

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А.Г. ЦИРЕСА

ИЗДАТЕЛЬСТВО

ГАХН

1927

Т Р У Д Ы

ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ФИЛОСОФСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

МОСКВА

1927

Печатается по постановлению Ученого Совета Академии
Ученый Секретарь *Л. Сидоров.*

Главлит 65.737.

Тираж 1000.

Типография ГАН Главнауки НКП, Каляевская. 33.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник представляет собой собрание работ комиссии по изучению проблем художественной формы при философском отделении Государственной Академии Художественных Наук. В силу этого в нем отразился план и содержание работ комиссии вместе с тем, этим обеспечивается тематическое единство отдельных статей. Все работы зачитывались в виде докладов в комиссии и после тщательных, иногда очень горячих, прений переделывались и превращались в статьи; в этом сказался коллективный характер создания сборника.

По содержанию, сборник имеет в виду самостоятельную постановку проблем художественной формы. Современная эстетика и поэтика все время выдвигают эти вопросы; особенностью работ комиссии является попытка осветить в свете философских понятий специальный литературоведческий и искусствоведческий материалы.

В противоположность так называемым формалистам типа „Опояза“, художественная форма понимается здесь как „внутренняя форма“, тогда как формалисты обычно ограничивают свои изыскания областью форм внешних. Вопрос ставится шире и вскрывается на фоне взаимоотношения разных форм между собой, напим., форм логических, синтаксических, мелодических, форм собственно поэтических, риторических и т. д..

Конечно предлагаемые статьи ни в какой мере не исчерпывают не только самого вопроса, но и всех тем, которые разбирались в комиссии. По первоначальному плану сборника, рассчитанного на 20 печ. листов, туда должна была войти большая историческая часть, прослеживающая традиции идеи внутренней формы, начиная с Гумбольдта и далее у Штейнталя, Потебни и Антона Марти; кроме того,

предполагалась общая статья о разных понятиях формы и ряд критических экскурсов в область современной русской и иностранной поэтики. Все эти работы были также заслушаны в комиссии, но когда весь материал предстал в готовом виде и окончательно обнаружилось жесткие издательские условия Академии, сборник должен был лишиться как исторической, так и критической частей. Исторический отдел предполагается издать особо в последующих выпусках.

Работы комиссии в области музыкальной формы и формы в пространственных искусствах также естественно не могли войти в данный сборник: они составят содержание последующих выпусков комиссии. В заключение следует сказать, что все эти работы относятся ко времени 1924—25 гг.

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФОРМ

I. Предмет-переживание. § 1. Смысл противопоставления. § 2 Эстетический предмет. § 3. Эстетическое переживание. § 4. Уничтожение противопоставления. II. Иной контекст. § 5. Содержание и чистая форма. § 6. Продолжение. III. Вещь—образ. А. Вещь. § 7. Риторика. § 8. Педагогика. § 9. Эмблема. § 10. Аллегория. Б. Образ. § 11. § 12. IV. Сфера прекрасного. § 13. § 14. Спецификация. § 15. Возвышенное, § 16. Ироническое. § 17. Изящное и напыщенное. § 18. Трагическое § 19. Комическое. V. Заключение. § 20.

I. ПРЕДМЕТ—ПЕРЕЖИВАНИЕ

§ 1. СМЫСЛ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ

Прежняя эстетика времен Гегеля ставила, главным образом, проблему содержания и формы, идеи и ее воплощения. Современная вырастает на почве нового противопоставления: предмет—переживание.

Действительно, это противопоставление питает, во первых, современный формализм, в учении которого понятие формы теряет значительный гегелевский смысл—своеобразного воплощения культурного содержания, абсолютного духа, в чувственности и заменяется понятием пустой, ничего не выражающей формально-онтологической схемы—только внешней формы. Здесь общая теория предмета становится фундаментом, поддерживающим все здание эстетики.

Но на ряду с этим, то-же самое противопоставление питает, во вторых, современную эстетику вчувствования (течение во всем противоположное), которая вместо гегелевского абсолютного духа, как *sui generis* сознания, строит гипотезу о внутреннем подражании, симпатическом чувстве, о вчувствовании,—претендующую на объяснение эстетического предмета и его форм. Здесь общая абстрактная психология становится фундаментом, поддерживающим все здание эстетики.

