакунин. 1862. № 3. С. 102-105.

Ст. Маслов, напр., в «Домашней Беседе» (1863. № 8. С. 198) писал о «разнообразных проявлениях современного нигилизма, для которого деньги и канкан с распутством составляют цель жизни и верх блаженства». Даже аксаковский «День» (1862. № 50. С. 2) видел в таких порнографических журнальчиках, как «Петербургская клубничка» — «аванпосты общей систематической атаки против общественной нравственности». Время. 1862. № 8. С. 51-59.

С. 57. В 1865 году Н. Соловьев говорил о «нигилизировании искусства» в смысле его уничтожения. Ср. Отеч. Зап. 1865, сент. Отд. 2. С. 290.

Петербургские письма. Илл. Листок. 1863. № 59. С. 247.

Наша общественная жизнь. Совр. 1864, № 3, стр. 58.

Ср. *Страхов*. Счастливые люди. Б. для чт. 1865. № 7/8. С. 148.

Ср.: Отеч. Зап. 1864. № 6. С. 824 (Начало конца. Очерк с претензией, вызванный расколом в ни- гилизме).

Критика критики. Отеч. Зап. 1865, сент. Отд. 2. С. 285. Ср. еще анонимную статью Курбозы (Там же. С. 56).

Нигилизм как патриотическое явление. Рус. Вестн. 1881. № U.C. 73. Е.

*Э-н*. Рус. Лит. Биб. для чт. 1864. № 4-5. С. 2.

«Слово и Дело», ком. Устрялова (Письмо в ред. «Времени»). Время. 1863. № 1. С. 171.

Р. 534-535.

Le Nihilisme en Russie. P. 7.

*Karlowitsch N.* Die Entwicklung des Nihilismus. 2-te Aufl. Berl., 1879, S. 11.

57

58

59

60

61

62

64

65

66

67

68

69

Письма о нигилизме («Русь» 1881). Борьба с Западом. Кн. 2. Изд. 2-е. СПб., 1890. С. 74.

Де Пуле М. Ф. Нигилизм как патологическое явление. Рус. Вестн. 1881. № 11. С. 73.

L'Empire des Tzars. V. 1. P. 176. Le Nihilisme en Russie. P. 4. 1867, № 142.

Письма о нигилизме (1881). Борьба с Западом. Кн. 2. Изд. 2-е. С. 74.

Характерно, напр., что П. Цион (Нигилисты и нигилизм. Рус. Вестн. 1886. № 6. С. 755) вопреки Тихомирову, посвятившему в своей книге особое приложение нелепости термина «нигилизм» (La Russie politique et sociale. P., 1886. P. 530-539), подхватывает слова Кропоткина, что выражение «нигилист» далеко не так дурно выбрано (Paroles d'un gйvolte. P., 1885. P. 755), хотя Кропоткин и предлагал все же заменить этот термин термином «анархист».

Встречающееся иногда утверждение, что в XII веке (в 1179 г.) под именем нигилизма было осуждено учение Петра Ломбардского, отвергавшего историческое бытие Христа, включает в себе целый клубок недоразумений. Источником этих недоразумений служат летописи Барония, отнесшего вслед за Матвеем Парижским к 1179 году одно письмо папы Александра III и приурочившего это письмо к III Латеранскому собору (тогда как письмо, как указывал еще А. Паги, не могло быть писано позднее 1176 года). В постановлениях собора ничего не говорится о нигилистах, нет термина и в указанном письме. Термин был, очевидно, пущен в ход позднее и притом говорилось о нигилианизме, а не о нигилизме.

Февраль 1929 г.

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЭСТЕТИКИ

(шестидесятые и семидесятые годы)

### Предисловие

Серые и бесстильные эпохи имеют свой стиль. Несмотря на всю безвкусицу 60—70-х годов, мы сразу понимаем, о чем речь, когда говорят «шестидесятничество», «семидесятничество». В этом один из интереснейших исторических парадоксов: эпоха, когда писали Леонтьев, Достоевский, Тютчев, Фет, — в целом бесцветна и груба, во всяком случае грубее, бесцветнее и некультурнее предшествующей эпохи. И, несмотря на контрасты, казалось, будящие жизнь, эпоха 60—70-х годов — царство холода и скуки. Когда просматриваешь журнальную и газетную продукцию этого периода «сплошь», получаешь впечатление кучи хлама, в котором нет-нет попадаются жемчужины. Не забудем, что 75 % настоящей литературы, пережившей эпоху, это — «Русский Вестник» Каткова, а все остальное — неприглядная серость.

И дальше: с одной стороны, поразительная грубость и упрощенность мысли, наивный и элементарный «реализм», с другой — гигантский рост железнодорожной сети, успехи индустрии, слава русского оружия на Востоке. Серые мысли и яркие дела, псевдореалистическая осторожность и геройство, и какие-то вырывающиеся из метафизической глубины жизни бунты против буржуазного благоразумия и рассудочных схем действительности.

Должен оговорить, что «буржуазный» — для меня здесь (и во всей работе) категория не экономическая, а культурно-психологическая. С этой точки зрения Чернышевский и его «Веры Павловны» такие же буржуа-скопидомы, как и благоденствующие спенсеристы шестидесятничества. Наоборот, категории этой шестидесятнической «буржуазности» не всегда отличали буржуазию как класс, ибо интересы материального обогащения не всегда требовали отречения от богатств духовных. Так рассуждает вчерашняя бедность, привыкшая урезывать себя во всем, но не так судит истинное богатство, которое богато настолько, что способно думать не об одних полезных «сапогах», но и о «бесполезном» Шекспире. Истинный «режим экономии» заключается не в урезывании или уничтожении тех или иных видов деятельности, а в уничтожении *непроизводительного расточения* их.

Дух ложного аскетизма и скопчества отличал буржуазное шестидесятничество и прямых его наследников — недавних конструктивистов. Они «просвещали», то есть выкидывали и отрицали. Вместо сохранения и охранения, они швырялись человеческими способностями — эстетикой, религией и настоящей (чистой) наукой. Несмотря на «утилитаризм», они были злейшими расточителями. Впрочем, иначе и быть не могло. «Просветитель» всегда нормирует и регламентирует, он — антиреалист, по своему произволу кромсающий действительность.

Но пусть сами факты вскрывают всю фальшь того движения, которое шло под лозунгом реализма и было самым далеким от реальности движением, какое когда-либо существовало.

## I. Разрушение эстетики

«Многие древние поэты... воспевали дев, луну, солнце и звезды — время песнопений подобного рода давно прошло, — не гораздо ли справедливее воспеть железную дорогу, телеграф, фотографию и т. п.?» — полуиронически спрашивал фельетонист «Голоса».

А Писарев паясничал: «Когда утрачена вера в божественность вдохновения, когда журналы находят более интересным держать корреспондентов в Париже или в Лондоне, в Саратове или в Иркутске, чем на Парнасе или в чертогах Зевса, тогда, конечно, мирному поэту остается только повесить свою голубушку-лиру на гвоздик и поступить на действительную службу или обратиться к мрачным заботам сельского хозяйства»<sup>2</sup>.

Все это было не ново. «Куда девалась поэзия? — еще в 1850 году восклицал «Москвитянин». — Или покинула нас посланница богов? Или ей, прихотливой и избалованной шалунье, не ужиться с нашим временем, этим *положительным, расчетливым, холодным* антрепренером, сыном пара и железных дорог, отцом воздухоплавания, подводного телеграфа и иных прозаических затей?»<sup>3</sup> В 1857 г. Боткин констатировал: «Вошло в обыкновение говорить, что мы живем в веке практическом, разумея под этим нечто совершенно прозаическое»<sup>4</sup>. «Мы все *реалисты*, — свидетельствовал в следующем году Ахшарумов, — слово, которым наше поколение очень верно определило свой настоящий характер... Попробуйте с реалистом заговорить о чем-нибудь таком, что не касается прямо практического и положительно-го дела: он или станет зевать, или поднимет вас на смех, потому что он уже не ребенок и для всего есть свое время»<sup>5</sup>. Еще семь лет спустя, в 1865 году, появилось писаревское «Разрушение эстетики», в котором шестидесятнический «бизнес» достиг своего карикатурного апогея.

Одиноким был голос Фета: «„Луна, мечта, дева! тряпки, тряпки!“ Да, действительно, они превращались в тряпки, которыми один ленивый не помыкал... Но едва только свежий, зоркий художник взглянет на ту же „луну, мечту или деву“ — эти холодные, обезображенные и песком забвения занесенные камни, подобно Мемнону, наполнят пустынный воздух сладостными звуками»<sup>6</sup>.

В моду входили писаревские перлы: «Если поэт, отворачиваясь с самодовольным презрением от картин грязной нищеты и невольного порока, отзывается певучими нотами на трепетание влюбленного соловья и на благоухание расцветающей розы и на каждый грошовый вздох смазливой барышни, то ведь эта отзывчивость так же приторна и отвратительна, как нежная привязанность старой девки к кошкам, попугаям и москкам»<sup>7</sup>.

Писарев цинично выговаривал то, что таилось в душе каждого «шестидесятника». Ахшарумов еще в 1854 году верно схватил новую психологию новых людей, когда писал: «Кто нужен для общества? Солдат нужен, чтобы нас не убили и не ограбили, хлебопашец нужен, чтобы не умереть с голода, ремесленник и фабрикант нужен, чтоб не замерзнуть нам без платья и не ободрать себе ноги о жесткий щебень дорог; ученые... без них можно было бы и обойтись, но они выдумывают иногда такие отличные вещи, как, например, паровая машина... Что касается поэтов, драматиков и романистов, то это уже неоспоримо лишние люди»<sup>8</sup>. Всякий, имевший терпение внимательно читать Писарева, не мог не видеть, что центральным объектом его постоянного нападения была лирическая поэзия, наиболее противоположная «железной дороге, телеграфу и фотографии». По ироническому замечанию одного из современников, «дошли до того, что с божбою уверяют, будто „луна и эстетика“,

„художественность и дева“ всеми философами и во все времена признавались за тождественные понятия»<sup>9</sup>. Эстетика была синонимом бесполезной и глупой лирики, мешающей заниматься практическим делом. «Фет, Полонский и отчасти Тютчев» были объявлены «чирикающими воробьями»<sup>10</sup>. Антитеза эстетики и утилитаризма мыслилась как антитеза лирики и «делачества».

Наоборот, именно при разборе лирических стихотворений защитники «чистого искусства» чаще всего формулировали свои эстетические убеждения. По поводу стихотворений Фета Боткин изложил пространно целую эстетическую систему. Те же стихотворения Фета давали Дружинину повод вспоминать о временах, когда «читателя сушили неодидактическими теориями»<sup>11</sup>. Сам Фет, утверждавший: «Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо помимо красоты»<sup>12</sup>, — в своих прозаических статьях придал теории чистого искусства наиболее рельефную и заостренную форму.

О своей статье, посвященной Фету, Боткин писал: «Хочется вывести значение искусства и поэзии, — но чувствую, что беспрестанно путаюсь в этих глубинах»<sup>13</sup>. В результате статья возвела в догму эту хаотическую непроясненность и явилась манифестом эстетического иррационализма. Поэзия, «как жизнь, ускользает от всех наших усилий проникнуть в ее сущность»<sup>14</sup>. Поэтическое ощущение есть «бессознательный, таинственный факт нашей природы»<sup>15</sup>. «И в нашем внутреннем и в нашем внешнем мире ясно нам одно только механическое; все динамическое, все имеющее жизненную силу — исчезает от наших исследований... Везде, и в сфере поэзии, и во всякой другой — истинная сила бессознательна. Всякий творческий гений — тайна для себя самого»<sup>16</sup>. В этой бессознательной стихии гения скрыт таинственный источник искусств: «врожденное человеку стремление выражать свои мысли, чувства и воззрения»<sup>17</sup>. Врожденным называем мы это стремление потому, что это выражение делается вовсе не с целью показать его другим или чтоб другие узнали о нем; напротив, истинный поэт полон безотчетного стремления высказывать внутреннюю жизнь души своей... Такое или невольное изливание души, или имеющее только одну цель — высказать в какой бы то ни было форме — в музыке, живописи, ваянии, в слове — свое чувство, воззрение, мысль, не для поучительной общественной, — словом, какой-либо житейской цели, а только ради самих этих переполняющих душу художника чувств, воззрений, мыслей, — и послужило основанием эстетической теории под весьма сбивчивым названием «искусства для искусства»<sup>18</sup>.

Таинственная стихия индивидуального вдохновения оказывалась таким образом изъятая из мира «прозаической» реальности. Вне- и анти-практическая иррациональность лирического чувства служила оправданием вечной и неистребимой поэзии.

В своем иррационализме Боткин был полным единомышленником Фета. «Все живое состоит из противоположностей, — утверждал Фет. — Момент их гармонического соединения неуловим и лиризм, этот цвет и вершина жизни, по своей сущности, навсегда останется тайной»<sup>19</sup>.

У науки и у искусства цель одна, хотя пути их различны, писал Фет позднее. «Сущность предметов доступна для человека «в форме отвлеченной неподвижности и в форме своего животрепещущего колебания». «К первой форме приближаются бесконечным анализом или рядом анализов, вторая схватывается мгновенным синтезом всецельно»<sup>20</sup>. Именно «художнику дано всецельно овладевать самой сокровенной сущностью предметов, их трепетной гармонией, их поющей правдой». «Если, согласно глубоко художественному выражению Гёте, „мироздание есть

открытая тайна", — то художественное творчество есть самая изумительная, самая непостижимая, самая таинственная тайна. „Ты им доволен ли, взыскательный художник?" Нет, недоволен! Он долго со всевозможных сторон задавал вопросы предмету своих изысканий, задавал их с томительным напряжением всего своего просветленного существа, и ответы являлись, но не тот, которого жаждет душа. И вот иногда совершенно неожиданно — даже во сне — искомый ответ предстает во всей своей гармонической правде. Вот он! несомненный, незаменимый!»<sup>21</sup> «Очевидно, что дело искусства в высшей степени индивидуально. Ни ваять Киприду, ни писать Фауста, ни сочинять сонату — нельзя вдвоем; даже воспринимать эти произведения может каждый только для себя, как бы ни велико было собравшееся с подобной целью общество. Как бы высоко ни развил я в себе музыкального чувства, я не могу своего понимания Бетховена передать по наследству»<sup>22</sup>.

Именно фетовскую концепцию развенчивал Писарев, торжествуя победу: «Кредит поэтов быстро понижается. Бесчувственные критики и бездушные свистуны подрывают в публике всякое уважение к великим тайнам бессознательного творчества»<sup>23</sup>.

Но свистуны тут были ни при чем. Кроме писаревского, шло другое, гораздо более грозное, разрушение эстетики, — то, о котором в 1863 г. говорили в Совете Академии Художеств. «В бытность мою в Пскове, — рассказывал здесь проф. Басин, — я с сокрушением смотрел, как систематически искажали прекрасную форму церковных куполов, снимая с них разноцветную глазурную черепицу и покрывая их грубо железными листами, а внутри церковью строили на новый лад вместо старинных резных иконостасов фронтоны, окрашенные ярко-голубой краской с иконами домашней монастырской живописи»<sup>24</sup>.

Лексикон 40-х годов выдыхался: творчество, бессознательное, вдохновение, идеал, прекрасное, красота, поэзия — все эти слова утрачивали свой первоначальный смысл, делались банальными и стертыми. Газета «Весть» украшала свои описания балов именно ими. На балу у князя Долгорукова были «представительницы самого аристократического типа красоты, соединяющие правильные черты лица с выражением идеальным и поэтическим». «Во внутреннем убранстве дома этот раз было еще больше истинно-барской роскоши и изысканного вкуса. Танцы продолжались и после ужина»<sup>25</sup>. Именно «Весть» с ее танцами после ужина особенно резко нападала на «грязный реализм»: «Если у вас действительно есть такая идея, покажите же ее! Где же она? Где эта идея, которая очищает грязь, с которой не страшно войти даже и в кабак? Где эта идея, которая освещает ум, оживляет сердце?»<sup>26</sup> Прямо с марксистской решительностью защищала она классовую политику в искусстве. «Возможно ли демократизировать изящные искусства?» — спрашивала она. Ответ был отрицательный: «Искусству... трудно ладить с весьма естественной склонностью масс к утилитаризму. При том же, всякий серьезный талант в деле искусства есть своего рода аристократ; а выражение эстетической идеи в форме или в жизни неизбежно входит в союз с богатством... Искусство чувствует себя свободнее в залах дворца, чем на торговой площади»<sup>27</sup>.

Здесь поэтическое «безделье» имело в виду совершенно определенное «дело». Без основания разрушители эстетики мерещились в эстетике балы и полиция.

Эстетика «Вести» находила полную поддержку в известных кругах. В 1865 году, год писаревского разрушения эстетики, представители цензуры пытались созидать и укреплять эстетику. Плодом этого явилось «Собрание материалов о направлении различных отраслей русской словесности»<sup>28</sup>. Министр Валуев утверждал здесь, что «истинная среда изящного может развиваться совершенно свободно помимо

преходящих явлений жизни», и негодовал на тот «небольшой кружок литературных деятелей», который обращал литературу «в слепое орудие пропаганды». Граф Капнист обрушивался на «теорию порабощения искусства, теорию, враждебную свободному искусству»<sup>29</sup>. А в частном письме к начинающему поэту он давал такие изящные наставления: «Если ты поэт, это значит, что судьба предназначила тебе перелить вопль изящной и доброй души твоей в мир очаровательных феноменов окружающей тебя природы. Смотри на все тебя окружающее, как на прекрасный материал для выражения движений души твоей»<sup>30</sup>. Такая цветистая пошлость была более разрушительной, чем хулиганство Писарева.

Пророческой карикатурой на созидателей эстетики была сатира в «Современнике», появившаяся за два года до «Собрания материалов». «Полиция, в противность принятому у нас мнению, не только не враждебна искусствам, но даже, по сущности своих занятий, им доброжелательна, — говорилось здесь. — Цель искусства — красота, цель полиции — порядок; но что такое красота? Что такое порядок? Красота есть гармония, есть порядок, рассматриваемый в сфере общей, так сказать, идеальной, порядок, в свою очередь, есть красота... красота, так сказать, государственная. В сем смысле искусство и полиция не только не делают друг другу помешательства, но, напротив того, взаимно друг друга питают и поддерживают. Искусство, отвращая взоры человечества от предметов насущных и земных и обращая их к интересам идеальным и небесным, оказывает полиции услугу; полиция, со своей стороны, принимая в соображение, что занятие интересами небесными ничего предосудительного в себе не заключает, оказывает искусству покровительство. И таким образом, сии две власти идут рядом, не ссорясь и взаимно друг друга ободряя»<sup>31</sup>. Это рассуждение завершалось следующим практическим выводом: «Красота... развлекает человека; она вызывает его из угрюмой и вредной сосредоточенности и поселяет в организме несколько не лишнюю в наше время игривость; следовательно, в отношении к нигилистам, красота может служить даже как отличное благоустроющее средство...»<sup>32</sup> Программа борьбы с нигилизмом посредством эстетики не имеет в себе ничего карикатурного. В следующем году некто М. писал: «Легкость, с которой крайний бессмысленный радикализм завладевает семинаристами, оставляющими духовное звание, также много определяется недостатком эстетического развития»<sup>33</sup>.

Еще в 50-х годах Щербина развивал следующие мысли об агитационно-педагогическом искусстве: «Прав Клаузен, сказавший в своей речи о Торвальдсене, что „прекрасное есть такая же чудная и высокая сила как истина и правосудие". Это не мешало бы принять к сведению тем, так называемым положительным людям, которые смотрят на все явления и потребности жизни с чисто-практической и узкоутилитарной точки зрения»<sup>34</sup>.

Итак, бесполезность искусства оказывалась в конечном итоге «высшей полезностью» и то, что объявлялось враждебным «практической жизни» именно благодаря этой вражде и чистоте получало вполне определенное практическое назначение. Сами представители «чистой» поэзии были не прочь иногда указать «так называемым практическим людям» на то, что в некоторых случаях и бесполезная поэзия имеет свою пользу.

Для Писарева Фет был символом, когда он писал: «Мы увидели в нежном поэте, порхающем с цветка на цветок, расчетливого хозяина, солидного буржуа и мелкого человека... Тут нет ничего случайного. Такова должна быть непременно изнанка каждого -поэта, воспевającego „шепот, робкое дыханье, трели соловья"»<sup>35</sup>. Гораздо позднее, в 1873 г., писал Ткачев: «Самый выпященный идеализм всегда идет рука

об руку с самой низменной, практической рутинной... Оргии и метафизика, танц-классы и эстетика всегда развивают филистерскую практичность»<sup>3</sup>. Мир пользы вторгался в мир поэзии и чудился в мире поэзии. Самое вдохновение казалось слепым орудием в руках зрячей полиции и зрячего распутства.

Однако, если «эстетика» попадала в руки «филистерской практичности», то, наоборот, писаревщина попадала в объятия именно эстетики. Писарев безоговорочно принял все исходные пункты разрушаемой им эстетики. Для защитников эстетики источник красоты и искусства скрывался в таинственной бессознательной глубине гениальной личности. Создание искусства так же случайно и непостижимо, как налетевший вихрь иррационального вдохновения. Эстетическое чувство дано «даром», не подлежит объяснению, стоит *над* природой и *над* историей. Врожденность эстетического чувства в этом понимании — дар гения, а не свойство рядовой человеческой природы.