Это противопоставление, далее, стимулирует развитие, в третьих, одной из отраслей эмпирической психологии—так называемой позитивной эстетики, которая совсем не эстетика, а психология. Место предмета тут занимает „раздражитель“, место переживания, в зависимости от психологического направления,—реакция, рефлекс, переживание, инстинкт и т. подобн. Здесь общебиологическая и психофизиологическая теории становятся фундаментом, поддерживающим все здание эстетики.

На ряду с этим, то-же противопоставление питает, в четвертых, современный эстетический нормативизм (течение во всем противоположное предшествующему), задачей которого является установить те условия, при которых находит удовлетворение естественная потребность человека в прекрасном, т. е. ответить на вопрос—каким должен быть предмет, чтобы получилось эстетическое переживание. „Эстетическая норма гласит: если ты хочешь получить эстетическое удовлетворение, то необходимо выполнить определенные предметные условия при восприятии, чувстве, фантазии, поэтому отбросить все то, что им мешает“ (Фольк.). Не трудно видеть, что нормативизм, не выходя из пределов нашего противопоставления, пытается примирить психологизм и об'ективизм, заставляя регулирующую норму повиснуть между предметом и переживанием, ища в конечном счете опоры в старинном трансцендентальном субъекте. Здесь фундаментом для эстетики оказывается общее трансцендентальное учение о способности эстетического суждения.

Можно, конечно, подробно и не без интереса проследивать оттенки и формы, которые приобретает это противопоставление в различных эстетических течениях, в нашем контексте важно указать лишь на то, что оно относится к природе такого культурного явления, как „современная эстетика“, в противоположность—эстетике гегелевской.

Неизбежный принципиальный догматизм следует из смысла самого противопоставления. Действительно, при всех постановках вопроса в пределах противопоставления, нет указания того специфического пути, которым можно прийти к специфически эстетическому. Ведь переживание связано с предметом существенно случайно, состав переживания постоянно текуч, его конструкция определяется случаем, поэтому само переживание указывает только на те случаи и поводы, которые его вызывали, оно ничего не говорит о предмете, а только сталкивается с ним, вызывается им, как „раздражителем“. От переживания нет доступа к предмету, в смысле большего его понимания, т.-е., исследуя переживания, мы несколько

не приближаемся к пониманию того, что такое эстетическое в его модификациях, хотя бы наше исследование было строгим и устанавливало эмпирические законы. Таким же образом и от предмета нет доступа к переживанию; никакой предмет существенно не связан с каким либо переживанием. От исследования предметов не делаются более понятными переживания. Исследовать же предметы просто, не указывая путей для их нового отыскания, это значит „вещать“ и ничего не сказать в оправдание своего вещания,—это и есть догматизм.

Ко всему этому можно прибавить вполне понятую историческую справку, именно интересующее нас противопоставление возникло на почве кантианства. Для Канта прекрасное обозначает лишь то, что вещь „формально целесообразна“ для наших познавательных сил. Отсюда выход как для крайнего формализма Г е р б а р т а, так и для чистого психологизма Т. Л и п с а, так и примиряющего нормативизма И. Ф о л ь к е л ь т а.

§ 2. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТ

Наиболее отчетливо высказал мысль о том, что проблемы эстетики разрешаются только в пределах теории предмета С. В и т а с е к. *). По его мнению суждение: „А—прекрасно“ по своей объективности равнозначно суждению „луг—зеленый“. В обоих случаях мы имеем предмету и только ему свойственное качество. Мы прочитываем признак—„прекрасное“ в предмете, как его свойство. „Прекрасное есть наглядно—абсолютное, дается в процессе аналогичном восприятию. Сам предмет среди различных своих качеств носит и это „прекрасное“. Правда, прекрасное, как предмет, не есть реальная вещь, а только видимость в вещи,—это фундированный на реальном, абстрактно несамостоятельный предмет высшего порядка—идеальный предмет, подобный сходству или различию, важно однако, что его искать нужно в сфере онтологии и именно онтологии формальной.