Но Писарев принял именно эту предпосылку старой эстетики: для него эстетическое явление так же свободно и случайно, так же иррационально, как и для Фета. Не социальная среда и не человеческая природа выражается в эстетическом, а сверх-историческая и сверх-антропологическая сущность гениальной личности. Если для старой эстетики эстетическое было счастливым гениальным исключением из общего порядка природы и истории, то для Писарева оно — необъяснимое недоразумение.

В споре с Антоновичем Писарев, как известно, отвергал возможность физиологического обоснования эстетики. «Какие права своего организма заявляла, например, французская публика времен Вольтера, когда она систематически осмистывала всякую трагедию, в которой не было un amoureux et une amante?»<sup>37</sup> «Вкус есть сложный продукт темперамента, воспитания, общественного положения, образа жизни, общих исторических и климатических условий и многих других элементов, степень участия которых в общем результате указать и определить не только трудно, но даже невозможно»<sup>38</sup>.

Иными словами, метафизически-иррациональное заменялось у Писарева исторически-иррациональным. Гениально-индивидуальное и случайное и у Писарева, и у его противников оказывалось в центре. Вся разница в том, что таинственная гениальность одними отбрасывалась, а другими принималась. Это был богинский иррационализм, перешедший от эстетического благоговения к анархическому «бей и ломай!».

Не здесь проходила магистраль шестидесятничества. В противоположность писаревскому субъективизму и гениальному иррационализму Антонович по стопам Чернышевского пытался заложить фундамент антрополого-физиологической эстетики, ища ее законов в «общем вкусе, в общем родовом устройстве организма». «Каждый человек мыслит по своему, употребляет свои индивидуальные приемы, у каждого образуется своя собственная логика; но у кого же хватит тупоумия настолько, чтобы на этом основании отрицать общую науку о мышлении, говорить, что невозможна общая логика»<sup>39</sup>. Теория Антоновича была апологией эстетического «средняка» — человека статистики и антропологии. Эта теория должна была стать лейтмотивом 70-х годов. Именно она дала пустоцветы русской психологической эстетики 80-х — 90-х годов.

Старая эстетическая теория, по мнению Антоновича, пала вместе с идеализмом. Новая эстетика по своему содержанию есть эстетика художественного реализма, по своему методу — психофизиологическая эстетика. Чернышевский открыл путь к изучению «нормального» эстетического чувства, то есть такого, которое имеет

опору в действительности. «Если эстетическое чувство не удовлетворяется натурой, то это значит, что его стремления не нормальны или даже что их вовсе нет»<sup>40</sup>. Только такое реальное и реалистическое чувство имел в виду Антонович, когда утверждал, что «эстетическое наслаждение есть нормальная потребность человеческой природы»<sup>41</sup>. Антропология — основа *реалистической* эстетики, единственно нормальной, подлинно человеческой эстетики.

Будет ли поэзия, как это было для «чистых эстетиков», счастливым «гениальным» исключением, или, как для Писарева, несчастным недоразумением, — и в том, и в другом случае она связана лишь случайными нитями с миром действительности, с миром «практики и прозы». Действительность требовала уничтожения этого противоречия. Она требовала включения эстетики в мир «железных дорог, телеграфа и фотографии». Нужна была поэзия, которая могла бы сделаться неотъемлемой частью нового мира, а не индивидуальной прихотью, не продуктом субъективного произвола или гениальным «даром свыше». Эстетикой *такой* поэзии сделалась эстетика психофизиологическая, в которой чем дальше, тем больше начали проглядывать черты крупнобуржуазного лика. К концу 70-х годов понадобилась новая «ликвидация эстетической критики» — ткачевская. Верный благосветловским преданиям, Ткачев произвел новое нападение на новые формы эстетики. «Человек вообще» антропологической эстетики оказался в его глазах человеком определенной эпохи и определенного уклада. Но именно этому «человеку вообще» суждено было стать героем дня. Уже в середине 60-х годов «филистерская практичность» требовала *своих* эстетических теорий и *своей*, не фетовской, эстетики.

Тарабарщиной для новых людей были слова Фета: «Дуб с правом на самостоятельное бытие — дуб для дуба для них непостижим. Между тем как для культуры, в форме науки и искусства, дорог только дуб для дуба, а не дуб, носитель желудей»<sup>42</sup>.

## II. Естествознание и эстетика

Итак, понадобилась новая эстетика — психофизиологическая. Роковым образом эта эстетика была ограничена вырванными из не существовавшего целого клочками. В физиологии можно было искать лишь «предвестий» и «залогов развития». Отдельные исследования приобретали значение символическое. Так, «Учение о звуковых ощущениях» Гельмгольца (1863) открывало в России безбрежные дали. Русская физиологическая эстетика оказалась своего рода маниловщиной, питавшейся мечтами о Западе.

Возражая Писареву, Антонович писал: «Есть какое-то общее физиологическое основание, почему человеческому уху нравятся аккорды и не нравятся диссонансы... физика и физиология знают это основание»<sup>43</sup>. Консонансы и диссонансы Гельмгольца для Антоновича были путеводными звездами при «рассуждениях вообще». Если «чистая» эстетика указывала на метафизическую таинственность и научную непостижимость художественного переживания, то антропологическая эстетика вынуждена была утверждать его непознанность, его *еще не* познанность. В сущности вся постройка воздвигалась на песке аналогии: подобно тому, как познаны физиологические элементы художественного произведения, так впоследствии будет познано все художественное произведение во всей своей неописанной сложности.

Подробно вникать в акустику Гельмгольца не было надобности. Речь шла о «принципиальных позициях» и «методологических установках». Достаточно было

без особой затраты умственной энергии отсылать к уже проделанным работам Запада. Самостоятельно работать — об этом думали всего меньше. Хорошо еще, если изредка отмечали появление иностранных книг и статей.

Если Антонович возвещал на страницах «Современника» зарю антропологической эстетики, то враг «Современника» Н. И. Соловьев говорил о том же. Враги делали в этом случае общее дело. «Основы эстетики не в воздухе, не в умствованиях, а в незыблемых законах природы», — писал Соловьев. И он, как и Антонович, отсылал к Гельмгольцу<sup>45</sup>. В статье «Об отношении естествоведения к искусству» на помощь новой эстетике было привлечено все то, что можно было: Гельмгольц, Цейзинг, Макс Мюллер, смотревший на лингвистику как часть естествознания, и др.<sup>46</sup> Для всех искусств, казалось, уже был заложен натуралистический фундамент: сама природа была «за реализм».

Ни Антонович, ни Соловьев не были в шестидесятые годы «героями дня». Первого прочного успеха психофизиологическая эстетика добилась лишь к концу 70-х годов. Восьмидесятые и девяностые годы были свидетелями ее процветания и торжества. Но этому владычеству должно было предшествовать медленное просачивание идей буржуазной Англии в русскую среду. Не Гельмгольц, а англичане дали России первые системы антропологической эстетики.

В шестидесятых годах в самом радикальном лагере не было единомыслия. «Деловая» физиология была далека от эстетики. От «лягушки», в которой Писарев видел «спасение русского народа», далеко было до какой бы то ни было эстетики. По поводу акустических наблюдений Гельмгольца «Русское слово» шутило: «Беда эстетикам; как толковать об искусстве, если для того будут требоваться положительные знания физики, математики и физиологии?»<sup>47</sup> И Антонович, и Соловьев вскоре же бросили эстетику. Обещания не привели ни к чему осязательному. Приходилось ждать.

Говоря о «проектах» этого времени, нельзя обойти молчанием еще одного имени — Федора Владимировича Вешнякова, члена Парижского антропологического общества и почетного члена Московского общества испытателей природы (1828—1903). В период 60-х — 70-х годов им был опубликован ряд работ на французском языке<sup>48</sup>. В области научного и художественного творчества или, как он предпочитал выражаться, научного и художественного производства (production), Вешняков намечал в довольно подробных чертах психофизиологическую типологию художников и ученых. Художников и ученых он предлагал изучать с точки зрения стиля и характера их творчества (type scientifique et esthétique), с точки зрения антрополого-физиологической (type anthropologique) и, наконец, с точки зрения различных возможных отношений к социальной среде (type sociopathique). Необходимо, по мнению Вешнякова, показать ту связь, которая существует между эстетическим типом художника, с одной стороны, и его антропологическим типом, с другой. Он намечал три основных группы ученых и художников: группа политипическая, группа монотипическая и группа философическая<sup>49</sup>. Группы делились на подгруппы и разновидности, и автор подробно вскрывал антропологические и «социопатические» особенности каждой.

От него самого не укрылось то обстоятельство, что все эти типы и группы были антропологически надвременны и не имели никакого отношения к географическим или этническим расслоениям. Он сам подчеркивал, что в его схемах Гаварни и Хюксая стоят друг к другу ближе, чем Гумбольдт или Шеллинг, Гумбольдт и Гёррес.

Путь к такой абстрактной антрополого-физиологической типологии, то есть к той науке, которую Вешняков называл громоздким именем «экономии научных

и эстетических работ» (économie des travaux scientifiques et esthétiques), шел, по его мнению, через всестороннее изучение биографий художников и ученых. Он мечтал о создании чего-то вроде центрального биографического института. Предлагая Вешнякову выработать образец анкеты, Бертильон писал ему из Парижа: «Venez donc parmi nous dresser un questionnaire biographique-anthropologique»<sup>51</sup>.

Но, кажется, Вешняков не последовал приглашению. Большинство западноевропейских ученых, давших свои отзывы, уже в самом начале относились к проектам его несколько скептически<sup>52</sup>. В конце 70-х годов, как и в начале 60-х, Вешняков писал опять проекты и «Введения» («Introductions»), но теперь уже опять другие и новые. (Я имею в виду книжку «Histoire naturelle des beaux types féminins et de la beauté. Introduction», вышедшую в 1878 г.)

Работы Вешнякова в России были встречены молчанием. Упоминание Лаврова в одной из анонимных статей и поздняя полуироническая, полускептическая рецензия «Русского Вестника» в счет не идут<sup>53</sup>. Общество еще не «созрело» для антропологии.

Первое испытание на «аттестат зрелости» относится к 1878 году. В этом году Ткачев констатировал с негодованием, что старая эстетика воскресла в новом облике. «Увы! оказалось, что под влиянием общелитературной реакции последних лет эстетическая критика, заколоченная, по-видимому, на веки вечные в гроб забвения вместе с покойниками Эдельсоном, Аполлоном Григорьевым и заживо погребенными Страховыми, Ахшарумовыми, Гротами и компанией, вновь воскресла и потребовала гордым, высокомерным, надменным тоном реабилитации своей чести и возвращения отнятых у нее прав на литературное гражданство»<sup>54</sup>.

Действительно, за один только 1878 год появились: «Физиологическое объяснение некоторых элементов чувства красоты» Оболенского<sup>55</sup>, «Психофизиологические основания эстетики» Вельямовича<sup>56</sup> и «Физиологические основы поэзии» Г. Т-ского<sup>57</sup>.

«Не отжила ли поэзия свое время? Нужна ли она в наш прозаический, положительный век? — повторял Т-ский москвитянинские вопросы. — Такие сомнения могут быть разрешены теперь уже не с помощью риторических рассуждений, а при пособии положительной науки»<sup>58</sup>. Спенсер, Бэн, Маудсли, Грант-Аллен были ближайшими его руководителями. «Поэзия отвечает самым естественным требованиям нашей природы» — вот вывод, к которому он пришел<sup>59</sup>.

Подобно Т-скому Оболенский отправлялся от англичан: Бэна, Спенсера, Дарвина<sup>60</sup>. Ближайшим источником была, по-видимому, статья Спенсера о грациозном, где Спенсер для объяснения грации прибегал к понятию экономии сил. Совершенно в духе Спенсера Оболенский искал раздражений «наиболее экономических в смысле работы организма». Он приходил в выводу, что в человеческой природе заложена потребность новизны и разнообразия. Однако эта новизна не должна быть резко неожиданной, экономия сил требует, чтобы она была подготовлена. Именно постепенная новизна является наиболее экономичной и эстетичной. От Спенсера отправлялся и Вельямович. Его учение об искусстве как «выражении психического характера или настроения человека»<sup>63</sup> напоминает музыкальную теорию Спенсера. Достаточно сравнить со Спенсером такое определение художественного произведения: «Художественное произведение есть следствие того общего физиологического закона, в силу которого всякое мозговое, то есть психическое возбуждение, достигнув известной нормы интенсивности, переходит в сокращение мускулов, то есть в механическую работу мышц»<sup>64</sup>. У Спенсера мы читаем, что все виды чувства суть стимулы мускулов, что чувство есть стимул движения, отсюда из

Г.

1

этого закона — взволнованная речь, речитатив, пение, музыка, отсюда же слезы и смех<sup>65</sup>.

Физиологически-мускульная терминология становилась модной. Но часто в новую одежду рядились давно известные истины. Г. Т-ский так определял эстетическое удовольствие: «Субъективное состояние, сопровождающее полную нормальную деятельность периферических конечных органов нервной системы, и притом такую деятельность, которая не имеет прямой связи с жизненными отправлениями организма»<sup>66</sup>. Такую же психофизиологическую риторiku любили и Оболенский, и Вельямович. В сущности, если откинуть «деятельность периферических конечных органов нервной системы» и другие *epitheta ornantia*<sup>67</sup>, мы получим публицистическую пошлость.

Искусство — неистребимое свойство человеческой природы, твердили доморощенные физиологи, борясь с писаревщиной. «Зачем резать носы? Никогда вы не уничтожите песню и поэзию, никогда никто не даст вам добровольно отрезать нос», — восклицал когда-то Николай Соловьев<sup>68</sup>. «Реализм, — писал Антонович, — не отвергает искусства и эстетических потребностей, как не отвергает других естественных деятельностей и потребностей человека; он требует только, чтобы искусство, так же как и все в человеческой деятельности, было реально, разумно, чтобы оно не бездельничало и не занималось ничтожными пустяками»<sup>69</sup>. Не иначе судили семидесятники. Так, Т-ский, торжествуя победу над писаревщиной, утверждал, что «поэзия отвечает самым естественным требованиям нашей природы»<sup>70</sup>. «Но, — продолжал он же, — в настоящее время, как и в прежнее, оно должно идти рука об руку с современным умственным и нравственным развитием, удовлетворяя запросам передовой части общества в области чувства».

Это постоянное «но» знаменательно. Физиолого-антропологи, твердя о врожденности эстетического чувства вообще, незаметно соскальзывали к утверждению врожденности *определенной* эстетики, питаемой *определенным* мироощущением. Таким мироощущением для Антоновича было мироощущение «реалистическое», то есть по семинарски понятое фейербахианство. Нетрудно вскрыть местное и провинциальное за псевдо-всеобщими положениями Оболенского, Вельямовича и им подобных. Всюду из физиологии вычитывалось нечто совсем не физиологическое, физиология оказывалась почвой, на которой вырастала эстетика деловитого благополучия. Физиологически-кафолическое оказывалось локально-узким и хронологически-определенным. Из законов природы Н. Соловьев черпал доказательства того, что женщинам не следует стричь волос, подобно нигилисткам, Антонович там же искал доказательств нормальности «Чернышевского», а Оболенский вселенскую эстетику мыслил в форме эстетики английских либералов.

Духовный отец российского физиологизма и психологизма сам выдал себя с головой. В своей статье «Польза и красота» он показал того конкретного человека, который скрывался под маской всечеловеческого обобщения. Доказывая, что прекрасное есть полезное, переставшее быть полезным, Спенсер привел ряд примеров, поистине предательских: нетронутые девственно первобытные земли и лесные заросли для дикаря — источник бытия и существования, для «нас» — «место послеобеденных прогулок и собирания цветов», замки феодальных баронов, когда-то полезные, превратились в «наше» время в «декорацию пикников», средневековые рассказы о призраках и магии — в «повод к шуточным намекам, оживляющим разговор за чайным столом», а древние обычаи и мифы — в метафоры, «придающие блеск парламентским дебатам и передовым статьям „Таймса“»<sup>71</sup>.

Всякий видит, что законы антропологии не то, что послеобеденные прогулки, пикники, чайный стол и «Тайме», но только ценой своего превращения из вселенской системы в социально-определенное верование могла антрополого-физиологическая эстетика уничтожить противоречие между миром практической действительности и миром поэзии. Только таким путем позитивно-буржуазная практика 60-х — 70-х годов могла «приручить» и приспособить к своим нуждам таинственную и иррациональную поэзию чистой эстетики.

Характерно и то, что понятие экономии в конце 70-х годов приобретало особо важное значение<sup>72</sup>. Уже в начале 60-х годов Ф. Вешняков, в другом, правда, разрезе, говорил о нем же. Моменты производства в точности совпадали у него с моментами художественного и научного творчества: природным агентам соответствовали научные и художественные материалы, капиталу — научные и эстетические «капиталы», труду — «творческая оригинальность», то есть самый процесс творчества<sup>73</sup>. Вешняков сравнивал свои планы наблюдений над творчеством ученых и художников с теми наблюдениями над различными профессиями, которые были произведены в области индустриальной д-ром Рейхом<sup>74</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что и Н. Соловьев, и Оболенский, и другие делали из своей физиологической эстетики совершенно определенные выводы касательно общественного поведения: искусство должно сглаживать и смазывать общественные противоречия. «Понятие гармонии, — писал Соловьев, — есть элемент, общий всем искусствам, и это есть именно то, что искусство должно проводить в жизнь... Самая экономическая гармония, или гармония интересов не может быть достигнута прежде, чем не установится гармония нравственных сил»<sup>75</sup>. Мысли о гармонии в конце 70-х годов были подхвачены и развиты журналом «Свет», который редактировался Н. П. Вагнером при ближайшем участии Оболенского. «Цель искусства, — писал здесь Вагнер, — вести жизнь к тем гармоническим отношениям, в которых выражается идеал общественного строя»<sup>76</sup>. «Борьба играет в общественном развитии второстепенную роль», — вторил Оболенский, ставя акцент на сглаживании противоречий в гармонии, любви и альтруизме<sup>77</sup>.

Если чистая эстетика противопоставляла мир поэзии буржуазно-практическому миру прозы и индустрии, то в антрополого-физиологической эстетике эти категории «прозаического мира» впервые прочно акклиматизировались *внутри* эстетического: антитеза практического и художественного упразднилась. Но упраздняя это противоречие, антропологическая эстетика переставала быть антропологической, то есть наукой о *всяком* человеке *всех* времен и народов. Она становилась эстетикой того, кто говорит о гармонии интересов, о новизне, не нарушающей привычек, и о позитивно-реальной бережливости сил, то есть эстетикой расчетливого буржуа 60-х годов. Еще гораздо решительнее своего английского наставника отвечал на тот же вопрос о прекрасном и полезном Вельямович. «Прекрасное *есть* полезное», — утверждал он в своих «Психофизиологических основаниях эстетики». Идеальный тип женской красоты именно потому является эстетическим идеалом, что суммирует в себе биологически-полезные признаки<sup>78</sup>. Вода потому придает красоту пейзажу, что делает местность обитаемой, указывает на наличие питья, купанья, возможность скотоводства и земледелия<sup>79</sup>. Вельямович полагал, что бесполезные и вредные для человека животные не могут именно благодаря своей бесполезности и вредности возбуждать в человеке чувства красоты<sup>80</sup>. «Звездная, лунная ночь красива потому, Что звезды и луна дают людям возможность экономизировать свечи, керосин, лучину и другие осветительные материалы», — доводил до абсурда положения Вельямовича возражавший ему Ткачев<sup>81</sup>.

Что полезная корова прекраснее вредного льва и хищного тигра, в этом чувствуются, конечно, если не спенсоровские мысли, то спенсоровский дух. Писарев пятнадцатью годами ранее во имя утилитаризма рушил эстетику. В конце 70-х годов он бы встретился со своими утилитаристическими двойниками, перерядившимися в новые эстетические костюмы. «Бизнес» превратил эстетику в свое домашнее животное.

Понадобилось новое «разрушение» и «ликвидация» со стороны ревнителей древнего нигилистического благочестия. Ткачев в сущности перепевал Писарева: оценка эстетических явлений «всегда была и всегда будет делом личного вкуса, индивидуального произвола»<sup>82</sup>. «Попробуйте доказать, что все, в том числе и китайцы, и японцы, и американские индейцы, и негры, и папуасы, и калмыки, и готтентоты, и лапландцы и т. д. и т. д. признают прекрасными драгоценные античные статуи, и что никто не находит безобразной Мадонну Рафаэля и Венеру Тициана»<sup>83</sup>. «Какое же право имеем мы считать наш личный вкус выражением „общечеловеческого вкуса“ и возводить его в критерий эстетической оценки?»<sup>84</sup>

Ткачев по-писаревски разрушал эстетический антропологизм «случайностью» истории, «хаосом» истории. Спор в сущности не сдвинулся с места, хотя на место «метафизической» эстетики и встала эстетика «эмпирическая». Органическая необходимость вечной природы и индивидуальная случайность истории, — казалось, из этой дилеммы не было выхода.

### III. Органическая теория

Понятия органического историзма предстали впервые в художественной критике в форме таинственной и фантастической. К концу 40-х и началу 50-х годов Ап. Григорьев стал настойчиво проводить свои мысли об органическом искусстве и о «растительной поэзии».

Он шел от конкретного зрительного образа-символа, отсюда многозначность термина, постоянно новые и различные оттенки смысла. «Чудовищно фантастическое и вместе с тем великолепно разросшееся и разметававшееся растение, называемое Москвою»<sup>85</sup>, «живая, свежая трава, пробивающаяся сквозь надгробные камни» — подобные образы гораздо глубже раскрывают основные мысли Григорьева, чем те попытки общих определений, которые он порою давал.

Не будем искать, у кого и как мог Григорьев заимствовать слово «органический». Всего менее можно говорить о прямом или косвенном влиянии Шеллинга. Противопоставление органического механическому — общее место в борьбе романтического историзма с абстрактным просветительством. «Ножи» абстрактной теории, о которых говорит Григорьев<sup>88</sup>, имеют свои параллели и у Якоби, введшего в философский обиход противопоставление органического механическому, и у столпов романтической политики — Галлера и А. Мюллера, и у Сен-Симона с его противопоставлением органических эпох критическим. Не у Шеллинга Григорьев мог впервые взять понятие органического. Нападая на Гегеля, Григорьев приводил в качестве образцов «исторического чувства» — Савиньи и О. Тьерри<sup>89</sup>. Историческая школа, а не классический немецкий идеализм — вот атмосфера Григорьева. И если бы Шеллинг не остался для него «книгой за семью печатями», если бы он судил о Шеллинге не по отзывам «старших» славянофилов, и если бы из «Философии мифологии» он воспринял более, чем отдельные яркие образы, как например тот образ «вакханалий, сопутствующих появлению нового Бога», о котором он

пишет в письмах к Эдельсону и который сразу же окрасился у него в мистико-анархические тона романтической богемы<sup>90</sup>, то, быть может, он не стал бы противопоставлять Шеллинга Гегелю, как Ормузда Ариману новой философии.

Характерно, что Григорьев начал с антитезы «органическое-теоретическое», а не с антитезы «органическое—механическое», иными словами, «органическое» прежде всего заострялось у него против аналитичности, рефлексивности, критичности отвлеченного разума, против произвола *ratio*, не знающего истории и предания. «Разум всех правее разума многих, разум многих правее разума одного», — писал он еще в 1847 году<sup>91</sup>. «Прошедший век — это было безжалостное, анатомическое применение положений чистого разума к живому организму общества... Кто более философов XVIII века вопиял за права личного произвола и кто менее их уважал тонкие нити, связывающие один организм с другими организмами, нити которых нельзя разорвать без боли — и может быть даже без уничтожения самого организма»<sup>92</sup>. В этих мыслях — Сен-Симон, философы и историки Реставрации, историческая школа, но отнюдь не только Шеллинг, во всяком случае не центральное в нем.

В конце 50-х годов, когда Григорьев стал систематически употреблять слово «органический», оно носилась в воздухе и в самых различных значениях было у всех на устах<sup>93</sup>.

И тем не менее «органическая критика», «органическое развитие» сразу были восприняты как нечто специфически григорьевское. В «Современнике» приводился следующий карикатурный разговор Бельведерского и Тряпицы (то есть Аполлона Григорьева и Страхова-Косицы):

«— Органический взгляд, органическое направление, органическая идея, органическое веяние, органическая критика и литература, органическое развитие, органическое слияние с народом, словом все может быть органическим; вот и будем распевать и жевать органический.

— А в самом деле недурно»<sup>94</sup>.

Слово «органический», действительно, употреблялось у Григорьева в самых различных контекстах и в самых разнообразных сочетаниях. Но центральным оставался конкретный образ растения, по своей воле живущего, цветущего дико и свободно. Всякий, кто читал Григорьева, не мог не заметить целого ряда геолого-ботанических образов и метафор, объединенных внутренне: «почва», «почвенный», «наносный», «пласт», «растительное творчество», «рост», «цветение» и т. д.<sup>95</sup>

Историческое развитие — вот что Григорьев противопоставлял отвлеченному рационализму и антропологизму «теоретиков». Но развитие Григорьева было не движением вперед по прямой, не поступательным движением, в котором новое вытесняет или сменяет старое. Развитие Григорьева — в сущности движение вокруг неподвижного центра, жизнь растения, вросшего корнями в почву, раскрытие вечных потенций, не знающих прогресса. Поэтому и понятие народа было для него неизменным, раз навсегда данным, охватывающим все классы и все времена. «Народ — народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех классов народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных. История, по Григорьеву, живет, но не движется — как растение.

В то время, когда Григорьев начинал свою деятельность, понятие организма было еще понятием таинственным, не менее таинственным, чем история. Рядом со статьями Григорьева появилась в «Москвитянине» статья С. «Организм и жизнь», рассматриваемые с материальной (химической) стороны»: «Никогда наука не переступит той заветной черты, где оканчивается конечное»<sup>97</sup>, — говорилось здесь. «И потому мы не беремся определять, что такое организм, что такое жизнь...».

Так судили еще в 50-х годах. Но материалистическое шестидесятничество шло на смену романтической натурфилософии.

Характерно, что ближайшие друзья Григорьева, гораздо более позитивные и осторожные, сделали первые попытки «опозитивить» и «остепенить» хаотические бунтующие понятия Григорьева. Эдельсон писал, что «блестящая формула ослепила Григорьеву глаза, как многим, заставила остановиться на полупути в исследованиях, довольно счастливо начатых»<sup>99</sup>. В. В. Розанов приводит следующий интересный отзыв Страхова: «У него висел большой портрет Григорьева; как-то я заметил что-то об уме его: — „Это был гениальный ум“, ответил Страхов. — „Но отчего же такая судьба? и не был ли он сам в ней виновен?“ — „Ну, конечно: это был совершенно сумасшедший человек“. И последнее определение он сказал так же твердо и спокойно, как первое».

Зрительный образ Григорьева Эдельсон, как и Страхов, пытался уложить в строгую формулу: органическое «в своем зародыше содержит уже в предопределении всю свою дальнейшую судьбу, вся жизнь его есть лишь выявление наружу этой предсказанной ему и в нем же самом написанной истории, его внешний вид есть вследствие того не случайный, но весь отражение внутренней необходимости, оно силою как бы разумной воли извлекает из окружающей его природы лишь то, что именно потребно ему для его развития, и само же отделяет все ненужное и случайно в него попавшее... В нем все есть причина и следствие, в нем каждая часть стремится к поддержанию целого и в нем ни одна часть не могла бы существовать без целого»<sup>101</sup>.

Григорьевское «сумасшествие» и романтическое чувство стихийной историчности Страхов, подобно Эдельсону, пытался ввести в строгое русло<sup>102</sup>. Если Эдельсон полагал, что «идея организма, собственно говоря, выработана науками естественными»<sup>103</sup>, то Страхов не мог не видеть, непосредственно соприкасаясь с естествознанием, что определение, подобное только что приведенному, ничего общего не имеет с тенденциями господствовавшей науки. «Г. Эдельсон говорит, что идея организма дана естественными науками. Нельзя не видеть, что органические категории унижены таким происхождением»<sup>104</sup>. «Натуралисты не признают ничего, что бы собственно можно было назвать органическим»<sup>105</sup>. Физико-механическое истолкование явлений жизни по Страхову единственно возможное в естествознании.

«Кант, Шеллинг, Гегель — вот у кого можно найти объяснение общеупотребительных выражений об организмах»<sup>106</sup>. «Органические категории и развились, и могут быть вполне оправданы только в Гегелевой логике»<sup>107</sup>. Иными словами, Страхов вводил григорьевские мысли в русло того гегельянства, которое было так ненавистно Григорьеву и от которого он искал спасения в Шеллинге.

Какое же понятие об организме получаем мы, переходя от естествознания к философии? Во-первых, «явления *развития* суть собственно органические, жизненные явления»<sup>108</sup>. Во-вторых, «развитие организма представляет постепенное *совершенствование*»<sup>109</sup>. В-третьих, «совершенствование должно быть приписано самому организму, он *сам себя* совершенствует»<sup>110</sup>.

Иными словами, ключом к понятию организма является понятие внутренней телеологии: «в каждом существе необходимо должно быть все, что следует из понятия этого существа»<sup>111</sup>. «Нам представляется цель обыкновенно в виде какой-то меты, стоящей впереди предмета... Между тем правильнее сказать, что цели вложены в самые предметы, заключены внутри сил и явлений мира и потому могут быть достигаемы только раскрытием внутренней природы самих вещей»<sup>112</sup>.

В результате получалось понятие организма как самоорганизующегося, самозаконного, замкнутого целого, или в переводе на культурно-исторический язык — самобытного целого<sup>113</sup>. В области исторической это вело к признанию, что народы — замкнутые организмы, развивающиеся по своим имманентным законам. Дикое, анархическое растение Григорьева расцвело теорией «культурных типов» Данилевского, воздвигшей барьер между «Россией и Европой»<sup>114</sup>.

Показательно и знаменательно, что защитники организма были одновременно антидарвинистами и антиэволюционистами. Спор Страхова по поводу «Дарвинизма» Данилевского достаточно известен. Иначе и быть не могло: органические виды замкнутые и не переходящие друг в друга находят свою параллель в замкнутых «культурно-исторических типах» и национальных организмах<sup>115</sup>.

Органическая теория и органическая критика начали с протеста против «теоретизма» и абстрактного антропологизма («отвлеченный дух человечества», ненавистный Григорьеву). Они кончили статическим плюрализмом и морфологией культурных типов. Мало того, если поставить вопрос в упор и спросить, что же являлось тем звеном, из которого рос организм — растение Григорьева, то мы придем к той же сверх-исторической антропологии. «Единство между народными организмами, единство неизменное, никакому развитию не подлежащее, от начала одинаковое, есть правда души человеческой»<sup>116</sup>. Развитие у Григорьева в сущности было изменением внешних форм, метаморфозой, но не транссубстанциацией. Начав с протеста против просветительства во имя историзма, органическая теория незаметно возвращалась к антропологическим абстракциям. «Общие эстетические законы подразумеваются исторической критикой»<sup>117</sup>. «Идеал остается всегда один и тот же, всегда составляет *единицу*, норму души человеческой»<sup>118</sup>. «Не все то есть жизнь, что называется жизнью, как не все то золото, что блестит».

Иными словами, организм и органическое развитие оказались идеалами, управляющими реальным развитием, но *не самим* реальным процессом со всеми историческими «уродствами», «вывихами» и «уклонениями»: «не все то золото, что блестит».

Мы видели в предыдущей главе, что мысль шестидесятничества вращалась в заколдованном кругу отвлеченного антропологизма. Антропологизм и имманентизм — вот отличительные черты эпохи. Утрата чувства истории и чувства трансцендентности — так можно было бы характеризовать ее короче всего. Замечательно, что это сказалось даже на тех, кто стоял вдали от шестидесятнической большой дороги. Неизменный интернациональный «человек» Фейербаха находит отклик и в «гуманизме» Николая Соловьева, боровшегося с нигилистами, и в органицизме Страхова-Григорьева, где *над* народами вечные нормы души человеческой, а самые народы не что иное, как суженный до более тесных пределов «человек» антропологии. Автаркия «человечества» здесь сужена до автаркии «народности», которая *сама* своя причина и цель, *из себя* имманентно порождает все свое содержание. Как ни парадоксально, но спор Страхова и Григорьева с «теоретиками» чернышевско-добролюбовской школы в известном смысле «спор славян между собою». Если по Фейербаху человек творит Бога по образу и подобию своему, то здесь творит Его «народность». В 1856 г. Григорьев писал Боткину: «Православие народное *выросло*, как растение, а не *выстроено* по русской земле: оно не тронуло даже языческого быта, когда он радикально ему не противодействовал: оно только новые имена придало старым на почве выросшим поклонениям (св. Власий, Флор и Лавр, Святки, Масленица и т. д.). Все, что было в язычестве старом существенно-народного, праздничного, живого, даже веселого, без резкого противоречия духу Того, Кто

претворил воду в вино на браке в Кане Галилейской, все уцелело под сенью этого растения» .

Православие выросло из недр народных, а не народ вырос из православия. У Григорьева, как и у Страхова, и у Данилевского, религия из связи с трансцендентными силами превратилась в атрибут народности. Нельзя не видеть, что стихийность Григорьева — *имманентно-человеческая*, хотя и *сверхличная* стихийность. Трансцендентное было предметом тайного страха шестидесятничества: о нем молчали или его отрицали. Оно было «бездонной дырой», от которой или отгораживались стеной позитивизма, или отделялись словами о «проекции человеческой сущности».

В год, когда Григорьев писал свои «Несколько слов о законах и терминах органической критики», появилась книга Дарвина. Трансформизм создавал новые представления об органической эволюции. «Общественный организм» предстал в новом обликий — спенсеровско-дарвиновском. «Организм» Григорьева—Страхова стал казаться отсталостью.

Мы не будем здесь опять говорить о том, что «органический прогресс» Спенсера был формулой совершенно определенного прогресса и что эволюция у Спенсера была лишь по видимости эволюцией, а по существу глубоко антиисторичным «командованием»: все народы и общества земного шара от «первобытных» племен европейских колоний до либералов Английской державы выстраивались в стройную шеренгу, синхроничную по сути, эволютивную по видимости. Вся эта генетика в сущности была лишь «табелью о рангах» сосуществующих форм культуры. Не об этом, повторяю, здесь речь. Существенно то, что органическая теория в спенсеровской редакции была воспринята ее критиками как оправдание фатализма. Органический прогресс был воспринят как апология факта<sup>121</sup>. «Политические и экономические рабы в древних и новейших обществах... совершенно разрушают спенсеровскую формулу»<sup>122</sup>. «Общество, не будучи организмом, есть соединение людей, стремящееся стать организмом. Организм есть лишь общество in ore»<sup>123</sup>. Реальный процесс развития общества, тот, который мы имеем в истории, — не «физиогенезис, а патогенезис»<sup>124</sup>. Таковы были возражения.

Но что давали критики взамен? «Самодетельность» и «инициативу» индивидуума, прикрывавшие чаще всего лишь устремления мелкобуржуазного обывательского себялюбия — от собственнических инстинктов нищающего мещанина до анархического апофеоза журнальных «писателей» без роду и племени. Вопрос становился вопросом о фатализме. «Абсолютная случайность истории» позволяла швыряться человеческими способностями и громить антропологизм. Она же позволяла бунтовать против века, шествующего «путем своим железным».

Мы только что видели, что формула органического развития в григорьевском понимании была оценочной: «Не все то жизнь, что называется жизнью». Оставался нерешенным вопрос о том, что же это в сущности за жизнь, которая только называется жизнью. Не было ответа на вопрос о праве изучать развитие и становление именно этой «псевдо-жизни», *всех и всяких* форм жизни.

Иными словами, в параллель к *органической* критике, вызывавшей к «чувству» истории, выростала *историческая* критика, апеллировавшая к фатализму истории, — критика, требовавшая описывать и объяснять все закоулки и изгибы исторического изменения не плача и не смеясь, — та критика, на которую обрушивался Григорьев, начиная с первой большой статьи своей в «Москвитянине», и которая была предметом жгучей ненависти «критических личностей», нигилизировавших предания и историю<sup>125</sup>.

### Историческая критика

Уже давно Спиноза требовал не смеяться и не плакать, а познавать и объяснять. В известных случаях не плакать и не смеяться необходимо. Это не значит, однако, что нужно уничтожить способность смеха и плача, а только то, что нужно иметь силу сдерживать их. Но в эпоху 50-х годов выработался тип теоретиков, *потерявших* способность смеха и плача, одереvenевших.

Никитенко в своем дневнике после заседания в Академии Наук негодовал: «Печкарский между прочим сказал: „В науке не нужно никаких убеждений...“ В занятиях своих он увлекается любовью к выпискам и копленю материалов. Ну и Бог с ним! Пусть он это делает; это тоже вещь полезная. Но зачем же думать, что это и есть единственная полезная вещь в науке, а все прочее вздор»<sup>126</sup>.

Шелгунов не без оснований сравнивал историка, ограничившего свою деятельность добросовестным подбором архивных документов, с «чиновником, составляющим доклад или выписку из дела»<sup>127</sup>.

Нападая на отказавшееся от всякого волевого импульса безличное и безразличное отношение к реальности и истории, Писарев заявлял, что слова о «собираании материалов для будущего здания» не более как ловкая увертка. «Жиждущий талант будущего историка потратится на расчищение места, если скромные исследователи по-прежнему будут усыпать его архивною пылью»<sup>128</sup>. Мы уже говорили о том, что Григорьев в области историко-литературной нападал на «всеядность» и безразличие подобного «историзма»: «Романы Дюма и К<sup>0</sup>, „Три страны света“ и „Мертвое озеро“, „Битва Русских с Кабардинцами“ и „Прекрасная Астраханка“ станут гораздо выше настоящих, но меньше читаемых произведений искусства»<sup>129</sup>. Предметом истории для Григорьева было только настоящее «золото», а не «все то, что блестяще». Между тем, начиная с середины 40-х годов, ряд авторов твердил об обратном: «Эстетик назовет ничтожными целые кипы книг, узревших свет под влиянием скоропреходящей моды, и обратится к произведениям бессмертным, между тем как социалист<sup>130</sup> особенно займется теми, в которых, несмотря на отсутствие условий искусства, живо выразилась современность»<sup>131</sup>. «Мелкие, текущие, так сказать, произведения также не лишены в глазах истории литературы своего рода важности... Особенно участие этих мелких фактов, этой сплошной массы микроскопических мыслей, становится значащим в изображении эпохи, когда готовится или совершается какой-нибудь перелом в понятиях и чувствах»<sup>132</sup>. Говорить в истории литературы только об исключительных явлениях все равно, что «вместо описания страны, в которой равнины, болота, степи, луга занимают гораздо более места, нежели картины горных хребтов, давать только описания вершин Монблана, Сен-Готарда и Мон-Сени»<sup>133</sup>. «Служебная роль истории литературы по отношению к эстетике кончилась, и отрекшись от праздного удивления литературным корифеям, она вышла на широкое поле положительного изучения всей массы словесных произведений»<sup>134</sup>. Беру почти наугад первые попавшиеся цитаты.

Историческая критика начала с требования изучать все исторические формы в их разнообразии и пестроте. Но кончала она не мудрствующей каталогизацией этих форм и мировоззрений, регистрацией сменяющихся изображений исторического калейдоскопа. Начав с утверждения необходимого характера исторического процесса, историзм кончал признанием случайности, «относительности» его, бессвязной коллекцией протоколов, печатанием архивных материалов ради печатания, «археографией для археографии». «Все одинаково важно», — утверждало историческое воззрение, и потому в свете его все делалось одинаково неважным. Историзм

в этой форме не раз был маской равнодушия или неумения отличить пшеницу от плевел. Ведь гораздо труднее *оценивать*, чем без разбора признавать все исторически важным. Под видом «беспристрастной» и «объективной» учености легко было скрыть свое внутреннее безвкусице.

«Первоначальное накопление» грозило закрыть все горизонты обобщений. В первую половину 50-х годов, в период «цензурного террора» иного выхода нельзя было изобрести. Но к началу 60-х годов замаячила «История цивилизации» Бокля.

«Вы читали Бокля? — этот вопрос раздается теперь в Петербурге решительно почти в каждом доме, имеющем претензию на образованность», — свидетельствовала в 1863 году газета «Голос»<sup>135</sup>. «Кто теперь не знает Бокля в России? — писали „Отечественные записки“. — Какой юноша не клянется и не божится им, как клялись Юпитером в классические времена?»<sup>136</sup>. Безобразов<sup>137</sup> рассказывал о читателях Бокля на Нижегородской ярмарке: «Бокль с разрезанными страницами выкладывается напоказ, подле купеческих счетов, и обладатель этого сокровища объявляет каждому встречному, то торжественно, то с сокрушением сердца... что вот, дескать, явился на свет Бокль, разрушивший вконец все старые системы философии и все религиозные верования своим великим открытием, — *открытием в человеке фосфора вместо души!*.. Не было недостатка и в комизме, особенно когда какой-нибудь обучающийся юноша прибегал на помощь к провравшемуся, по его мнению, дяденьке со словами: „не фасфор, а фасфорные соединения, дяденька!“»<sup>138</sup>.

Но нас интересует здесь не мода и не очередные разговоры о книжной новинке. В более глубоком отношении интерес к Боклю обуславливался тем, что вместо художественно-исторических картин он давал *законы* и притом законы наиболее авторитетно звучащие для 60-х годов — по образцу естествознания. Климат, пища, почва, окружающая природа — все это звучало достаточно позитивно<sup>139</sup>. И тем не менее, несмотря на «климат и пищу», боклеянство было ничем не прикрытым идеализмом, и кто брал на себя труд дочитать книгу до 5-й главы первой части, тот узнавал, что «в Европе духовные законы сильнее физических», и от физико-географических объяснений возвращался по стопам автора к старому «l'opinion gîgit le monde».

Уже тогда отдельные голоса праотцев марксизма указывали на то, что хотя «образование — великое дело», но не в нем дело, что «экономическое состояние страны, столь капитальный деятель в народной жизни, совершенно исчезает из кругозора Бокля»<sup>140</sup>, что литература (идеология) — производный, а не первоначальный фактор исторического процесса. Но на них не обращали внимания.

К середине 60-х годов к имени Бокля присоединилось имя Тэна. У Тэна также, казалось, все обстояло благополучно: все было позитивно и «современно». С Боклем в частности его роднила и климатическая теория, и преклонение перед строгими образцами естествознания. Неудивительно, что на первых порах русская журналистика в книгах Тэна нашла давно знакомые мысли и мало нового<sup>141</sup>.