Если строго придерживаться такой постановки вопроса, то об эстетической форме можно говорить только в одном и совершенно определенном смысле,—как о своеобразном распределении внешних частей той вещи, которая называется прекрасной. „Предмет прекрасен потому, что он так и так устроен“. Если видеть прекрасное—

*) Stephan Witasek „Ueber Aesthetische Objektivität“ in Zeitschrift f. philos. und philos. kritik Bd. 157 (1915) s. 9, 22, 28. 39 f f.

значить предцировать предмету это качество, то форма прекрасного есть своеобразная, но исключительно предметно-онтологическая форма.

В тенденции этим достигается многое: во первых—освобождение от суб'ективизма, во вторых, попытка отыскать некоторое своеобразие особого эстетического предмета—своею действительность, а стало-быть и особые, совершенно самостоятельные научные принципы самой эстетики. Но такая постановка проблемы в силу того, что остается все же в пределах антитезы нашей главы, не избегает призрака переживаний и тщетно разыскивает повсюду эстетический предмет. Интересно, что как для сторонников формализма, так и для его противников, форма—это внешность предмета, явление его поверхности, а содержание—Переживаемое значение предмета представления, сопровождающееся чувством. Также и для В т а с е к а суждение „А—прекрасно“ основывается не на авторитете, не на воспоминании и не есть выражение абстрактного знания, „но по своему содержанию выступает как первоначальное переживание суб'екта“. Таким образом эстетическая форма здесь—не форма сознания, не форма выражения или обнаружения предмета, а содержание здесь не то, что созерцается в предмете—сюжет, идея,—но содержанием оказывается переживание, а онтические качества предмета оказываются формой эстетического, как такого. Такое понимание формы и позволяет говорить об эстетических формах только как об онтических, например, в смысле *Gestaltqualität*, об чувственной эстетической наглядности—только в смысле отражения внешней видимости вещи в представлении и фантазии. В силу этого „в некоторых“ определенных областях искусства возникают значительные трудности и препятствия для полного чувственного оформления представлений и чувств. Так, по Фолькельту *), „лирика представляет разнообразные затруднения для наглядного оформления, в особенности когда поэт изображает борьбу между различными чувствами, однако невыполнение этого требования, по его мнению, не ощущается читателем, как недостаток и препятствие, читатель предъявляет к лирической наглядности ограниченные требования“.

Отсюда легко видеть, как (мало удовлетворительно) разрешается в пределах поставленной антитезы одна из основных эстетических проблем—проблема наглядности созерцаемого образа.

*) I. Volkelt. System der Aesthetik. Bd. I. s. 392., 394.

В силу всего вышесказанного понятно, почему специфичность эстетической формы ищут в пределах чистой формальной онтологии и обозначают ее такими терминами, как „единство во многообразии“, „монархическое подчинение форм“, „принцип равновесия“, „золотое сечение“, „организованность“, „органичность“, „цельность“, „дифференцированность общего“, „гармоничность в распределении частей“ и т. д., и т. д.

§ 3. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ

Если представители об'ективной эстетики находят нужный им эстетический феномен только в самом предмете, то другое течение в пределах той же дилемы—предмет—переживание, развивает как бы противоположную точку зрения. Его представители находят сущность эстетического в переживании.

Лучшим примером, служит, конечно, Т. Липс. „Если я чувствую себя возвышающимся при взгляде на колонну, то мое стремление есть стремление колонны“. Я чувствую гордость при созерцании формы статуи выражающей ее, это не значит, что я, как реальный, т. е. в реальном мире живущий индивидуум, горд или чувствую себя гордым, но эта гордость чувствуется мною, поскольку я созерцаю статую и, созерцая, в нее преображаюсь; она является предикатом не моей личности, или моего „я“ вообще, но того, которое созерцает статую и в ней растворяется“, „колонна, как целое, для нас есть только тогда, когда мы ее духовно строим“ *).