Тэн требовал от литературного критика и литературного исследователя в сущности того же, что «фактизм» и историческая критика 50-х годов, — бесстрастия и анализа, уподобления ботанику, «изучающему с одинаковым интересом апельсиновое дерево, лавр, сосну и березу». «Натуралист с одинаковым удовольствием анатомирует моллюска и слона... Для него не существует грязи, он видит перед собою только силы».

«Фактизм» Тэна манил своим детерминизмом и возможностью открытия законов. По его собственному сравнению, художественное явление, казалось бы произвольное,

свободное и капризное, как налетевший ветер, так же, как ветер, происходит при определенных условиях и по строгим законам.

Но дешифруя точнее эти законы, приходилось опять упираться в антиисторические понятия и надвременный идеализм. «Раса, среда и момент» — знаменитая триада Тэна — сводилась, как и тетрактида Бокля (климат, пища, почва, пейзаж), к неизменным идеям. Устойчивая раса мало чем отличалась от вечных форм а priori. Достаточно напомнить слова об инстинктах в крови, мимо которых революции, катастрофы и цивилизация проходят бесследно, изменить которые можно только изменив кровь. Среда, понимавшаяся, как и у Бокля, чаще всего как географическая (климат и пейзаж), также оказывалась фактором неизменным. Единственным источником исторической подвижности могла быть категория «момента» или «эпохи». Но эта категория давала меньше всего опорных точек для причинных объяснений, к которым Тэн стремился.

Тэн сам называл «момент» «духовной температурой». Это значило, что как для произрастания семян нужна определенная температура и что как определенные растения могут произрастать только при определенной температуре (пальмы на юге), так же точно для появления определенных художественных произведений нужна определенная духовная атмосфера или температура — *temperature morale*. При неблагоприятных условиях, — когда слишком холодно или жарко, — зародыши гибнут. Если таким образом и устанавливалась причинная связь между индивидуальными произведениями и «температурой», оставались необъясненными сами колебания и смены этой «температуры». Здесь возможны были только исторические «бюллетени». Фактически же Тэн большей частью пользовался лишь двумя первыми категориями — расой и географической средой.

Александр Веселовский был прав, когда писал, что «история вообще составляет слабую сторону Тэна» и что он пользуется ею всего более как «декорацией, как дополнением к пейзажу, который у него на первом плане», что у Тэна имеет место «выведение цветка прямо из зерна» — минуя растение, то есть результатов цивилизации, прямо из фактов расы и климата. «Все особенности расы и народа Тэн готов, обходя историю, предугадать в особенностях природной обстановки, в тучной зелени полей, в характере рек и солнечного освещения»<sup>142</sup>.

В 1869 г. рецензент «Сына Отечества» констатировал наличие «гонки» переводчиков за сочинениями Тэна и полагал, что «знакомство с этим английским (sic!) писателем может быть полезно для русской публики»<sup>143</sup>. Уже один факт превращения в англичанина, так же как и неоднократное превращение Ипполита в Анри Тэна<sup>144</sup>, свидетельствует, что знакомство широкой читающей публики было достаточно поверхностным. Самая гонка была в сущности соревнованием двух лиц<sup>145</sup>. Вообще же наиболее теплый прием Тэн нашел лишь в позитивно-либеральной печати. Тэна пропагандировали «Санктпетербургские ведомости» Корша, его идеи популяризировал Боборыкин, слышавший в Париже его лекции<sup>146</sup>. Попытка сблизить Тэна с авторитетами радикально-демократического лагеря вызвала протесты обеих враждующих сторон<sup>147</sup>.

Особенно враждебное отношение встретил Тэн в лагере «Русского слова» — «а». Писарев называл Тэна «туристом»<sup>148</sup>, его преемники говорили о «фельетонной болтовне Тэна»<sup>149</sup> и определяли этого автора как «парижского Скабичевского, разведенного на Анненкове»<sup>150</sup>. «Тэн эстетик в критике, эклектик в философии, дилетант в искусстве, а в конце концов не великий критик, а великий болтун, у которого с Боклем нет ничего общего»<sup>151</sup>. Разночинскую группу «Дела» особенно возмущало требование чистого анализа без общественных и нравственных идеалов:

«Хоть пятикопеечный идеал, осуществляемый построчной платой, но все же он должен быть у писателя»<sup>152</sup>.

Несмотря, однако, на эти протесты, другое, не писаревское, разрушение эстетики делало свое дело: исторический индифферентизм под маской «объективности» подтачивал эстетику. Имя Тэна было одним из имен и не было определяющим для всего движения: в Тэне увидели старые, уже давно привившиеся на отечественной почве, мысли. Основным в Тэне был не метод, не триада *case—milieu—moment*, а стиль, психологический строй научного исследования: позитивное безразличие, аналитичность, научное бесстрашие. Некоторые авторы говорили о влиянии Тэна на нашу университетскую науку<sup>153</sup>. Но именно о совпадении стилей лучше было бы говорить<sup>154</sup>.

Еще Шевырев в стенах Московского Университета разрушал эстетический теоретизм историзмом. Однако историзм 30-х годов другой, о нем говорить здесь не место — в нем подлинное биение пульса прошлого и подлинная историческая конкретность. Сдвиг наметился уже у Буслаева с его протестом против «аристократизма» эстетики, уделявшей внимание лишь «светилам литературы и искусства»<sup>155</sup>. «Аристократизм гениальной личности уступает место... высокому, гуманному достоинству духовных стремлений целой эпохи»<sup>156</sup>. «Литература оторвалась от праздного удивления литературным корифеям», — писал и шедший по стопам Буслаева Тихонравов, начиная в 1859 г. издание «Летописей русской литературы и древности»<sup>157</sup>.

И тем не менее буслаевский историзм вел, как и все пути 60-х годов, в область не историческую и доисторическую. Краеугольное понятие «народности» было понятием неизменным, стоявшим над историческим потоком. «В самую раннюю эпоху своего бытия народ имеет уже *все* главнейшие основы своей национальности...» Они — «прошедшее, на котором твердо покоится настоящий порядок вещей и все будущее развитие жизни»<sup>158</sup>. Критик «Современника» не без основания замечал: «По этой теории народность есть нечто неизменное и определенное от века: ее содержание установлено один раз навсегда, а позднейшая жизнь только развивает это содержание... это своего рода „врожденные идеи“»<sup>159</sup>.

Гриммовский антиисторизм, питавший Буслаева, еще более отчетливо выявился у последователей Гримма. Метеорологическая теория Куна и Шварца, у нас Афанасьева и О. Миллера<sup>160</sup>, из истории уводила в доисторический туман, — в всегда неизменные облака, молнии, громы, бури. Хронология делалась невозможной, коль скоро все сводилось к статике доисторических мифов. «Стоит только чихнуть от насморка или промолвиться любой старушке, — писал Бессонов, — чтобы этим исследователям создать уже новое русское божество отдаленной мифической эпохи, со всеми атрибутами грозного явления»<sup>161</sup>. «Заимствование пришлось бы доказать для каждого данного случая, а гипотеза мифа так удобна!» — замечал позднее Веселовский<sup>162</sup>.

Итак — или надысторические обобщения, или «влачащийся во прахе» эмпиризм и протоколы. Уже эта антитеза вскрывает основное расхождение между тем, чем *была* историческая критика, и тем, чем она *хотела быть*.

Историческая критика выступала под лозунгами литературного «демократизма», требуя внимания к «униженным и оскорбленным» произведениям, к «мелкотеч», не замечаемой с высот эстетического Олимпа, проповедовала библиографическую «милость к падшим». Анализ всего того, что есть, а не эстетический суд над сущим — вот ее требования. Но действительность приводила к другому: «протоколы» оказывались материалами для «переоценки ценностей». На смену старым

«аристократическим» образцам метафизической эстетики шли свои, буржуазно-позитивные, первоначально изучавшиеся лишь в порядке библиографического милосердия.

Станным образом, вечное объявлялось «историческим», то есть преходящим, текучим, второстепенным, тогда как действительно преходящее провозглашалось вечным. В человеке позитивизма и «объективной» критики не видели местного и провинциального, наоборот, христианство, метафизику и все вечные корни бытия пытались разложить орудиями «исторической критики» на условное и мимоидущее, на обусловленное «эпохой» (мода на тюбингенцев, Ренана и т. д.). Историческая критика вступала в свои права тогда, когда анализировалось чужое, действительно мало волнующее; здесь можно было быть «объективным», то есть поверхностным, и не вникать в метафизическую глубину исторического явления, не переживать историю в ее действительной таинственной конкретности. Только одна эпоха, *своя*, судила все прошедшие века, если и не «просветительски» (игнорируя), то снисходительно «перевоплощаясь» в сущности в уже ненужное ушедшее. И не переставал ли быть «историком» Буслаев, делаясь настоящим, метафизическим, историком, когда говорил о христианском искусстве?

## V. Реализм

Шестидесятничество знало только себя. Прошлое было для него или хаосом, или эмбриональным развитием его самого. Слепым фактизмом и нормирующим натурализмом исчерпывались возможные пути. «Историческая» критика так же не знала истории, как не знал ее нигилизм «критических» личностей. Потеряв историю, превратив ее в бергсоновский поток «без оглядки», шестидесятничество потеряло действительность. И на вопрос о реализме, как и на вопрос об истории, было только два ответа: смириться перед фактом или ломать факт.

В 1839 г. была изобретена дагерротипия. Уже вскоре художественная критика усвоила термин «дагерротипичность». Споры о натуральной школе не раз давали повод вернуться к этому термину. К середине и концу 50-х годов, когда уже вполне определилось разложение первоначальной натуральной школы, смиренное «фотографирование» перестало удовлетворять все литературные партии. Беллетристические протоколы показались так же мало приемлемыми, как протоколы исторические.

В 1856 году Сенковский нападал на последователей Гоголя, наводнивших литературу «множеством фотографических копий с самых незначительных явлений действительности»<sup>163</sup>.

В том же году К. Аксаков по адресу натурализма писал:

Воды живой кипит родник,  
А ты не видишь, не находишь,  
И не увидишь, не найдешь;  
За тем, что, к жизни равнодушный,  
С ее явлений ты берешь  
Один лишь их покров бездушный.  
Все то, что жизнью полно,  
Твое перо не уловляет;  
Как полицейский вид, оно  
Одни приметы исчисляет<sup>164</sup>.

Немного позднее нигилистическая критика также не могла примириться с «реалистическим» равнодушием. «Просто» реальность, то есть случайный снимок с случайных событий действительности, отрицалась в искусстве всеми.

И тем не менее бессознательная фотографическая установка питала реализм 50-х — 60-х годов. Фотография *пассивно* отражает все, находящееся перед объективом аппарата. Фейербахианское сознание пассивно отражает чувственные даты. Натуральная школа без разбора запечатлевает все то, что случайно попадает в поле ее зрения. И фотография, и натурализм бесстрастны и безличны. Фотография отражает *только единичное* и не знает обобщений. То же натурализм. И наконец, фотография схватывает *только один момент бытия*, она статична. Точно так же натурализм не знает истории, беря лишь то, что есть, не видя, куда идет это «то, что есть», не зная то, что будет. В спорах о реализме вставала задача преодолеть именно эту бездушную и бессмысленную светопись.

Самый простой и удобный путь спасения был, казалось, старый: разговоры о художественной идеализации. Но здесь грозной тенью вставали сороковые годы.

Хранитель университетских идеалистических преданий, Никитенко, — когда-то говоривший о «храме чистой красоты», воздвигнутом «на высоте Сионской, недо-

ступной тревогам земным»<sup>165</sup>, — негодовал на отсутствие идеалов в новейшем искусстве, «хотя неизвестно, как человек может без них обойтись, потому что синтез, идеализация в его природе»<sup>166</sup>. «Если вы в искусстве даете мне ту же грязь, какую топчем мы в действительности и в жизни, то на что оно мне?»<sup>167</sup> «Вы встречаете почти сплошь и рядом, под видом необходимого изображения нравов, фотографические оттиски маленьких эфемерных страстей, сплетней обыденной жизни»<sup>168</sup>. «Воспроизводить действительность не значит описывать ее, а преобразовать, исправлять и довершать по идеям, по видам творческого гения»<sup>169</sup>.

Об отсутствии идеалов особенно горько скорбела скарятинская «Весть»: «Где эта идея, которая очищает грязь, где эта светлая идея, с которой не страшно войти даже и в кабаки?»<sup>170</sup> Такие журналы, как «Северное сияние», высоко державшие знамя угасавшей Академии Художеств, требовали, чтобы жанровая картина не была бы «просто верной передачей любого момента в природе»<sup>171</sup>. «Массовая» газета 60-х годов «Сын Отечества»<sup>172</sup> требовала, чтобы «в самом реализме произведение было основано на нравственном начале»<sup>173</sup>.

Не иначе судила консервативная Москва. Рамазанов на страницах Катковской «Современной летописи» громил «списывание с живой действительности шинков и кабаков»<sup>174</sup>. У того же Каткова Григорович говорил об «идеальном и поэтическом» начале «истинного» реализма<sup>175</sup>. По поводу выступления негра Ольриджа в роли Отелло, вызывавшего у публики восторг натуральностью своего мавританского «грима», Кохановская в аксаковском «Дне» писала: «Как душа не тело, так и истина художества не это грубое плотяное сырье... Это позор нашего эстетического чувства, которое от набожной черноты Ольриджа думает принять более глубокое и полное проникновение духом Шекспировской поэзии»<sup>176</sup>.

Между тем слово «идея», долженствовавшее явиться главным орудием в борьбе с «бессмысленным» реализмом, сохранило к тому времени лишь чахлые и скудные остатки смысла. Писемский в «Взбаламученном море» писал: «Город, выбранный нами... совершенно идеальный и несуществующий. Лица в нем выведенные, тоже совершенно вымышленные»<sup>177</sup>. «Сын Отечества» полагал, что в балете должен владеть «мир фантастический, идеальный»<sup>TM</sup>. «Библиотека для чтения» говорила о «чисто идеальной почве сказочного мира»<sup>178</sup>. «Отечественные записки» были правы, подводя следующие терминологические итоги: «Под высшим проявлением сознания

эпохи, что должен был бы означать идеал, стали понимать нечто несуществующее, призрак, тени, пробегающие в уме писателя, наблюдающего жизнь действительности»<sup>180</sup>.

Заметим, что такой смысл слово приобретало в устах отнюдь не только материалистически и «вредно» настроенных людей. Идея — это розги и полиция, то есть сороковые годы, которых боялись все.

Антонович писал: «Кто защищает розгу, рабство и т. д., тот держится теоретически высоких понятий... Что может быть, например, идеальнее системы Гегеля; она вся состоит исключительно из чистейших идей. Однако многие называют ее просто системой реставрации и реакции»<sup>181</sup>. В том же «Современнике» «Внутреннее обозрение» плоско пародировало Гегеля: что является действительностью — взятки и обман или же идея, присущая всем, в том числе и берущим взятки, что взятки брать не следует? «Ясное дело, что хотя взятки и обман и действительность, но действительность мнимая, призрачная»<sup>182</sup>. Сатирические журнальчики аккомпанировали этим глубокомысленным упражнением.

Гоголь с плеткою предстал И  
героев идеальных Всех по шее  
вон погнал. Стал вводить  
живьем натуру, Без корсета, без  
белил, Двинул в ход  
карикатуру, Идеальность  
подкузьмил<sup>183</sup>.

А в университетах по-своему старались «подкузьмить» идеальность: «Объективированные абстракции ума, одетые воображением в чувственную форму, называются идеалами. Сделавшись совершенно предметными, они вводят иногда в заблуждение наш ум, готовый приписывать им реальную действительность, между тем как они только образы действительности, преломившиеся известным образом в призме сознания»<sup>184</sup>.

Итак: понятие идеала психологизировалось, идеализация «увязывалась» с действительностью человеческого воображения и испарялась. С одной стороны, оказывалась безличная реальность фотографии, чуждая мысли, с другой — фантазия, чуждая реальности.

«Мир праху твоему, экс-профессор элоквенции!» — встретил появление «Мыслей о реализме» Никитенко журнал «Дело»<sup>185</sup>. Но если Никитенко требовал от художника преобразования действительности «по видам творческого гения», то в сущности и «Дело» ни к чему иному не стремилось как преобразовать действительность по видам *своего*, утилитаристического «гения». «Вооружаясь против идеалистических идеалов, реалистическая теория признает и сама имеет свои реальные идеалы», — утверждал в «Современнике» Антонович.

Попытки привести к согласию враждующие стороны в разгар борьбы звучат тускло и вяло. Поэтому, быть может, прошла почти незамеченной книга Немировского «Наши идеалисты и реалисты», где он верно замечал: «Реалисты очень боятся слова: идеальный, идеализирование — это напоминает идеалиста, — как же произносить реалисту такие слова? Но это-то всего больше доказывает, как у нас в обществе понимают еще пока одни только слова»<sup>186</sup>.

Однако вскоре же реалисты перестали бояться идеала. Борьба с квинтэссенцией фотографизма толкала их в объятия психологизма и идеалистического активизма. «Поэт рисует вам необычайно верно завывание ветра в пустыне или ночной вой

шакалов, — писал Шелгунов. — Если при описании этих сцен у вас в уме не возникнет никакой полезной параллели, к чему служит такое описание?»<sup>187</sup> В конце 70-х годов Ткачев, нападая на Толстого, писал: «Анна Каренина» не более как «сборник протоколов человеческих деяний», коллекция фотографических снимков с «разговоров, сцен и картин, почему-нибудь поражавших автора на улице, в салоне, в церкви, в конюшне, в будуаре беременной женщины, в клубе и т. п.»<sup>188</sup>. «Художник не фотографический аппарат», — писал он по другому поводу<sup>189</sup>.

Та действительность, во имя которой выступила при своем зарождении «натуральная школа», мыслилась как действительность фотографически-беспартийная. Привнесение партийного момента мыслилось как привнесение субъективного момента, как *искажение* реальности, ее порча. Требование бесстрастия привело на деле к преобладанию бытового фельетона, безвредных жанровых сцен, безобидных стенограмм подслушанных разговоров. Идеалом оказалось «арифметическое среднее» человека, «нейтральное» бытие, то есть *быт*. Борьба с «ненатуральными» героями вела к апофеозу нейтрального обывателя, к торжеству того, кто, находясь *между* враждующими сторонами, считает себя вправе быть единственным судьей и «наиреальнейшим» существом, чуждым пристрастий. Обывательское бытие оказывалось «реальнейшей реальностью», *primum movens* всех форм человеческого бытия. Было забыто, что жизнь имеет степени и следовательно существуют качественно-различные формы жизни: от жизни полуживотной до жизни духоносной. Все оказалось нивелированным, *все* действительно, *все* однородно. Отсюда интерпретация высших форм жизни через низшие, искание циничных пружинок в высших проявлениях человечности. «Середняк», «смирный тип» поборок героя.

И старое поколение, хранившее идеальные традиции предков, и те бунтари нового поколения, которые кричали «в топоры!», не могли опереться на эту фотографическую реальность. То, что есть, то, что развертывалось перед их глазами, было «патогенезисом». Ни «крепостники», ни «смутьяны» не могли примириться с натурализмом для натурализма. И так как факт всегда мыслился в форме безличной и беспартийной, то всякий протест, всякая партийность оказывались не вытеснением факта другим, не диалектическим саморазрушением факта, а над-исторической ломкой факта во имя своего субъективного идеала. В этой тине натуралистического фотографизма и волюнтаристического психологизма барахтались все те, кто пришел в 60-х и 70-х годах. Только тот, кто еще жил в старой эпохе, стоял непоколебимо на страже истины.

Особенно рельефно выявилась новая фаза реализма в том, как в конце 70-х годов был встречен натурализм Золя и его школы. Уже со второй половины 70-х годов журналы «Вестник Европы» и «Слово» пропагандировали золяизм. «Протокольное» искусство Золя было резко встречено писателями «Дела»: «Если нет искусства, кроме искусства, основанного на знаменитом „протоколе“, какие-нибудь „Гороховые шуты“ несомненного протоколиста г. Лейкина неизмеримо больше заслуживают внимание, чем, например, „Собор Парижской Богоматери“ романтика Виктора Гюго»<sup>190</sup>. «Если бы только в точности наблюдения и в правде судебно-медицинского протокола состояла задача реальной школы, то великих художников надо было бы искать не в литературе и не в искусстве, а в препаровочных и в полицейских участках»<sup>191</sup>.

Субъективно-психологические моменты подчеркивала и народническая «Неделя». В французской натуральной школе она увидела «тот литературный фазис, который уже оставлен позади и пережит нами»<sup>192</sup>. Французские натуралисты «отрекшись от идеи... запутываются в бесконечной пестроте явлений, безразлично

привлекающих внимание»<sup>193</sup>. Они «видят в человеке только продукт среды, тогда как и самая среда, в свою очередь, является продуктом деятельности и нравственной инициативы человека»<sup>194</sup>.

«Свет» Вагнера-Оболенского проводил грань между «художником-копиистом» и «художником-творцом, художником внутреннего чувства»<sup>195</sup>.

Пятидесятничское «то, что есть» сменилось семидесятничским «я хочу». Волна психологизма росла неизменно и неуклонно, достигнув максимальной высоты к концу 90-х годов.

«Отечественные записки» устами Скабичевского подводили самодельную философскую базу под этот психологический субъективизм. «Как же так изображать действительность как она есть, когда мы не знаем действительности в том виде, как она есть на самом деле, когда мы имеем дело не с нею самою непосредственно, а с представлениями, возникающими в нашем мозгу вследствие впечатлений?»<sup>196</sup>

Скабичевский находил отклик на страницах «Вестника Европы» у Кавелина: «Мы собственно воспроизводим не действительность, а наши представления о действительности, потому что другой действительности, кроме той, какую человек себе представляет, для него никакой нет, не существует»<sup>197</sup>.

Та действительность, во имя которой выступали реалисты, оказалась для них недостижимой, она не оправдала их ожиданий. Не защищать ее, а ломать по видам своего «гения» нужно было. Субъект должен был побороть «сырье» эмпиризма и фотографию заменить нигилистической «иконписью».

## VI. Проблема типа

Было время, когда «печальную березу у окна господина Фета» трепали по всем журналам и газетам, как символ «ненужных лирических мимолетностей». Мы видели, что жанровые сцены провинциальных трактиров и кабаков едва ли не в большей степени заслуживали упрека в бессмысленной и ненужной дагерротипичности.

Начало шестидесятых годов было еще глухо к речам «антиреалистов» о необходимости «синтеза» в искусстве. Натуралистически-бессмысленное распыление должно было изжить себя прежде, чем все литературные партии признали правоту слов профессора элоквиции: «Мы бросаемся на частности, не связывая их с характером и духом целого»<sup>198</sup>. «Синтез, идеализация в природе человека»<sup>199</sup>.

На заре шестидесятых годов, повторяем, мыслили иначе. Здесь обобщающие тенденции критики находились в странном разное с индивидуализирующими тенденциями литературы.

«Обличительное направление» литературы неизбежно тяготело к индивидуализирующему выявлению «пороков и недостатков». Только в этом случае оно могло бить в цель и «исправлять нравы». Только в том случае, если объектом его были не взяточники и губернаторы «вообще», а определенные лица, если *обличение* было одновременно *разоблачением*, своего рода «стенгазетой», можно было надеяться на успех. В противном случае обобщенными сатирическими обличениями забавлялись в первую очередь те, на кого была направлена сатира: «Почитываем мы вас, батюшка, почитываем, ха-ха!»<sup>200</sup>.

Бок о бок с такой индивидуализирующей тенденцией «обличительства» в критике проявлялись тенденции обратные. Вспомним, до каких гигантских размеров тип Обломова вырастал под пером Добролюбова: «Если я вижу теперь помещика,

толкующего о правах человечества и о необходимости развития личности, — я уже с первых слов его знаю, что это Обломов. Если встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обременительность делопроизводства, он — Обломов. Если слышу от офицера жалобы» и т. д.<sup>201</sup> Министр внутренних дел Валуев был прав, когда жаловался, что в критике «под предлогом критических разборов и рецензии, все принципы и отправления семейной и общественной жизни были низвергаемы и направляемы в известную сторону, смотря по надобности»<sup>202</sup>. Действительно, критические произведения делались цензурным предлогом для нецензурных обобщений, так же как литература, наоборот, оказывалась приложением общих формул к индивидуальным явлениям. «Что делать», например, было не чем иным как фурьеризмом «в лицах».

На исходе интересующего нас периода Шелгунов пытался узаконить создавшееся положение вещей: «Прежде чем является мысль в художественной форме, она уже существует в голом отвлечении... Беллетрист пользуется всегда „чужою“ мыслью, пользуется настолько ясным, сформировавшимся и готовым, что на это „готовое“ можно навести объектив дагерротипной камеры и получить оттиску»<sup>203</sup>.

Это было как раз то, против чего когда-то протестовал Фет: «В произведении истинно прекрасном есть и мысль; она тут, но нельзя, не имея перед глазами самого произведения, определить, где именно надо ее искать: на первом плане, на втором, третьем и т. д. или в нескончаемой дали?... Придайте поэтической мысли резкость и незыблемость аксиомы, — она сейчас станет в ряду великих истин, воспевающих казно-, коно- и платкокрадство»<sup>204</sup>.

Обобщения и типизация мыслились как нечто оторванное от художественного произведения, как нечто приводящее к художественному произведению из науки и критики. *Само* художественное, лишенное света художественной абстракции, должно было рассыпаться в бессмысленную пыль.

Оно рассыпалось в пыль в мелкой сатирической прессе. Оно рассыпалось в пыль и у классиков «народолюбия».

«— Так ты, сударь, не там спрашивал!

— Уж я же вам говорю, што не там.

— Опять же, тово, не там...!

— Конешно-што, значит, не там.

— А как там...?

— Да чяво тут толкуешь „там“! Кабы там так значится и нашел бы там»<sup>205</sup>.

Позднее журналисты иронизировали над такой «заумной» беседой у Глеба Успенского:

«...Грудь! На грудь ударяет ду-ду-ду-то!

— Прочистит!

— Это так! Оно очистку дает! В случае там в нутре что-нибудь...

— Вот, вот! Она ее в то время сразу. Ну-ко!

Пола полегоньку приподнимается; дьячок говорит:

— О, да много.

— Что там!

Нечто поступало в дрожащие руки дьячка.

— Сольцы, сольцы!

— Цсс... Сию минуту.

— Гм-м... кхе!...

— Готово!»<sup>206</sup>

О сочинениях Решетникова «Заря» не без основания писала: «Это вовсе не роман и не повесть, а кто ее знает, что такое: — просто печатная бумага, на которой в разных местах расставлено: толды, айда, баско, пра, чтоб-те, стерва, будь ты за болотцом, и затем опять толды, баско, пра и айда»<sup>207</sup>.

Если даже все это стенографически точно, то все же слепая эмпирическая верность нестерпимо глупой действительности не могла удовлетворить ни *открытых* идеалистов, ни *бессознательных* идеалистов бунтующего лагеря. Необходимо было дополнять эту «действительную» действительность действительностью будущей, ожидаемой, должною. Но так как действительность не мыслилась самоизменяющеюся, таящею в собственных недрах своего диалектического осуждения, внести это осуждение должны были «критические» личности. Типизация, абстракция и обобщение при таком неподвижном понимании действительности необходимо мыслились как нечто субъективное, привносимое деятельностью художника.

«Воспроизводить действительность не значит списывать ее, а преобразовать, исправлять и довершать по идеям, по видам творческого гения»<sup>208</sup>. Эти слова Никитенко в новом народническом или индивидуалистическом обликах стали вновь популярными к исходу 60-х и 70-х годов, с тою разницею, что метафизика сменилась психологией, а вдохновение свыше — имманентным раскрытием антропологической сущности. Старая эстетика воскресла, но без тайн и мистики. Слово «тип» заменило «идею», «типизация» — «идеализацию», а «критическое отношение к действительности» — прежнее творчество.

Так мстило за себя игнорирование истории. Шестидесятничество обожгло на фотографической реальности. «Действительная» действительность оказалась грязью, никак не подтверждающею тезиса «прекрасное есть жизнь». Приходилось исправлять тезис, толкуя прекрасное как «нормальную» жизнь, «будущую» жизнь, еще не существующую жизнь. Понадобились сны Веры Павловны о грядущем блаженстве фаланстеров, то есть новая утилитаристическая романтика. Понадобились типы и нормы новых людей вместо всем надоевших фотографий.

Защиту типизирующей фантазии мы находим и у Шелгунова на страницах «Недели», и у Ткачева на страницах «Дела», не говоря уже об умеренно-либеральной прессе. Для того, чтобы разница стала явной, достаточно вспомнить, что в начале 60-х годов «фантазия» оказывалась словом бранным и считалась заклятым врагом трезвого реализма, синонимом онанизма (sic!)<sup>209</sup>. Произошла капитуляция реализма перед субъективным идеализмом.

Гончаров выражал общее убеждение к концу 70-х годов, когда писал, что «пособием художника всегда будет фантазия, а целью его, хотя и несознательною, пассивною, или замаскированную, стремление к тем или другим идеалам, хоть бы, например, к усовершенствованию наблюдаемых им явлений, к замене худшего лучшим»<sup>210</sup>.

Оболенский определял художественную абстракцию как «своеобразное отвлечение, отделение нужного от ненужного, существенного от несущественного, характерного от случайного и нехарактерного»<sup>211</sup>. «В этом процессе художник невольно оттеняет и усиливает то, что его взволновало»<sup>212</sup>.

«Только фантазии принадлежит честь создания *типа*», — писал Z. Z. в «Вестнике Европы»<sup>213</sup>. Протоколам золяизма противопоставлялась типизация. О. I. в «Слове» находил у Золя «скрытое отрицание типичности»<sup>214</sup> и с своей стороны определял роман как «художественное обобщение наблюдаемых фактов»<sup>215</sup>.

Теория художественной абстракции Ткачева особенно интересна в этом отношении. Различая три периода мысли: метафизический — произвольных обобщений,

эмпирический — распыления в единичном и научный — правильных обобщений 428 фактов, Ткачев боролся на два фронта: против беллетристов-эмпириков и беллетристов-метафизиков<sup>216</sup>. Необходимо уметь «различать важное от неважного, существенное от несущественного»<sup>217</sup>, в отличие от беллетриста-метафизика или тенденциозного писателя, который «уродует реальную действительность в угоду какой-нибудь предвзятой нравственной сентенции, какого-нибудь неверного поверхностного обобщения», который «создает реальный мир конкретных фактов из априористического абстракта»<sup>218</sup> «нормально развитая фантазия соединяет в целостные картины разнообразные образы, составленные из прошлых впечатлений, обобщая *подобное*, выделяя *несходное* и подводя конкретное разнообразие к внутреннему единству»<sup>219</sup>. Существенно, что хотя, по мнению Ткачева, верное художественное обобщение исходит из «изучения частных фактов», из попыток понять их «общую идею», большое внимание уделяется у него *психологической* стороне вопроса. Таковы, кроме рассуждения о нормально-развитой фантазии, рассуждения о художественной памяти<sup>220</sup>, попытки психологически объяснить усвоение художественных обобщений<sup>221</sup> и др.

Все высказывания подобного рода создают впечатление, что художественный тип и художественная абстракция исчерпываются психологическими процессами типизирования и абстрагирования, являются выделением не спецификов вещи, живущей в себе и для себя, а «существенного для нас», того, что полезно, что поразило и взволновало. Художественное творчество оказывается тогда созданием, а не узрением типов. Номинализм и психологизм взлелеяли эту семидесятническую теорию художественной типизации. Бытие растворилось в сознании.

Интерес к натуралистическому репортажу явно остыл. Явилось требование проповеди, активной пропаганды. На то были свои причины. Причина была та, что фотографизм ушел из литературы в газеты.

Факт «огазечивания» литературы к середине 60-х годов был отмечаем уже современниками. Так, Милуков указывал в 1864 г., что «ежемесячные литературные журналы заметно потеряли свое значение и начинают мало-помалу сходиться на второй план, уступают господствующее место ежедневным газетам»<sup>222</sup>. Н. Соловьев два года спустя писал: «Журналы мало-помалу обратились в какие-то уродливые газеты, выходящие в громадном размере один или два раза в месяц. Ученые статьи в них получили вид передовых газетных; повести — вид фельетонов; к довершению сходства принялись еще за обозрение политических событий, чтобы сделать таким образом совершенно ненужным выписывание газет. Но напрасна была вся эта конкуренция с ежедневными изданиями»<sup>223</sup>.

Из традиций «высокой» литературы фотографизм превращался в прием газетного жанра. Требование типизации от художественной прозы вполне понятно только в этом контексте. Исчезла необходимость одевать в беллетристические формы то, что гораздо естественнее отливало в форму газетной корреспонденции. Корреспонденция из провинции гораздо сильнее могла бить по «язвам» общества, чем повесть из провинциальной жизни, вуалировавшая даже индивидуальный факт псевдо-обобщениями. Социальные функции фотографических очерков перешли к газетам. Интерес к фотографической беллетристике не мог не исчезнуть.

Одновременно с этим обескровилась и сатира. Острота и привлекательность ее в начале 60-х годов была обусловлена ее «стенгазетностью». Она несла функции заперенных «корреспонденции с мест». Между тем цензура делала все возможное, чтобы не допустить ее до этого. Еще в конце 50-х годов, в разгар сатирической вакханалии, цензура пыталась разграничить «позволительную сатиру» и «неодобряемый

пасквиль». «Позволительная» сатира имеет предметом не лица, а общие типы пасквиль — «только отдельные личности»<sup>224</sup>. Возможность конкретного сыска была таким образом для сатиры закрыта. Цензуре, впрочем, не раз приходилось бороться с «прозрачным замаскированием», при котором хотя и не названы фамилии, но тем не менее «легко узнать можно, о ком и о чем идет дело»<sup>225</sup>. Но и сатирическая *типизация*, чуждая фотографичности и пасквильной портретности<sup>TM</sup>, была цензурой жестко ограничена. Циркуляром от 8 марта 1860 г. были запрещены «сочинения, изображения и карикатуры: а) в которых возбуждается неприязнь и ненависть одного сословия в государстве к другому; б) в которых заключаются оскорбительные насмешки над целыми сословиями и должностями гражданской и военной службы»<sup>226</sup>. Всякая сатира могла, следовательно, обобщать лишь исключения, лишь «порочных» представителей той или иной социальной группы. Вскоре же она стала достоянием литературного плебса, цензурным выявлением «маленьких недостатков механизма» в порядке «самокритики».

«Обыватель» в «Развлечении» негодовал на: «1) метение улиц в 9, 10 и 11 часов утра; 2) нищенство; 3) свободу женщин легкого обращения на Театральной площади; 4) выставки порнографических картинок в окнах магазинов; 5) выливание помоев и воды со дворов; 6) продажу в разноску мяса, студени, соленой рыбы и т. д. в таком виде, что передать трудно»<sup>227</sup>.

Сатира была вынуждена превратиться в «цветы невинного юмора». Добролюбов был, пожалуй, вполне прав, когда писал о русской сатире: «Она всегда шла позади жизни... Она видела порок только тогда, когда он был уж уличен, опубликован и всенародно наказан». Русская сатира... противоречит народной пословице: «лежачего не бьют». Она постоянно восставала на лежащего, как только переставала пересыпать из пустого в порожнее»<sup>228</sup>.

Добролюбовское недоверие к сатире разделяли и другие представители шестидесятничества. Достаточно напомнить о «Цветах невинного юмора» Писарева, посвященных Щедрину. В 70-х годах Шелгунов вспоминал писаревские слова: «Беспредметный и бесцельный смех Щедрина так же мало полезен, как беспредметное и бесцельное воркование г. Фета»<sup>229</sup>. Почти буквально повторил мысли Писарева Ткачев<sup>230</sup>. Раздавались голоса, что «Струсберговский процесс» гораздо сильнее и вернее вскрывает общественные язвы, нежели сатира. Ежедневная пресса захватила те функции, которые раньше принадлежали сатирической журналистике, фотографически-жанровым повестям и очеркам. Сатира должна была отмереть<sup>231</sup>.

«Высокая» литература должна была искать других путей, и первый вопрос, который возникал, заключался в том, как в литературу внести тот метод обобщений и те приемы реального мышления, которые развились в критике? Каким образом литература могла стать орудием *обобщающего* отражения действительности, не переставая быть литературой? Во всей остроте возникал, следовательно, вопрос о том, каким образом обобщение могло делаться не *по поводу* произведения, а *в самом* произведении в специфически-своеобразной, собственно-художественной форме.

## VII. Тенденция

Семидесятые годы сами жаловались устами публицистов на свою бесцветность и серость. Действительно, сопоставляя их хотя бы с кратким периодом 1858—1863, невольно убеждаешься, что то, что имело цвет и характер, обезличилось, «устроилось»,

приспособилось, сделалось осторожно-позитивным. Нецензурный красный материализм сменился цензурным серым позитивизмом, зачастую маскировавшим по стратегическим соображениям выцветавшие красные пятна материалистического шестидесятиничества: границы познания оказывались границами цензурного благо-разумия. Позитивистическое «я не утверждаю» значило тогда не «я не знаю», а «я не смею». Позитивизм притуплял острие бунта и вводил мятущуюся мысль в русло цензурной мудрости.

Будучи стыдливым и пугливым материализмом, позитивизм был вместе с тем гасителем угасавшего материализма. Отсюда его двойственность или даже тройственность: на одинаковом языке говорили и «смирившиеся» революционеры, и те, кто защищал новый мир «железных дорог и телеграфа» от нападений бунтующего анархизма, и самое это бунтующее «сеяние разумного».

Нивелированный язык с разной потаенной направленностью создавал впечатление стандартных сумерек. Но именно поэтому становилось бесспорным, что явления культуры имеют *знак*, направление, пусть даже они равны по абсолютной величине. Об этом твердили и «Дело», и «Неделя», и «Отечественные записки». Все они были солидарны в одном: что все факты культуры имеют свои тенденциозные обертоны. Потаенные пристрастия расцветивали для «зрячих» серый, позитивно-реалистический язык.

Ткачев еще в 1868 году заявлял: «Для романиста не быть пристрастным почти невозможно... Художественное произведение немислимо без тенденции»<sup>232</sup>. И восемь лет спустя он повторял, что без идеи и тенденции «не может обойтись ни одно беллетристическое и вообще литературное произведение»<sup>233</sup>. «Я сильно сомневаюсь, чтобы и птица-то небесная пела только потому, что ей поётся; я полагаю, что и ее пение, в большинстве случаев, всегда обуславливается какими-нибудь более или менее сознательными побуждениями. Зачем же эстетики хотят представить нам художников более глупыми, чем птицы?»<sup>234</sup>.

N. N. в «Свете» писал: «Только полная бездарность может дать чистое искусство без примет тенденции, или же человек хотя и талантливый, но изолированный от действительной жизни „китайской стеной“ исключительных условий жизни»<sup>235</sup>. «Поэт стремится передать другим и выразить то, что чувствует и думает сам, как можно лучше. Это и есть *тенденция*»<sup>TM</sup>. «Нет и не может быть произведения без тенденции»<sup>237</sup>.

Радзиевский в «Неделе» писал: «Тенденциозность — необходимое условие для искусства; без нее оно становится изящной формой распутства»<sup>238</sup>.

Итак, «чувства», «пристрастия» в противовес фотографии оказались на первом плане. Если шестидесятые годы отличал дух рассудочного сциентифизма и «мыслящего» эгоизма, то семидесятые захлестнула волна эмоционализма: «жалость», «симпатия», «братские чувства к униженным», эмоция и воля вместо знания выступили вперед. Показательна в этом отношении статья Каблиц-Юзова<sup>239</sup>: «Какая же из этих способностей человека [ум или чувство] играют большую роль в его жизни? От какой из них зависит больше его благосостояние, его счастье? На этот вопрос мы ответим: чувство»<sup>240</sup>.

Отсюда и новое воззрение на природу искусства. В полном согласии с общим духом шестидесятиничества Радзиевский в «Неделе» писал: «Искусство есть сила не на разум влияющая, но возбуждающая чувство; следовательно, арены для его применения надо искать в области социальных *чувств*, а не в сфере каких бы то ни было *идей*». «Художник и поэт вовсе не проповедники, логическими аргументами

убеждающие публику, что воровать и обманывать грешно, что О том же родетель etc.»<sup>242</sup>. говорили и другие. Так «Слово», говоря о специфической эмоциональности искусства, оказалось вынужденным разграничить тенденциозность и идейность. Начиная Венгеров писал здесь, что у Писарева и других сотрудников «Русского слова» связь искусства и действительности являлась в виде «тенденциозности, одностороннего, узкого дидактизма», в «наше» же время (1880) «эта связь выражается в несравненно более широком стремлении к идейности»<sup>243</sup>. Подобное различие мы находим в том же журнале и у других, прямо утверждавших, что «тенденциозность не то, что идейность».

«Идея в художественном произведении до того слита с образом, что если отнять какую-нибудь черту у него, и смысл будет неполон»<sup>244</sup>.

И далее «Дело», являвшееся продолжением того «Русского слова», от которого отмахивалось «Слово» «просто», — и оно протестовало против тех, кто пользуется человеческими фигурами лишь для наглядного иллюстрирования и доказательства предвзятой «идеи», против тех, для кого человеческие фигуры «имеют значение лишь простых знаков идей»<sup>245</sup>. В художественных образах «частное сливается в общее, не теряя в то же время своей рельефности и яркости»<sup>246</sup>.

Специфичность искусства были вынуждены признать вчерашние разрушители эстетики. И если в борьбе с чистым искусством приходилось доказывать скрытую тенденциозность *всякого* искусства, то наоборот, при защите собственно-тенденциозного искусства, искусства «честных тружеников», приходилось защищать его специфическую художественность. «Гармония формы и содержания» в конце 50-х и начале 60-х годов была ходячей пошлостью, уделом «средняцких» журналов. В 70-х годах пришлось вернуться именно к этому трюизму.

«Писатель, которому недостает художественности, далеко не достигает своей цели», — писали «Отечественные записки»<sup>247</sup>. «Дело» утверждало, что «художников погубила их художественность, оказавшаяся золотой скорлупой без ядра, а сменивших их писателей погубила болезненно-настойчивая мысль и однопредметность мышления, оказавшаяся тоже без ядра»<sup>248</sup>. «Свет» требовал, чтобы тенденция не только «внешним образом была приклеена» к произведению, но и «слита с живой действительностью». Нужно «прочувствовать ее и заставить нас прочувствовать, при помощи живых, художественно-правдивых образов, а не придуманных марионеток с ярлыками»<sup>249</sup>. И наконец «Слово», явившееся продолжением «Света», утверждало, что «утилитарный принцип в существе своем не был совершенно чужд принципу чисто-художественному, хотя и стоял тогда к нему в отношениях, по-видимому, враждебных»<sup>250</sup>.