Итак, теперь эстетическое не есть предикат предмета, а предикат созерцающего „я“. Не только в самом предмете, но даже в его представлении нельзя искать эстетического. Поэтому Липс и отрицает эстетическое значение представлений, они носят на себе еще печать предметности. Не репродуцированный гнев, а действительный, особым образом пережитый гнев дает вчувствование; особенность его заключается в особом виде самого переживания—именно в наслаждении. Проблема эстетического наслаждения и начинается в этом контексте играть доминирующую роль на ее основе происходит деление эстетического и внеэстетического, рассмотрение тех внешних форм цвета, звука, линии, движения, которые при известном сочетании дают возможность вчувствовать наслаждение, выделение в комическом, трагическом, возвышенном моментов, дающих или не дающих наслаждение и т. д.

*) „Философия в систематическом изложении“. 1909. Петербург. 8. Липс. Эстетика. стр. 371 и след.

Не безинтересно подметить, что все излюбленные примеры теории вчувствования—„улыбка голубого неба“, „веселый ландшафт“, „гордость статуи“ и т. д.—всегда обычные случаи метафоры. Теория здесь вплотную подходит к проблеме внутренней формы, она бьется над ее разрешением, но не видит ее, т. к. вместо семасиологического анализа особой метафонической формы выражения, привлекается темный и сложный аппарат динамики психической деятельности. Несмотря на чрезвычайную изощренность и остроумие объяснений, защитники теории вчувствования не видят самого предмета, он им не дан. Для непредубежденного-же получается какой то до удивительности нелепый вывод:—внешняя видимость предмета оформляет вчувствуемое переживание.

§ 4. УНИЧТОЖЕНИЕ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ

Можно, оставаясь только точным и нисколько не рискуя блеснуть парадоксом, утверждать тезис,—что нет никакого эстетического предмета. Конечно, все, о чем может быть только поднята речь, в высказывании становится предметом речи, и эстетическое может стать таковым. Но тогда предметом будет и акт сознания, и само сознание, и многое другое, напр. переживание, тогда в предлах нашей темы нет ровно никакого спора, потому что не проводится различия между предметом как таким, о котором просто только говорится (логический предмет) и уже совершенно определенным предметом—,именно предметом взятым из сферы формальной онтологии. Первый предмет, как акт, или некая модальность сознания, не находится в пределах формальной онтологии, хотя может стать и становится предметом разговора. Так и здесь—эстетическое не есть предмет формальной онтологии, хотя является несомненным предметом эстетики, как речи определенного логического строения, но, становясь предметом научной речи, эстетическое все же не является предметом созерцания, хотя эстетика и говорит о нем как о созерцаемом.

Словом, необходимо разобраться как в способах данности эстетического, так и в том, о каком предмете говорят, утверждая об'ективность эстетического.

Совершенно справедливо утверждение Витасека, что суждение „А—прекрасно“ по своей об'ективности равнозначно суждению „луг—зеленый“, но также совершенно ясно, что мы здесь имеем дело с суждением о прекрасном, а не с созерцанием, воспоминанием и т. д. прекрасного. Но ведь весь вопрос-то в том и заклю-

чается, чтобы узнать в чем специфическая данность прекрасного. Всякое суждение, конечно, имеет свой предмет, равный по своей объективности любому другому и этот предмет вскрывается через установление его содержания, при помощи предикации, в разнообразных логических формах. Но прекрасное, как такое, дается ли оно в логических формах суждения, или в какой либо иной модальности, этот вопрос даже и не ставится, хотя можно сейчас же усмотреть, что прекрасное не дано в форме эксплицированного предикативного суждения. Изучая прекрасное, создавая статью или книгу по эстетике, мы, конечно, излагаем мысль логически, вкладывая ее в суждения, но—какую роль играет суждение при созерцании прекрасного, — вопрос совершенно особый, какую роль здесь играет предмет, это еще нужно тщательно обследовать; во всяком случае можно сказать, что в данной модальности предмет берется не в логическом и не в формально-онтологическом смысле.