В этих словах — сдача позиций и знак, что пыл борьбы остыл, что пора писаревской разнузданности прошла и настало время смягчать грубые и угловатые черты шестидесятиничества. Пришлось ретушировать шестидесятиническую идеологию, потому что от преданий этого периода *отказаться* нельзя было.

«Критика никогда и не думала отрицать форму», — оправдывался Шелгунов. «Утилитарный принцип в существе своем не был совершенно чужд принципу чисто-художественному, хотя и стоял к нему в отношениях, по-видимому, враждебных», — уверяло «Слово»<sup>252</sup>. «Ни одно из сложившихся направлений не может играть руководящей роли: ни теория чистого искусства, ни славянофильское учение о почве, ни крайний утилитаризм, ни слишком общий реализм», — утверждала «Неделя»<sup>253</sup>.

Болото эклектизма прекращалось, однако, там, где прекращались общие формулы. И то, что нельзя игнорировать форму, и то, что всякое художественное произведение тенденциозно, — все это было общим местом, но оно сразу переставало быть им, как только наполнялось конкретным содержанием.

Эстетическая чувственность и эстетическая гастрономия оставались, как и встарь, главными объектами ненависти, хотя «чистота» эстетики и была «разоблачена» и сведена к тенденциозности, хотя и было решено «черный хлеб и селедку» посыпать «сахаром» художественности.

Для ранних шестидесятников эстетика была прежде всего эпикурейски-эротической лирикой. Скульптура и лирика были их *bêtes noires*<sup>254</sup>. «Что такое эстетический принцип, как не раздражительная чувственность, как не *irritatio spinalis*<sup>255</sup>, возведенные в перл создания?» — скрежетал Варфоломей Зайцев. «Что это такое, как не стариковская похотливость, гаденький бессильный разврат?»<sup>256</sup>. Семинарской бездари вторил Писарев: «Все экстазы самых просвещенных и рафинированных поклонников древней скульптуры в сущности ничем не отличаются от приапических улыбок и чувственных поползновений»<sup>257</sup>. Нагота в стихотворениях Щербины вызывала неизменные смешки «честных граждан»<sup>258</sup>. В античном обнаженном теле им мерещилась все та же семинарская похабщина. Стиль эпохи — убогие лохмотья и пропиваемый последний кафтан. Поэтому скульптурная обнаженность — «клубничка», а эстетика — конфеты.

Когда появились антишестидесятнические брошюры Случевского<sup>259</sup>, «Дело» посвоему расправилось с ними: оно объединило их разбор с разбором поваренной книги Карема «Искусство французской кухни». «Эстетика и кулинарное искусство, кулинарное искусство и эстетика, г. Случевский и Карем, Карем и г. Случевский... Просто не житье, а масленица. Будем петь и веселиться и читать произведения Карема и г. Случевского»<sup>260</sup>.

Кухонными и кондитерскими аллегориями вооружалось «Дело» не раз, чиня расправу с тунейной эстетикой. «Мысли о реализме» Никитенко были уподоблены «тающей во рту конфетке»<sup>261</sup>, труды Тэна — «ложке вкусного крема»<sup>262</sup>. Эстетика была отнесена к тому же разряду явлений, что и десерты, конфеты, балы и прочие бесполезные и потому преступные вещи.

По адресу Чистякова<sup>263</sup> «Дело» писало, что его художественное созерцание есть не больше, как «эстетическое путешествие по картинным галереям, посещение концертов, театров, оперы, балета, — посещения, постепенно уводящие в театр Берга и в увеселительные заведения Егарева». «Г. Чистяков дает природу декорационную, оранжевую, комнатную, природу великосветской изящной болтовни и салонных чувств, служивших в былые времена украшением благовоспитанных барышень, так изящно-эгоистичных и так эстетически-ограниченных»<sup>264</sup>.

Насколько широко было понятие «благовоспитанных барышень», видно из того, что в свое время вся поэзия Лермонтова Варфоломеем Зайцевым была объявлена поэзией «юнкеров и золотушных помещичьих дочек»<sup>265</sup>.

«Чистая» эстетика была объявлена таким образом классово-ограниченной, эстетикой потребляющих, а не производящих классов. Но «разрушение» эстетики было марксизмом лишь наполовину: не класс против класса, а вне-классовые «мыслящие» личности, «народ» — против классовой ограниченности паразитирующих «потребителей».

Так мыслило «Дело» и не иначе «Отечественные записки». Запереться в «раззолоченных чертогах» чистого искусства, чтобы «не видеть страданий человечества», уходить «от торговой суеты в мир беспечального созерцания красоты» могут только

те, кому это выгодно, кому этот мир беспечального созерцания «упрочивает блага жизни»<sup>266</sup>. «В смерти своего искусства они видят смерть искусства вообще»<sup>267</sup>.

Квиэтизму чистого искусства враги противопоставили искусство волевое. «Наше время — время борьбы»<sup>268</sup>. «Чувство горечи, негодования и ненависти» — стимул нового искусства<sup>269</sup>. «Если эстетическое созерцание природы и изящных произведений искусства ведет к тому, что человек забывает о всех своих заботах, о всех своих болях и страданиях, отдается какому-то аскетическому созерцанию и поселяется один на необитаемом острове, нам не нужно такой природы, такого искусства, такого эстетического воспитания. Природа и искусство служат не для того, чтобы учить человека забывать, они служат для того, чтобы напоминать»<sup>270</sup>. «Искусство должно служить жизни, то есть интересам трудящихся»<sup>271</sup>. «Искусство один из главных рычагов, которым предстоит поставить мир на настоящую дорогу»<sup>272</sup>.

Специфичность искусства, момент формы и момент эмоции были признаны. Но не всякое искусство тем самым оправдывалось. Примат содержания оставался. И потому содержание мыслилось приводящим извне. «Беллетрист пользуется всегда „чужою“ мыслью»<sup>273</sup>. «Давно пора оставить ту мысль, что искусство может разрешать какие бы то ни было вопросы жизни... Искусство берет их или в форме вопроса, или пользуется готовым уже разрешением их в сфере науки»<sup>274</sup>. Таким образом искусству ставились задачи иллюстрировать, пропагандировать, распространять чуждое содержание. Но здесь неизбежно возникал вопрос, нет ли более простых путей к осуществлению тех же целей и стоит ли тратить на искусство?

Во всей остроте этот вопрос был поставлен еще в споре Писарева с Антоновичем и с тех пор только запутывался и смазывался. «Художники и поэты не должны изгоняться из общества, как люди бесполезные; нет, от них нужно требовать, чтобы они сделались полезными», — утверждал Антонович<sup>275</sup>, полагая, что «искусство есть удобное орудие пропаганды»<sup>276</sup>. Эту мысль Антоновича на все лады повторяли семидесятые годы. Но Писарев был прав, утверждая, что, переводя внимание с формы на «агитпропное» содержание, мы уходим от искусства. «Придется заглянуть и в естествознание, и в историю, и в социальную науку, и в политику, и в нравственную философию. Но об искусстве не будет сказано ни одного слова»<sup>277</sup>. Ткачев, пожалуй, еще более рельефно формулировал то же: «Реалист скажет вам — я не отвергаю полезности искусства [в деле пропаганды], но так как в моем распоряжении находятся и другие более действительные орудия, то я не нуждаюсь в нем и потому не перестану отрицать его»<sup>278</sup>. Если искусство есть способ изложения или «подачи» известного и познанного, то зачем оно? Нужно доказать, что оно является самой целесообразной и эффективной формой подачи и что оно с наименьшей затратой сил способно превратить все русское население в «честных Шеллер-Михайловых».

Писарев из всех искусств был склонен сохранить лишь художественную прозу. «Ни скульптура, ни живопись, ни музыка, ни сценическое искусство не могут сделаться орудиями реализма»<sup>279</sup>. Конечно, ни нимфы Ставассера или Рамазанова, ни мифологические полотна Академии, ни итальянская опера, ни Оффенбах не могли сделаться орудиями реализма. Но неизвестно еще, как Писарев отнесся бы к кучкистам и передвижникам. За десять лет круг реалистических ресурсов расширился.

Форма перестала игнорироваться, вновь был провозглашен старый лозунг гармонии между формой и содержанием. Отечественные эстетики вроде Вельямовича «увязывали» искусство с пользой.

Казалось, мирное сожительство реализма и искусства, пользы и эстетики было обеспечено. Чего, казалось, проще, как утвердить «полезное с приятным» или тенденцию с красотой? Но чем настойчивее звучали журнальные лозунги, тем резче

бросалась в глаза зияющая трещина в действительности. Полезная промышленность и бесполезная эстетика никогда еще не находились в таком антагонизме, как тогда. Быт и жизнь оказались вне всякой эстетики, не только чистой, но и утилитарной. Художественная промышленность изготовляла лишь предметы роскоши: безвкусный быт оставался художественно беспризорным. Полезные железные дороги и вся индустрия той эпохи никак не ассимилировались с формой.

#### Вместо заключения

Итак, основная проблема не была решена. Все синтезы оказались «синтезами на бумаге». Действительность жила своей жизнью.

За «десятилетку» 1860-1870 сеть русских железных дорог возросла с 1589 до 11 243 верст, то есть увеличилась более чем в 7 раз. К 1880 году, еще через 10 лет, она увеличилась еще вдвое. Промышленные выставки периодически отражали рост отечественной индустриализации. «Увязка» искусства с новыми формами индустриального бытия, казалось, становилась «ударной» задачей. Но приняла она своеобразные формы. Проблемы художественной промышленности заострились и дискутировались в областях наименее отражавших технико-фабричный стиль, замыкались кругом предметов для немногих, *objets de luxe*<sup>280</sup>. Некто С. П. в 1872 году писал: «Теперь каждый фабрикант серебряных изделий поставляет себе неперменной обязанностью не ограничиваться одним ремесленным производством... Дай Бог, чтобы и другие отрасли нашей промышленности также сознали потребность усовершенствования своих произведений путем применения искусства»<sup>281</sup>.

Не случайно, что эстетизация промышленности началась с ювелирного искусства и что серебряных дел мастера шли впереди. Эстетизировалась верхушка, все остальное оставалось рыночной дрянью. Казалось, прилагались все усилия к тому, чтобы индустрия не выработала своего стиля: промышленность принуждали не быть промышленностью. Художественные вкусы и образцы *других* форм жизни должны были «воспитать и облагородить» индустрию. Стиль фабрики должен был подчиниться *style russe*.

Поиски этого стиля вводили от фабрик к шитым полотенцам и лаптям, с одной стороны, к ризницам и музеям — с другой. Этнография и археология, то есть два внешних подхода к народу и народности питали этот стиль. И потому вся эстетизация индустрии оказывалась пересадкой форм в чуждые им условия. Орнаменты и рисунки с церковных предметов переносились на портсигары и бокалы для шампанского. Русские солонки, лапти-пепельницы и прочие предметы «мужичьего» быта в несвойственных им благородных металлах довершали безвкусие. Разрыв между формой и назначением, бесполезное украшательство, впрочем, оправдывались моментами идейными: в этих *objets de luxe*, так думали, совершалось раскрытие «народного самосознания». И к этому присоединялся вполне материальный циничный фактор — только в такой самобытно-экзотичной форме можно было выступить на европейский рынок, прельстив Виолле-ле-Дюка. Уже вскоре *style russe* стал предметом экспорта.

На открытии художественно-промышленного музея при Строгановском училище Бутовский мечтал, что «вместо рабских подражаний чуждому стилю» музей воспитает в наших ремесленниках и фабрикантах «самобытное чувство изящного»<sup>282</sup>. Уже раньше, привезя из-за границы ряд экспонатов для музея, он выражал надежду, что «фабриканты научатся ценить истинно прекрасное и чувство изящного незаметно

закрадется в сметливый ум русского промышленника»<sup>283</sup>. К той же теме воспитания русских заводчиков постоянно возвращался Д. В. Григорович, явившийся теоретиком и идеологом этой облагороженной индустрии<sup>284</sup>.

Григорович всегда ставил в пример Англию<sup>285</sup>. Но раздавались и другие голоса. «Великолепие в Англии уместно, — писал Кошелев. — Оно дает понятие о существе этого торгового государства и производит на путешественника приятное впечатление; у нас же всякая роскошь, всякие излишние траты тяжело поражают зрителя... Великолепие в Англии вас как-то приподнимает; совершенно противное действие производит оно у нас. В этом отношении не бесполезно было бы перенять кое-что в Америке»<sup>286</sup>. «У американцев все делается отменно разумно, просто и по возможности дешево; там гонятся за самим делом, а не за роскошью, тщеславною обстановкою оно. Позволительно в саду делать беседки и мостики, поражающие изяществом украшений, но в лесах и на полях переправы и избы для пристанища должны быть только прочны и удобны»<sup>287</sup>.

Англия и Америка — таков был европеизированный, «потенцированный» домашний спор о художестве и пользе. Вопрос ставился «или-или», и «синтезы» не удавались. Не надо забывать, что антитеза искусства и техники, художественности и пользы стояла необыкновенно остро именно в 60-е годы. Техника, еще недостаточно развитая, не получила еще гибкости и легкости. Безвкусие и безобразность технических сооружений, их прямолинейный утилитаризм — все это детища 60-х—70-х годов, не только русских, но и западноевропейских. Леонтьевская острая ненависть к «пару и пиджаку» имела все основания. Недаром в настоящее время (не у нас) уничтожаются и перестраиваются технические памятники именно этой эпохи.

Логическая четкость и конструктивная легкость идет на смену казарменному тяжелому утилитаризму. Становится анахронизмом превозносить тяжелые грубые сапоги выше Шекспира, когда есть удобные ботинки. Самая антитеза эстетической бесполезной роскоши и непременно невзрачной серой пользы становится мнимой. Если для эстетов шестидесятничества во всякой технике чудилось что-то стыдное и грубое, что нужно вуалировать благородными орнаментами, и если, наоборот, разрушители эстетики цинично утверждали апофеоз *именно этой* непременно «прозаичной», казарменной техники, то все это было справедливо в отношении *шестидесятнической* техники. Настал конец ей. Бескрылая буржуазность должна была стать прошлым — таким прошлым, которое в большей степени прошлое, чем *далекое* прошлое Пушкина и Филарета.

Следующим поколениям будут казаться странными и дикими все разговоры этой эпохи. Все споры 60-х и 70-х годов — споры о «выеденном яйце», которые нельзя перевести ни на один европейский язык без того, чтобы не увидеть их нестерпимой пустоты и праздности. Писарев, как и Белинский, выцветет в переводе. К стыду нашему, он обладает какой-то «самобытностью», хотя, к счастью, читают его только в средней школе. Зрелому духом здесь делать нечего. И не было бы причин возвращаться к этой эпохе «русского одичания», если бы в ней не таились какие-то живучие разрушительные силы, вытравляющие все живое и обдающие его липкой грязью.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Вседневная жизнь // Голос. 1863. № 270. С. 1063.

Цветы невинного юмора // Русское слово. 1864. № 2. С. 2.

Разбор «Греческих стихотворений» Щербины // Москвитянин. 1850, август. № 15. Кн. 1. Отд. 4. С. 69.

Боткин В. П. А. А. Фет (1857) // Сочинения. Т. II. СПб., 1891. С. 352.

Ахшарумов Д. Д. О порабощении искусства // Отечественные записки. 1858. № 7. Отд. 1. С. 289-290.

Фет А. А. О стихотворениях Тютчева // Русское слово. 1859. № 2. Отд. 2. С. 65.

Писарев Д. И. Нерешенный вопрос // Русское слово. 1864. (Поли. собр. соч. Т. III. СПб., 1914. С. 94.)

Цитированная статья Ахшарумов Д. Д. О порабощении искусства... С.300.

Incognito (Е. Ф. Зарин) // Отечественные записки. 1865, апрель. С. 527.

Дело. 1869. № 5. С. 26. Статья Анонима под заглавием «Старая и новая поэзия».

Дружинин А. В. О стихотворениях Фета (1857) // Сочинения. Т. VII. СПб., 1865. С. 116.

Фет А. А. Мои воспоминания. М., 1890. Т. I. С. 225.

Боткин В. П. Письмо Дружинину от 26 июля 1856 г. // XXV лет. Сборник изд. Комитетом об-ва для пособия нуждающимся литераторам и ученым. СПб., 1884. С. 496.

Боткин В. П. А. А. Фет... Соч. Т. II. С.357.

Там же. С. 363.

Там же. С. 365.

Там же. С. 360.

Там же. С.361-362.

Фет А. А. О стихотворениях Тютчева... С. 75.

Фет А. А. Два письма о **значении** древних **языков** // Литературная библиотека. 1867. № 7-8. С. 53. Там же. С. 55.

Там же. С. 60-61.

Писарев Д. И. Цветы невинного юмора (1864) // Соч. Т. III. СПб., 1912. Стлб. 239.

Петров П. Н. Сборник материалов для истории Академии Художеств. Ч. III. СПб., 1866. С. 421. Там же другие факты.

Китти. Петербургская хроника // Весть. 1864. № 2. С. 4.

Агьло. Петербургские письма // Весть. 1863. № 17. С. 4.

Тригорский. Фельетон // Весть. 1867. № 25.

Подробное изложение этого «Собрания» у Лемке М. К.. Эпоха цензурных реформ. СПб., 1904. С. 450 и ел.

Очерк направления русской лирической поэзии с 1854 г. по 1864 г., помещенный в «Собрании», включен и в «Сочинения» графа П. И. Капниста. Т. II. М., 1901. С. 321-425.

Капнист П. И. Сочинения. Т. I. М., 1901. С. ССXXXVI.

Петербургские театры // Современник. 1863. Т. 94. Отд. 2. С. 189-190.

Там же. С. 191.

О семинарском образовании // Библиотека для чтения. 1864. № 8. С. 26.

Рецензия на «Стихотворения Огарева» // Библиотека для чтения. 1857. Т. 142. Отд. 5. С. 6. Цитата из Клаузена есть (без упоминания имени) и в «Сборнике лучших произведений русской поэзии», изданном Щербиной. СПб., 1858. С. VIII.

Писарев Д. И. Нерешенный вопрос // Соч. Т. III... С. 99.

Цкачев[ П. [Н.] Тенденциозный роман // Дело. 1873. № 2. С. 5.

Писарев Д. И. Нерешенный вопрос... С. 60.

Писарев Д. И. Посмотрим! // Русское Слово. 1865. № 9. (Поли. собр. соч. Т. V. Изд. 5. СПб., 1911. Стлб. 175.)

Антонович М. А. Лжереалисты // Современник. 1865. № 7. Отд. 2. С. 70.

Чернышевский Н. Г. Современная эстетическая теория // Там же. 1865. № 3. С. 45. Там же. С. 68.

Фет А. А. Два письма о значении древних языков... // Литературная библиотека. 1867. № 9. С. 305.

Антонович М. А. Лжереалисты... С.71.

Книга Гельмгольца дождалась своего перевода лишь в 1875 году. В 1879 году появилось в русском переводе сочинение Э. Маха «Введение к учению о звуковых ощущениях Гельмгольца». Приблизительно тогда же — перевод книги Блацерна (Теория звука в приложении к музыке / Пер. В. А. Четотта. 1878). При своем появлении в 1863 г. труд Гельмгольца был отмечен небольшой заметкой в «Современной летописи», написанной едва ли не Одоевским (1863. № 7. С. 6). Первая часть рецензии была перепечатана в «Библиотеке для чтения» (1863. № 3. С. 89-91, иностр. обозрение) — с некоторыми «оживляющими» добавлениями. Так например: «2500 лет тому назад эта задача была дана Пифагором», — писала «Современная летопись», «штаны которого известны каждому», — добавляла «Библиотека для чтения» и т. п. Из более мелких статей и заметок по физиологии творчества за период 1864-1878 отметим несколько рецензий на книгу «Dechanel. Physiologie des écrivains et des artistes» (Заграничный вестник. 1864. № 4. С. 205-206; Книжный вестник 1864. № 13. С. 258; Весть 1864. № 24. С. 9). В 1875 г. в «Военно-Медицинском журнале» (№ 5. Отд. 10. С. 10) появилось краткое изложение статьи Гольмса «Физиология версификации» (перепечатано в «Знании». 1875. № 5. С. 9-10). В 1876 г. в «Гражданине» (№ 10. С. 277) была отмечена статья Жанэ «Физиология Расина». В журнале «Знание» в 1875 г. была напечатана статья Франсильона «Физиология поэтического творчества» (№ 6. С. 39-55). Быть может, здесь же следует упомянуть и о переводе статьи Селли «Искусство как предмет науки» («Знание». 1876. № 1. С. 61-111). «Эстетика отчасти основывается на отвлеченной психологии, отчасти на антропологии или науке человеческого развития», — утверждал Селли (С. 67).