В т а с е к пользуется самым обычным видом суппозиции, что и дает ему видимость правоты. Действительно, как всякое выражение, так и такое, как „А—прекрасно“, в разных контекстах может приобрести самый различный смысл. Оно может значить, как то, что предмету „А“ предиктируется признак прекрасного, так и то, что созерцается некоторое прекрасное. Неразличение этих смыслов может ввести в софизм. В одном случае—прекрасное является предикатом, в другом—самим созерцаемым.

Вообще говоря: признак, качество, свойство, как словесные знаки, термины, входят в состав самого логического выражения, с другой стороны, как то, что ими обозначается,—входят в онтический состав предмета, например цвет, звук *gestaltqualität*, в известном смысле сюда же можно отнести и прекрасное; но мысль как мыслимое, восприятие как воспринимаемое, воображение как воображаемое, прекрасное как созерцаемое, входя как словесные знаки—термины в состав логического выражения, указывают не на онтический состав предмета, а на способ сознания, модус, „как“ сознания и соответственно не на предмет, а на н о э м у*).

Таким образом всякий предмет, к какой бы сфере бытия он ни относился, действительного или идеально—возможного,—может стать прекрасным, и нет такого специально эстетического предмета,

*) Термин—весьма существенный для анализа, но входит в дальнейшее разъяснение которого—не хватит места. Употребляю его в смысле высказанном Гуссерлем (Edm. Husserl. „Ideen zu einer reinen phänomenologie und phänomenologische Philosophie“).

который только для себя захватил бы это право, подобно, например тому, как есть математический предмет, социальная вещь, или психофизическая функция, которые остаются неизменными во всех модальностях, наоборот необходима определенная модальность, чтобы какой либо предмет стал прекрасным. Поэтому-то, исследуя пределы формальной онтологии, никак нельзя натолкнуться на прекрасное. Правда, обзревая сферу материальной онтологии культуры, мы встречаемся с таким явлением, как искусство, но мы и его не сможем узнать среди других без пропедевтического анализа эстетического; для узнавания нужны слова. Только различив проблемы эстетики и философии искусства и пройдя нужные этапы пропедевтики, мы наверное поймем тот сложный материально онтологический смысл прекрасного, о котором случайно обмолвились выше и который до конца может стать понятным только в пределах проблематики искусства.

Итак, эстетическое не есть предмет ни в смысле формально-онтологическом, ни в смысле логическом, поэтому и не обладает соответствующими формами объективности.

Но прекрасное так же и не переживание, не наслаждение. Какой смысл в том, что мы тончайшим образом опишем наше переживание наслаждения от прекрасного, отграничим от других переживаний, если мы не знаем, что такое само прекрасное, не можем его отыскать и отграничить от всего остального? Смутный инактуальный анализ всегда будет предпосылкой такого описания, только на нём оно будет держаться, т. к. откуда же мы узнаем, что это переживание и есть подлинно переживание эстетического, если уже не подразумеваем, что такое само эстетическое. Здесь мы все время возвращаемся в пределах онтологии психического и хорошо, если такое описание материально конкретно, тогда оно нас вводит в сферу культурной личности, стоящей перед лицом искусства, а то, обычно, это описание вскрывает довольно жалкую картину абстрактных определений—погружения, слияния, напряжения, разрешения, вживания в прекрасное. Seriously—что это дает?

Теория вчувствования—объяснительная теория, просматривающая очевиднейшее описательное явление.

Действительно, если улыбается мне голубое небо, если я вижу гордую статую, или гнев богини, то правильно, что ни я, ни небо, ни мрамор не улыбаются, но все же здесь как то высказывается, явно подразумевается, что улыбается—небо, гневается—богиня. Если оба положения совершенно очевидны из

смысла самих высказываний, то должен стать столь же очевидным и вывод, что есть такие способы выражения, которые ничего не утверждают относительно реального или идеального бытия предмета (вещи или лица), но все же имеют свое совершенно определенное содержание и особую форму, вырастающую вместе с логической, всякому заметной и оформляющей не мое переживание, а само выражаемое содержание. И Липс не мог не обмолвиться, говоря „я чувствую гордость при созерцании формы статуи выражающей ее“. Очевидно, раз есть способы дать и выразить именно гордость статуи, то и нужно сосредоточиться на том, в чем эти способы.