<sup>45</sup> У него же ссылки на Гёте, Цейзинга, А. Гумбольдта. Соловьев довольно подробно говорит о гётевском учении о цветах, преимущественно о его психофизиологической стороне. По всей вероятности, к Гёте Соловьев пришел через Гельмгольца, у которого в Vorträge und Reden (русский пер. СПб., 1867) специальная статья посвящена естественнонаучным трудам Гёте. Именно психофизиологическая сторона гётевской хроматики привлекала весьма настойчиво внимание германских физиологов, начиная с И. Мюллера. Соловьеву было важно указать на то, что восприятие цвета подчинено таким же строгим законам, как и восприятие звука. Отсюда же интерес к Цейзингу и его учению о восприятии пространственных форм.

<sup>1</sup> Соловьев Я. И. Об отношении естествоведения к искусству // Отечественные записки. 1865, ноябрь и декабрь. Также в сборнике статей Соловьева «Искусство и жизнь». М., 1869. С. 219-297. II. Я. Рецензия на Вундта «Душа человека и животных» // Русское слово. 1865. № 1 (библиографический листок). С. 92.

Vechniakov F. Ebauche d'une économie des travaux scientifiques principalement basée sur l'histoire générale des travaux scientifiques. St. Pétersb., 1860; Recherches sur les conditions anthropologiques de la production scientifique et esthétique. Partie anthropologique de l'économie des travaux scientifiques et esthétiques. 1<sup>er</sup> fascicule. St. Pétersb., 1865. 2<sup>e</sup> fasc. P., 1868. 3<sup>e</sup> fascicule. P., 1873; Introduction aux recherches sur l'économie des travaux scientifiques et esthétiques. P., 1870. Recherches... 1<sup>er</sup> fascicule. P. XIX et suiv. Introduction aux recherches... P. 26-27. Эволюцию своих взглядов Вешняков изложил в этой же книге. P. VI-XV. Introduction aux recherches... P. II. О биографическом методе ср.: Recherches... 1<sup>er</sup> fascicule. P. XV-XX.

Рецензии на «Recherches...» появились в Literarischer Zentralblatt. 1866. Dezember, в Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris 1865 et 1868, в Archiv für Anthropologie. 1868. Bd. III. S. 312-314. О своих планах и работах Вешняков переписывался с Бертильоном и Геккелем. Ср. предисл. к «Introduction aux recherches...».

Лавров П. Л. Роль науки в период Возрождения и Реформации // Отечественные записки. 1868. № 10. С. 663; Рец. на «Histoire naturelle» // Русский вестник. 1879. № 12. С. 881-884. Краткое изложение взглядов Вешнякова — у В. Муравьева («Организация Труда». 1929. № 2. С.73-74). Ткачев П. Н.

Ликвидация эстетической критики // Дело. 1879. № 5. С. 6.

Оболенский Л. Е. Физиологическое объяснение некоторых элементов чувства красоты // Свет. 1878. № 3-6. (Отдельно: СПб., 1878.)

Вельямович В. В. Психофизиологические основания эстетики. Ч. I и II. СПб., 1878. Рецензии: Ткачева в «Деле» (1879. № 5) и анонима в «Русском вестнике» (1879. № 2. С. 934-938). Запоздавшая на 50 лет рецензия Л. Зивельчинской — в «Под знаменем марксизма». Т-ский Г. Физиологические основы поэзии // Слово. 1878. № 9-10. С. 159-197. Там же. С. 160.

Там же. С. 197.

~ ■ - - |■ ■' --'

Английский характер построений Оболенского делается особенно ясным, если принять во внимание его заметку «К вопросу об искусстве» (Свет. 1879. № 7. С. 304). Здесь он указывает на вновь появившиеся статьи Селли и Гранта-Аллена как на подтверждение своих взглядов. См. *Спенсер Г.* Грациозность // Собрание сочинений. Вып. I (начало 1-го тома). Научные, политические и философские опыты / Пер. под ред. Н. Тиблена. СПб., 1866. С. 190—197. Ту же мысль об экономии Спенсер развивал и в «Философии слога» (там же. С. 60-92). (Обе статьи написаны в начале 50-х годов.)

Из рецензий на книжку Оболенского отметим отзыв Н. Грота (Психология чувствований. СПб., 1880. С. 401. Также в статье Оболенского «Причина наших удовольствий и страданий» (Мысль. 1880. № 6. С. 171-172)), отзыв «Новостей» (1878. № 274), отзыв О. I. в «Слове» (1878. № 9-10. С. 292-296).

*Вельямович В. В.* Психофизиологические основания эстетики... С. 96 и ел. Ср. резюме на с. 134. Анализу искусств предпослано изложение теории чувств по Спенсеру (С. 50-63). Там же. С. 156.

*Спенсер Г.* Собрание сочинений. Вып. I (начало 1-го тома). Научные, политические и философские опыты... С. 139-166 («Происхождение и деятельность музыки», 1857); С. 184-190 («Теория слез и смеха»). Рецензент «Вестника Европы» в 1877 году констатировал: «Английский философ нашел у нас, по-видимому, очень много любителей» (№ 9 обложка).

*Т-ский Г.* Физиологические основы поэзии... С. 165.

«Украшающие эпитеты» (*лат.*).

*Соловьев Н. Я.* Бесплодная плодовитость // Эпоха. 1864. № 12. С. 6.

*Антонович М. А.* Лжереалисты... С. 93. *Т-ский Г.* Физиологические основы поэзии... С. 197.

*Спенсер Г.* Польза и Красота // Собрание сочинений. Вып. I... С. 167-171. (Статья относится к началу 50-х годов.)

О понятии экономии у Оболенского см. выше. У Н. П. Вагнера — отражение идей Спенсера о грациозности и экономичности можно найти в статье «Красота человеческого лица» (Свет. 1877. № 7. С. 144).

Ср. *Vechniakov F.* Introduction aux recherches... Р. 13 и ел.

*Reich.* Ursachen der Krankheiten. 1867. §§ 29-33. Ср. *Vechniakov F.* Introduction aux recherches... Р. 40.

*Соловьев Н. Я.* Об отношении естествоведения к искусству (1865) // Искусство и жизнь. Ч. I. С. 296.

*Вагнер Н. П.* Мир гармонии (Что такое искусство?) // Свет. 1877. № 3. С. 52.

*Оболенский Л. Е.* Организм и органическая теория // Свет. 1879. № 2 (Подпись:., ский). Ср. еще статью «Любовь или вражда?» (Свет. 1879. № 1. С. 2-4; ответ рецензентам по поводу нее — в № 2).

*Вельямович В. В.* Психофизиологические основания эстетики... Ч. I. С. 5 и ел.

Там же. С. 28. Там же. С. 130.

*Ткачев П. Н.* Ликвидация эстетической критики... С. 23.

*Ткачев П. Н.* Эстетическая критика на «почве науки» // Дело. 1878. № 12. С. 316.

*Ткачев П. Н.* Ликвидация эстетической критики.... С. 13. *Ткачев П. Н.* Эстетическая критика на «почве науки»... С. 336.

*Григорьев А. А.* Мои литературные и нравственные скитальчества (1862) //Аполлон Григорьев. Материалы для биографии / Под ред. В. Княжнина. Пг., 1917. С. 4.

*Григорьев А. А.* Критический взгляд на основное значение и приемы современной критики искусств (1858) // Соч. изд. Страхова. Т. I. СПб., 1876. С. 221.

С первым томом «Философии мифологии» Шеллинга Григорьев познакомился лишь в 1856 г. // Аполлон Григорьев. Материалы для биографии / Под ред. Княжнина. С. 51). Период наиболее сильного увлечения Шеллингом падает на итальянское путешествие 1857 г. (Ср. Письма к Погодину и Эдельсону. Там же. С. 166, 171, 183, 198). Между тем основные взгляды Григорьева сложились в конце 40-х и начале 50-х годов.

«Приближение ножа теории к живым народным организмам, сложившимся веками» (Соч. изд. Страхова. Т. I. С. 209.) Там же. С. 208. Ср. с. 219-223.

*Григорьев А. А.* Письма Эдельсону из Флоренции от 13 ноября и 5 декабря 1857 года // Аполлон Григорьев. Материалы для биографии... С. 183 и 197-198.  
*Григорьев А. А.* Реч. на «Новую библиотеку для воспитания» // Московский городской листок. 1847. № 33. С. 131. (Подпись: А. Г.). Там же.

«Редко можно найти новую книгу, в которой бы слово *организм* не было употребляемо на разные лады», — в 1859 году писал Страхов (Ср.: *Страхов Н. Н.* Мир как целое. СПб., 1872. С. 34). «Организм, органический для многих сделались какими-то модными словами», —свидетельствовал Эдельсон (*Эдельсон Е. Я.* Идея организма // Библиотека для чтения. 1860. № 3. С. 1). Гиляров в 1858 году писал: «История есть процесс органический. Историк должен следить за ходом органического развития... В самом изложении своем наука истории должна составлять органическое целое. Все это связано давным-давно в науке. То же повторяется более или менее всяким и у нас, как скоро речь заходит об истории» (Русская беседа. 1858. Т. I (Кн. 9). Отд. 3. С. 66). *Посторонний Сатирик* [Псевдоним Антоновича и Салтыкова-Щедрина]. Стрижам // Современник. 1864. Т. 103. С. 164-165.

Небезынтересно отметить, что Григорьев, ведя в 1853 году в «Москвитянине» отдел библиографии, подробно останавливался на статьях Барбота де Марни о каменном угле, минеральных залежах горных недр и т. п. (Москвитянин. 1853. № 7. Отд. 5. С. 103-110; № 12. Отд. 5. С. 110-116). Нельзя не отметить также обилия статей в том же журнале по вопросам геологии и почвоведения (Г. Щуровский. 1849-1850), статей об ископаемых животных и т. д. Вообще было бы интересно проследить стилистическую историю русской критики этого периода. В свое время В-кин в «Голосе» (1863. № 61. С. 241—242) отмечал «украшения и фиоритур из естественной истории» у Антоновича и «эмбриологические метафоры» у Гиероглифова.  
*Григорьев А. А.* О комедиях Островского (1855) // Соч. изд. Страхова... С. 119. Надвременный характер григорьевской народности особенно ярко проступает там же, с. 119-127.  
«Организм и жизнь» рассматриваемые с материальной (химической) стороны // Москвитянин. 1851. № 15. С. 292-307.

Там же. С. 292.

*Эдельсон.* Идея организма... С. 24—25.

*Розанов В. В.* 35-летие со дня смерти А. А. Григорьева // Литературное приложение к Торгово-промышленной газете. 1899. № 29. *Эдельсон.* Идея организма... С. 3.

Отзвуки и отражения григорьевского «сумасшедшего» символизма мы находим у Страхова в следующих строках: «Очевидно, растения имеют глубочайшее, внутреннейшее сродство с животными. На этом сродстве основана и главная часть того эстетического впечатления, которое производят на нас цветы, деревья, лес. Они представляют нам не только образ той жизни, которою мы живем, но самую эту жизнь. Загляните в поэтов, и вы легко убедитесь в этом. Пушкин приветствует михайловские рощи:

Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! Не я  
Увижу твой могучий, поздний возраст,  
Когда перерастешь моих знакомцев  
И старую главу их заслонишь.

Тут нет и тени сравнений или метафор; это простой, точный язык» (*Страхов Н. Н.* Мир как целое... Письма об органической жизни. Письмо 6-е). *Эдельсон Е. Н.* Идея организма. С. 2.  
*Страхов Н. Н.* Органические категории // ЖМНП. 1861. Отд. 2. С. 50. (Также в книге его «О методе естественных наук». СПб., 1865).

Там же. С. 51.

*Страхов Н. Н.* Мир как целое... Письма об органической жизни. С. 36.

*Страхов Н. Н.* Органические категории... С. 62. В этой же статье (с. 61) ссылка на Куно Фишера и его определение понятия развития по Гегелю.

*Страхов Н. Н.* Мир как целое... Письма об органической жизни. С. 76.

Там же. С. 89.

Там же. С. 108.

Там же. С. 156.

99

100

103

104

105

106

107

109

110

111

Страхов Н. И. Об основных понятиях психологии и физиологии (1886) // ЖМНП. № 8 и № 9 (и отдельно: СПб., 1886). С. 226.

В некрологе Григорьева Страхов так определял организм: «Нечто цельное, неделимое, законченное в самом себе; монада, развивающаяся по своим собственным, присущим ей законам. Не внешние причины строят организм, а он сам развивается изнутри; не внешние обстоятельства механически видоизменяют его, а он приспосаблиется к ним; он вступает с ними в борьбу, он силится раскрыть свои законы» (Эпоха. 1864. № 8).

Обратим внимание и здесь на ботанические образы, вплетающиеся в логическую аргументацию: «Древняя история — настоящее линнеевское тайнобрачие» (*Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. 5-е изд. СПб., 1895. С. 83. Первоначально в «Заре», 1869). Основное различие «типов» и «степеней» развития взято из естественно-научной классификации (с. 88). Связь культур рисуется образами пересадки (с. 103), прививки (с. 104), почвенного удобрения (с. 105). Ход развития культурно-исторических типов уподобляется жизни многолетних одноплодных растений (с. 96). Образы цветения и плодоношения подробно развиваются в применении к европейской культуре на с. 181-183. Ср. также ботанические образы, играющие конструктивную роль, на с. 121, 125 и ел., 136. Напомним, что Данилевский был специалистом по ботанике. Щербальский (Русский вестник. 1869. № 5. С. 361) не без основания писал: «Не ботаник ли автор?» В царстве растений действительно черемуха, сирень, шиповник, липа и т. д. цветут и дают плод независимо друг от друга. Не то в истории, где сила культурной преемственности очевидна.

О Бэре и Кювье, которые видели в типах органических существ «строго замкнутые идеальные единицы, неспособные переходить одна в другую», вспоминал в связи с книгой Данилевского Михайловский еще в 1877 г., задолго до анти-дарвинистического спора (*Михайловский Н. К.* Записки профана // Отечественные записки. 1877. № 1. Отд. 2. С. 134.).

116 Григорьев А. А. Взгляд на современную критику (1858) // Соч. изд. Страхова... С. 210.

117 Григорьев А. А. Русская литература в 1851 г. (1852) // Соч. изд. Страхова... С. 5.

118 Григорьев А. А. Взгляд на современную критику... С. 224.

119 Григорьев А. А. По поводу нового издания старой вещи. Горе от ума // Время. 1862. № 8. С. 37.

120 Спустя два года Страхов писал: «Все растения уже тем хороши, что они живы, что в них действительно совершается органический процесс; в литературе же есть множество явлений вполне мертвых, безжизненных, а между тем наружно облеченных во все формы жизни» (Эпоха. 1864. № 11. С. 13)

123 Григорьев А. А. Нечто о православии // Голос минувшего. 1922. № 1. С. 132. Михайловский писал: «Приверженец идеи социального организма берет любую готовую исторически сложившуюся форму общественных отношений и стремится оправдать ее существование, приурочивая к ней аналогическим путем законы органической жизни, законы, не подлежащие суду и расправе. Вот весь секрет органической теории» (Отечественные записки. 1872. № 12 или Сочинения. Изд. 4. Т. I. С. 817).

Ленский Б. Последнее слово буржуазной философии // Слово. 1878. № 9-10. С. 17. Там же. С. 21 и 22.

Там же. № 12. С. 127. Аналогичные мысли еще в 1863 г. высказывал Шелгунов, утверждая, что исторические законы выводимы лишь из наблюдений над будущим идеальным состоянием общества. Устанавливать их сейчас все равно, что «делать наблюдения над неполным организмом, лишенным каких-нибудь членов» (*Шелгунов Н. В.* Старый свет и новый свет // Русское слово. 1863. № 12). О том, что органическая теория является фаталистическим оправданием разумности данного общественного строя, убивающим свободу личности, ср. в рецензии на «Научные, политические и философские опыты» Спенсера, помещенной в «Деле» (1867. № 5. Отд. 2. С. 63-68). Особенно выразительно определил Григорьев свое отношение к исторической критике в начале статьи «Русская литература в 1851 г.» (Москвитянин. 1852. № 1-4). Контекст показывает, что все начальные страницы статьи целят в панаевско-некрасовский «Современник». Не забудем, что 1851 г. — год острой полемики обоих журналов. Именно в разборе «Современника» Григорьев говорит: «Недавно объявили нам торжественно, что критика чисто художественная свое время отжила и заменилась критикой исторической» (Москвитянин. 1851. № 15. С. 339). Такое заявление есть в «Современнике» (1850. № 4. Отд. 5. С. 102). В 1851 г. по адресу «Москвитянина» «Современник» замечал: «Теория художественности давно показала несостоятельность свою и уступила место критике исторической» (1851. № 5. Отд. 3. С. 2-4). Впрочем, аналогичные заявления встречаются и в других журналах, например «Отечественных записках»: «Теория словесности уступила место ее истории» (1851. Т. 74. Отд. 5. С. 13).

Никитенко А. В. Записки и дневник (под 21 октября 1865 г.) // Дневник в 3-х т. Изд. 2-е. Т. II. СПб., 1906. С. 234.

Шелгунов Н. В. Ученая односторонность // Русское слово. 1864. № 4. С. 3. Р. Р. в статье «Чему и как мы учим народ» (Русское слово. 1862. № 1. С. 33) писал о собирателях «без руководящей идеи»: «Подобно пчеле, они сносят все, что можно сорвать с поля литературы, но подобно муравьям, сбрасывают свои приобретения в одну кучу, оставляя их в сыром натуральном виде: поэтому вместо улья меда и воска оказывается ворох сору и грязи».

Писарев Д. И. Бедная русская мысль (о книге Пекарского) // Русское слово. 1862. № 4. С. 28—30. Аверкиев называл речь Галахова «Шекспир в России» (Санкт-Петербургские ведомости. 1864. № 89) «формулярным списком» о служебной деятельности Шекспира в России» (Эпоха. 1864. № 5. С. 242).

Григорьев А. А. Русская литература в 1851 г. // Соч. изд. Страхова... С. 5.

Социолог. — В. 3.

129 Майков В. И. Общественные науки в России // Критические опыты. СПб., 1891. С. 557. Статья относится к концу 40-х годов.

130 Никитенко А. В. Опыт истории русской литературы. Кн. I. Введение. СПб., 1845. С. 82—83.

131 Чернышевский Н. Г.. О Гербелевском переводе Шекспира (1857) // Соч. Т. III. СПб., 1906. С. 1.

132 Тихонравов Н. С. Сочинения. Т. I. М., 1898. С. XLV. Вышеуказанное относится к 1859 г.

Голос. №207. С. 811.

133 Отечественные записки. 1865. № 1. С. 117.

134 Безобразов В. Л. Очерки Нижегородской ярмарки // Русский вестник. 1866. № 1. С. 279. Вспоминая об университетской поре, Александр Веселовский пишет: «За Бокля я и впоследствии долго ломал копыя» (*Пытин А. Н.* История русской этнографии. Т. II. СПб., 1891. С. 424. О Бокле у Веселовского ср. еще в «Санкт-Петербургских ведомостях. 1868. № 242). Совершая в 1863 г. кругосветное плавание на крейсере «Алмаз», Римский-Корсаков писал Балакиреву о библиотеке: «В ней есть и „Живописный сборник" за 1852 г., и „История цивилизации в Англии" Бокля, и прочие, одинакового с этими достоинства, книги». «Предупреждаю Вас, не игнорируйте сию книгу, — писал в ответ на это Балакирев, — а читайте ее со вниманием, это полезная будет для вас вещь». «С чего вы взяли, что я считаю книгу Бокля — дрянью? Никогда этого не думал, — оправдывался Римский-Корсаков в следующем письме (Переписка Балакирева и Римского-Корсакова. Письма от 18 мая, 4 июня и 2-10 июля) // Музыкальный современник. 1916. Кн. 6. С. 60, 64 и 66). Зимой 1863-1864 г. 20-летний Верещагин зачитывался Боклем и «с жаром толковал своим собеседникам то, что им было чуждо или непонятно» (*Стасов В. В.* В. В. Верещагин // Вестник изящных искусств. Т. I. Вып. I. 1883. С. 108).

138 Авсеенко ставил в заслугу Боклю то, что история освободилась у него от идеи Провидения: «история сама себя творит» (*Авсеенко В. Г.* Идеализм и материализм в истории // Отечественные записки. 1863. № 5 и 7).

Благосветлов Г. Е. Историческая школа Бёкла // Русское слово. 1863. № 2. Отд. 2. С. 18. На умственное развитие народа и экономический быт как факторы литературного развития указывал Шелгунов в статье «Литература и образованные люди» (Русское слово. 1863. № 10. Отд. 2. С. 9-10). Об экономическом факторе читаем еще в анонимной статье Ткачева «Юридическая метафизика» (Библиотека для чтения. 1864. № 1. С. 10): «Необходимо составить себе ясное, отчетливое понятие о тех основных принципах и началах, которые дают так сказать тон и направление *всей* социальной жизни общества. Какие это принципы? Экономические».

«В главной мысли Тэна нет ничего нового. Он доказывает, „что художник есть произведение своего времени», — писали «Отечественные записки», разбирая «Philosophie de l'art en Italie» (1867. Т. 171. Отд. 2. С. 28).

Веселовский А. Н. Новая книга Тэна // Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 342. Ср. об этой рецензии у Л. Якобсона: А. Веселовский и социологическая поэтика // Литература и Марксизм. 1928. Кн. I. С. 13-15 и 27.

141 А. Х. О «Критических опытах» в переводе Чуйко // Сын Отечества. 1869. № 204. Например, в «Всемирном труде» за 1871 г. печатались «очерки Англии» Генри Тэна (№ 7-10). В «Истории английской литературы» (пер. Рябинина и Головина) перед именем Тэна стояли инициалы Г. О. По этому поводу Боборыкин замечал, что «у русских знатоков французской литературы Тэн давно слышет под именем **Апри** Тэна» (Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 102).

143

144

В. Чуйко и А. Чудинова. Чуйко перевел «Критические опыты» (СПб., 1862), редактировал перевод «Истории английской литературы» (1867), поместил в «Невском сборнике» этюд о Карлейле «по Тэну» (1867. С. 498-528) и перевел «Philosophie de l'art» («Лекции об искусстве». СПб., 1866). Его же, по-видимому, статья «Английские романисты (по Тэну)» в «Женском вестнике» (1866. № 2. С. 41). Чудинов издал перевод «Философии искусства», «Об идеале в искусстве» (Воронеж, 1869. Первоначально в «Филологических записках» в виде приложения 1867. № 2 и 4 и 1868. № 1, 3, 4-5), «Искусство в Италии и Нидерландах» (Воронеж, 1871. «Филологические записки». 1869. № 5; 1870. № 1-4 и 6; 1871. № 1-2 и 5) и «Искусство в Греции» (Воронеж, 1874. «Филологические записки». 1872. № 1-2 и 5; 1874. № 2). Все эти переводы Чудинова были им объединены в исправленном виде в «Чтения об искусстве» (М., 1875. 3-е вновь испр. изд. СПб., 1889).

В «Санкт-Петербургских ведомостях» печатались статьи и заметки того же Чуйко: «Лекции Тэна» (1868. № 74), о первой лекции Тэна по истории греческого искусства (1869. № 9), о «Voyage en Italie» (1869. № 151). Ср. также: «Рим и римское общество по Тэну» (СПб. Вед. 1865), статью Говорова о Шекспире в освещении Тэна (1864. № 88) и Незнакомца Суворина о книге «Notes sur Paris» (1867. № 194 и 200), литературный портрет Тэна de visu у Боборыкина в статье «Новые пути критики» (Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 102). Книгу «De l'idéal dans l'art» Боборыкин пытался популяризировать в статье «Анализ и систематика Тэна» (Всем. Труд. 1867. № 11. С. 247-293; № 12. С. 1-34), о которой Х. в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1867. № 343) замечал, что она дает ясное представление только о некоторых наиболее увлекательных по живописной фразировке частях, а смысл целого как-то ускользает. О Тэне у Боборыкина см. еще в его «Драматургических опытах» (Музыка и театр. 1867. № 9. С. 133) и в «Мыслях о критике литературного творчества» (Слово. 1878. № 5. С. 63).

Например, у Эдельсона «О значении искусства в цивилизации» (Всем. Труд. 1867. № 1. С. 246). Сближение было сделано Чуйко в предисловии к переводу «Философии искусства» (Лекции об искусстве. 1866). Отзывы «Дела» см. в тексте. Тот же Эдельсон возвращался к Тэну в анонимном «Обозрении иностранных журналов» (ЖМНП. 1867. Ч. 136. С. 659-673). Ответ Чуйко Эдельсону — в «Женском вестнике» (1867. № 4. С. 46—48).

*Писарев Д. И.* Разрушение эстетики // Русское слово. 1865. № 5 или Соч. Т. IV. СПб., 1901. Стлб. 508.

Дело. 1868. № 10. С. 54. Рец. П. Н. Ткачева.

Рец. на «Критические опыты» Тэна в пер. Чуйко // Дело. 1869. № 8. С. 69.

*Н. Л.* Херсонский философ, г. Чуйко // Дело. 1869. № И. С. 91.

Рец. на «Критические опыты». Ответ Чуйко (Журнал «Дело» и Тэн) — в СПб. Вед. 1869. № 292: «Вместо того, чтобы говорить о критике, вы говорили о публицистике». В критике «общественный и нравственный идеал не только не нужен, но и положительно вреден, так как стесняет ход чистого научного анализа». Рекритика — в статье Н. Л. «Херсонский философ г. Чуйко».

Например, на Н. С. Тихонравова. См. статью Карнеева «Университетские чтения Н. С. Тихонравова в связи с его научно-литературными идеалами» (Памяти Тихонравова. М., 1894. С. 71 и ел.). Ср.: *Сакулин П. Н.* В поисках научной методологии // Голос минувшего. 1919. № 1—4. С. 25. Подробное выяснение связи научных приемов Тихонравова с воззрениями Тэна Карнеев предоставляет будущему биографу — «если только такая связь действительно существовала» (с. 71).

Карнеев указывает у Тихонравова и Тэна на «кропотливость исследования», «документальный анализ», «выводы, добываемые из массы критически-очищенных фактов» — все черты характерологические, говорящие о приемах, а не о методах. Взгляд, что «среда отражается на личности автора» — слишком общ для того, чтобы можно было говорить о прямом родстве Тихонравова с Тэном. Тут свои, местные корни. Что Тэн будто бы «не забыт Тихонравовым в перечне научных авторитетов» (с. 76), требует оговорки. В указателе к сочинениям Тихонравова Тэн значится один раз, да и то в цитате из статьи Карнеева. Пропущено, впрочем, указание на единственную ссылку, которую Тихонравов по весьма специальному вопросу сделал в 1876 г. на Тэна.

«Поэзия гораздо лучше, многостороннее определяется в Истории своей, нежели в Эстетике» (*Буслаев Ф. И.* История поэзии. Т. I. М. 1835. С. 87).

*Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. I. СПб., 1861. С. 402, 404.

*Тихонравов Н. С.* Сочинения.... Т. I. С. XLV.

*Буслаев Ф. И.* Исторические очерки... Т. I. С. 1.

Старые недоразумения // Современник. 1863. Т. 97. Отд. 2. С. 2. Критик имел в виду, кроме Буслаева, Шевырева и Бессонова. Особенно рельефны слова Лешкова (Национальность или народность

Русской земли // День. 1869. № 20. С. 12): «Народ — бесконечность, ощущаемая и видимая только в известный настоящий момент». «Поэтические воззрения славян на природу» А. Афанасьева появились в период 1865-1869 гг. (3 тома), диссертация О. Миллера об Илье-Муромце в 1870 году.

*Бессонов П. А. (епископ Никон).* Песни Киреевского. Вып. 4. М., 1862. С. XCVII.

*Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод // Вестник Европы. 1873. № 10. С. 637.

Библиотека для чтения. 1856. № 3. Отд. 6. С. 5.

*Аксаков К. С.* Литераторы-натуралисты // Русская беседа. 1856. Т. II. Отд. 1. С. 59.

*Никитенко А. В.* О творящей силе в поэзии или о поэтическом гении. СПб., 1836. С. 10.

*Никитенко А. В.* Дневник под 27 сентября 1863 г.

*Никитенко А. В.* Дневник под 16 сентября 1876 г.

*Никитенко А. В.* Мысли о реализме в литературе // ЖМНП. 1872. Ч. 159. Отд. 2. С. 37.

Там же. С. 27.

*Азъло.* Петербургские письма // Весть. 1863. № 17. С. 4.

*Петров Н. Н.* Федотов и современное значение живописи бытовых сцен // Северное сияние. 1862. С. 189-208.

Газета расходилась в огромном количестве экземпляров, занимая по тиражу одно из первых мест. В значительной своей части она была «компилятивной», питаясь перепечатками. Поэтому не будет ошибкой сказать, что она есть как бы арифметическое среднее эпохи. *Раннопорт М. Я.* Листок // Сын Отечества. 1862. № И. С. 82. *Ремизанов Н. А.* По поводу заметок о Выставке Академии Художеств // Современная летопись. 1862. № 44. С. 27.

Ср. напр., *Григорович Д. В.* Картины английских живописцев // Русский вестник. 1863. № 2. С. 844-845, 847.

День. 1862. № 39. С. 17-18.

*Никитенский А. Ф.* Взбаламученное море. Часть III. Глава 11 // Поли. собр. соч. Т. 9. СПб., 1895. С. 287.

Сын Отечества. 1862. № 18. С. 138 (статья Раппопорта).

Библиотека для чтения. 1863. № 5. С. 61 (Художественное обозрение).

Литературная летопись // Отечественные записки. 1863. № 11—12. С. 98.

*Антонович М. А.* Литературный кризис // Современник. 1863. Т. 94. Отд. 2. С. 105-106. Добролюбов не случайно обмолвился в том же журнале фразой: «Подобное соединение всех пороков и гадостей слишком уже идеально; оно невозможно на деле» (Разбор «Мишуры» Потехина // Современник. 1858. № 8.)

Современник. 1863. Т. 99. Отд. 2. С. 304-306. *Злое А. К.*

Памяти Гоголя // Весельчак. 1858. № 29. С. 235.

*Спасович В. Д.* Учебник уголовного права. СПб., 1863. Ср. разбор Баршева в «Русском вестнике»

(1864. № 4. С. 778). Еще в 1854 г. «Отечественные записки» констатировали: «Идеальный! у нас это слово получило совершенно превратный смысл в последнее время. Сказать о чем-нибудь „идеальный“ значит то же, что сказать *несбыточный*. В этом виновато направление литературы, дагерротипически верное мелким случаям жизни, без всякой мысли» (Отечественные записки. 1854. № 4). Дело. 1872. № 6. С. 43. Ср. рецензию в № 4. *Немировский*. Наши идеалисты и реалисты. СПб., 1867. С. 170.

*Шелгунов Н. В.* Талантливая бесталанность // Дело. 1869. № 8. С. 8. *Ткачев П. Н.* Салонное

художество // Дело. 1878. № 2. С. 359. *Ткачев П. Н.* Мужик в салонах современной беллетристики // Дело. 1879. № 6. С. 1.

*Благосветлов!* Очерки современной журналистики // Дело. 1879. № 7. С. 92.

*Благосветлов Г.* Критик без критической мерки // Дело. 1878. № 2. С. 333.

*Н.* Французская натуральная школа // Неделя. 1879. № 20. С. 592.

*Н.* Флобер // Неделя. 1880. № 34. С. 1082.

Там же. С. 1085.

*Оболенский Л. Е.* Основные начала художественной и литературной критики // Свет. 1878. № 11-12. С. 382.

190

191

192

193

194

195

#### 444 Из истории русской эстетики

- 19 Скабичевский А. М. Беседы о русской словесности // Отечественные записки. 1876. № 11. Отд. 2. С. 12.
- 6 Кавелин К. Д. О задачах искусства // Вестник Европы. 1878. № 10. С. 477.
- Никитенко А. В. О современном направлении русской литературы // Современник. 1847. Т. 1. Отд. 2. С. 70.
- 197 Он же. Дневник под 27 сентября 1863 г. (2-е изд. Т. II. СПб., 1905. С. 144).
- 199 Щедрин (М. Е. Салтыков). В среде умеренности и аккуратности. Глава 5. С. Шашков в «Деле» (1878. № 3. С. 225) писал: «Наша сатира сплошь и рядом служит даже к увеселению тех, кого она касается».
- 200 Добролюбов Н. А. Что такое Обломовщина? // Современник. 1859. Ср. Лемке М. К. Эпоха цензурных реформ. СПб., 1904. С. 452-453. Шелгунов Н. В. Иллюзии критического оптимизма // Дело. 1875. № 8. С. 277. Фет А. А. О стихотворениях Тютчева... С. 69. Болтовня // Весельчак. 1858. № 40. С. 323. Успенский Глеб. Нравы Растеряевой улицы. II. Первый опыт. Заря. 1869. № 9. С. 194.
- 206 Никитенко А. В. Мысли о реализме // ЖМНП. 1872. Ч. 159. Отд. 2. С. 27.
- 207 У Л. Э. Калонна Якоби мы читаем: «Онанизм есть только частный случай мечты, или, обратно, мечта есть обобщение метода онанизма» (Психологические этюды // Дело. 1867. № 11. С. 119). Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда (1879) // Поли. собр. соч. Т. I. СПб., 1899. С. 81. Оболенский Л. Е. Основные начала художественной и литературной критики // Свет. 1878. № 11-12. С. 382.
- 210 Там же. С. 385.
- 211 Вестник Европы. 1880. № 8. С. 497-498. Эмиль Золя и Клод Бернар // Слово. 1879. № 10. С. 157. Там же. С. 156.
- 212 Ткачев П. Н. Беллетристы-метафизики и беллетристы-эмпирики // Дело. 1875. № 3. С. 1—5. (Собр. статей под ред. Козьмина. М.; Л., 1928. С. 81-86).
- 213 Ткачев П. Н. Спасенные и спасающиеся // Дело. 1872. № 10. С. 18-19. Для Ткачева Достоевский был примером того, «до каких диких несообразностей может прийти романист, неспособный к синтезу» (Тенденциозный роман // Дело. 1873. № 2), примером ложных обобщений (Ср.: Больные люди // Дело. 1873. № 3).
- 216 Ткачев П. Н. Беллетристы-метафизики... С. 3-4 (Козьмин. С. 84-85). Ткачев П. Н. Неподкрашенная старина // Дело. 1872. № У.С. 17. Ткачев П. Н. Спасенные и спасающиеся // Дело. 1872. № 10. С. 18-19. Ткачев П. Н. Беллетристы-метафизики... С. 39. (У Козьмина эта часть статьи **опущена**). Милоков А. П. Переворот в журналистике // Голос. 1864. № 293. Соловьев Н. Я. Принципы жизни // Всемирный Труд. 1867. № 1. С. 139. Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры. СПб., 1892. С. 431.
- 221 Скабичевский. Очерки истории русской цензуры... С. 437-438. Там же. С. 437.
- 222 Вопиющие безобразия // Развлечение. 1866. № 37. С. 191-192.
- 223 Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы // Современник. 1858. № 2. О том же Добролюбов говорил в статье «Русская сатира в век Екатерины» (Современник. 1859. № 10).
- 225 Статья по поводу «Благонамеренных речей» Щедрина (Дело. 1876. № 10. С. 316-317). От сатиры Щедрина, по мнению Шелгунова, «веет холодным барством и праздным рукоделием». Ткачев П. Н. Безобидная сатира // Дело. 1878. № 1. На с. 8 — прямая ссылка на «Цветы невинного юмора».
- 227 В отношении Щедрина не следует забывать, что его произведения 70-х годов носят совершенно очевидный характер откликов на «газетную» злобу дня, приобретая местами характер журнального фельетона. Таковы, например, «Дневник провинциала» (1872-1873), «В среде умеренности и аккуратности» (1874-1877) и др. Ткачев П. Н. Подростающие силы // Дело. 1868. № 10. С. 24.

#### Из истории русской эстетики

- Ткачев П. Н. Литературное попури // Дело. 1876. № 8 (Собр. статей под ред. Козьмина. М.; Л. 1928. С. 121).
- Там же.
- Н. Н. Наши журналы // Свет. 1879. № 1. С. 30.
- Там же.
- Там же. С. 31.
- Радзиевский Г. Роль искусства // Неделя. 1878. № 45. С. 1481.
- 238 Юзов (П. И. Каблиц). Ум и чувство, как факторы прогресса // Неделя. 1878. № 6 и 7. Статья вся построена на английских источниках.
- 239 Неделя. 1878. № 7. С. 227.
- Радзиевский Роль искусства... С. 1474.
- Там же. С. 1477.
- Венгеров С. А. На смену. Беллетристы-дебютанты // Слово. 1880. № 2-3. С. 111.
- Цебрикова М. К. Двойственное творчество // Слово. 1881. № 2. С. 3.
- Ткачев П. Н. Неподкрашенная старина // Дело. 1872. № 11. С. 21.
- Ткачев П. П. Спасенные и спасающиеся // Дело. 1872. № 10. С. 18-19.
- Цебрикова М. К. Герои молодой Германии // Отечественные записки. 1870. № 6. Отд. 2. С. 208.
- Н. Языков Шелгунов. Нехудожественный роман // Дело. 1875. № 7. С. 6. Ср. о том же (сочетании «серьезной задачи и художественности») в статье М. «Задачи современного романа» (Дело. 1870. № У.С. 45).
- Журнальное обозрение // Свет. 1878. № 10. С. 357. О «ярлыках на лбу» см. у Цебриковой. С. 206.
- 249 А-ский. Критик переходного времени // Слово. 1880. № 2-3. С. 139.
- 250 Н. Языков. Нехудожественный роман... С. 3.
- 251 А-ский. Критик переходного времени... С. 139.
- 252 Настоящее русской критики // Неделя. 1872. № 23-24. С. 706.
- 253 Французская идиома. В дословном переводе — «черные скоты». Обозначает что-то (или кого-то) в высшей степени неприятное (неприятного/неприятную). (Примеч. сост.)
- 254 Спинномозговой зуд (лат.).
- 255 Белинский и Добролюбов // Русское слово. 1864. № 1. С. 29.
- 256 Писарев Д. И. Нерешенный вопрос... С. 42.
- 257 Ср., напр.: —ин. Дилетантизм в поэзии // Вестник Европы. 1874. № 5. С. 239, а также С. Г.-В. в «Одесском вестнике» (1874. № 131).
- 258
- 259 Дело. 1872. № 4. С. 27.
- 308 Дело. 1869. № 8. С. 67.
- 261 262 Чистяков М. Б. Курс педагогики. СПб., 1875.
- 263 Педагогическая путаница // Дело. 1875. № 4. С. 21.
- 264 Русское Слово. 1863. № 6. Отд. 2. С. 27.
- 265 Цебрикова М. К. Герои молодой Германии... С. 199.
- 266 Там же.
- 267 Там же. С. 200.
- 268 Там же. С. 202.
- 269 Педагогическая путаница... С. 20.
- 270 Радзиевский. Роль искусства... С. 1475.
- 271 Там же. С. 1476.
- 272 Шелгунов. Иллюзии критического оптимизма ■ С. Г., —е..... — \* 277. С.
- Скабичевский. Беседы о русской словесности.. Антонович. Лжереалисты... С. 93.
- 276 Там же. С. 76.
- Писарев Д. И. Разрушение эстетики... Поли. собр. соч. Т. IV. Стлб. 515.

<sup>278</sup> *Ткачев П. Н.* Рецензия на книгу Немировского // Дело. 1867. № 11. Отд. 2. С. 48.  
<sup>279</sup> *Писарев Д. И.* Посмотрим!.. Т. V. Стлб. 184. Предметами роскоши (*фр.*).  
<sup>280</sup> *С. П.* Серебряное и ювелирное дело // Вестник Московской политехнической выставки. 1872.  
<sup>281</sup> № 70.  
<sup>282</sup> Газета «Москва». 1868. № 4.  
<sup>283</sup> Северная почта. 1863. № 280 (из Моск. вед.).  
<sup>284</sup> Речь Д. В. Григоровича на открытии музея // Газета «Москва». 1868. № 14.  
<sup>285</sup> Например, в указанной речи. Также в статье о Лондонской выставке 1862 (вошла в собр. соч.).  
<sup>286</sup> *Кошелев А. И.* Примечание к статье А. Ершова «Железные дороги» // Русская беседа. 1856. Т. II. Отд. 2. С. 70. Там же. С. 69.  
<sup>287</sup>

Москва. 1929-1930

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Василий Павлович Zubov. 1919 г. (Фронтиспис)  
2. Родители Василия Павловича — Павел Васильевич и Наталия Митрофановна Zubovy. 1900 г.  
3. Василий Павлович Zubov. Отроческие годы.  
4. Василий Павлович Zubov. (VII класс). Дружеский шарж Н. Гарвея.  
5. Преподаватели и учащиеся Флеровской гимназии. 1916 г.(?) В первом ряду сидят: отец Константин (Константин Александрович Василевский, служил в церкви св. Антипия на Колымажном дворе), рядом — директор Александр Сергеевич Барков, географ. Первый слева — Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский; второй слева стоит — Гиндин. Шестой слева — Василий Павлович Zubov, справа от него — Андрей Андреевич Лапин.  
6. Удостоверение студента историко-филологического факультета МГУ. 1919 г.  
7. Первая страница чернового варианта рукописи «...Об энергиях, ипостасях и сущностях...» Начало 1920-х гг.  
8. Страница рукописи «De defectu philosophiae». Начало 1920-х гг.  
9. Василий Павлович Zubov. Удостоверение музыкального отдела. 1919 г.  
10. Василий Павлович Zubov. Удостоверение 1-й Московской запасной артиллерийской бригады краен. тов. Zubova. 25 октября 1919 г.  
11. Василий Павлович Zubov во время службы в армии. 1919 г.  
12. Страницы из дневника. 1919—1920 гг.  
13. Титульный лист рукописной книги В. П. Zubova «Пути метафорологии». 1922 г.  
14. «Указатель личных имен» и «Содержание» — страницы рукописной книги В. П. Zubova «Из истории русской эстетики (шестидесятые и семидесятые годы)». 1929-1930 г.  
15. «Теория пустоты в физике XVII столетия». Страница машинописи и фрагмент рукописи.  
16. Василий Павлович Zubov. Середина 1920-х гг.  
17. Страница рукописи «Генезис научной терминологии». 1926 г.  
18. Страница рукописи доклада в ГИМНе. 1924 г.  
19. Василий Павлович Zubov. Середина 20-х гг.  
20. Дом на Пречистенке, 32, в котором размещалась ГАХН.  
21. Обложка оттиска статьи «Толстой и русская эстетика 90-х годов». 1929 г. (первая публикация В. П. Zubova).  
22. Обложка сборника «ГАХН. Отчет. 1921-25».