Не безинтересно отметить, что проблема выражения неизвестна и психологистическим эстетикам, но они ее сознательно заменяют проблемой впечатления. Г. Шпет *) обращает внимание на очень существенное различие функций языка, которое дает Дитрих.

То же самое по отношению к эстетике мы имеем в последней работе Фолькельта**). Фолькельт говорит: „Было бы бессмысленной затеей описывать эстетическое выражение, не имея при этом в виду чувствующе-созерцающего субъекта. . . вопрос гласит: так—что мы находим в переживании эстетического выражения? На этот вопрос можно ответить только путем самоосмысления (Selbstbesinnung) . . . и в самоосмыслении делается без сомнения ясным, что выражение (Ausdruck) в тоже время производит впечатление (Eindruck) на нас, как на чувствующе-созерцающего субъекта“.

Правда, бессмысленно думать, что выражение не произведет никакого впечатления. Как действительное событие нашего мира оно даже рассчитано на такое впечатление, и конечно, впечатление производится на лицо, на субъекта; но только почему изучать эти впечатления должна эстетика? Ведь и логические выражения производят впечатление, однако это впечатление не изучает логика, она изучает именно выражение. Если бы остановиться на этом различии, можно было бы поставить весьма важную для эстетики проблему, мимо которой проходят все 3 тома богатой системы эстетики Фолькельта.

*) Густав Шпет „Предметы и задачи этнической Психологии“. Психологическое обозрение. Москва, 1917 г.

***) Volkelt. Das Aesthetische Bewusstsein 1920. S 20.

II. ИНОЙ КОНТЕКСТ

§ 5. СОДЕРЖАНИЕ И ЧИСТАЯ ФОРМА

Нетрудно заметить, что противопоставление—предмет—переживание возникает на почве реального противоположения вещи и ее воздействия. Кроме прочих особенностей, отмеченных выше, предмет здесь подменяется вещью, поэтому отношения формы и содержания носят реально-причинный характер, что и дает простор об'яснительным теориям разного типа.

Вместо этого нужно поставить вопрос действительно о предмете и его выражении и узнать—есть ли какие либо специфические формы выражения эстетического. Здесь противопоставление—содержание—форма вставляется в совершенно иной контекст—выражение—выражаемое, в силу чего вопрос о том, как форма выражает смысл *Гespr.* содержание,—выступает как проблема интенционального, а не реального отношения. Но иметь в виду предмет интенционально—еще не значит знать; только тогда, когда вскрывается его содержание и возникает вопрос о том, в какой форме оно воплощается; только тогда можно сказать—познаем мы предмет, созерцаем образ или воспроизводим воспоминаемое и т. д. Итак, форму мы будем понимать как форму выражения.

На этом пути обнаруживаются первые специфические особенности эстетического. Уже Гегель *) и Фишер ставили эту проблему. „Так как искусство ставит своей задачей воплотить идею для непосредственного созерцания в чувственной форме, а не в форме мысли или чистой духовности и это воплощение приобретает свою ценность и значительность в соответствии и единстве обеих сторон чувственной идеи и ее—формы, то высота и высокое достоинство искусства зависят от степени взаимной проникновенности единства, в которое перерабатываются идея и форма“.

Здесь и далее уже указываются те существенные моменты, которые будут положены в основание нашего дальнейшего анализа.

Прежде всего искусство воплощает идею для созерцания через чувственную форму: „прекрасное определяется тем, что оно есть чувственная видимость идеи“. Чувственная видимость—этим сказано многое. Во-первых, этим указывается вид и способ воплощения содержания—наглядность в противоположность абстрактному

*) Гегеля далее цитирую по изданию „Hegels Aesthetik... Dr. Alfred Baeumler“, München, 1922, herausgeg Beck S. 87.

выражению или чистой идеальности; соответственно возникает проблема наглядной, образной речи. Во вторых, в контексте видимость берется как отрешенность, как „только“ видимость; соответственно возникает проблема эстетической действительности. В третьих, возникает и сама проблема художественного воплощения. Видимость — не вещь — содержание и форма образуют друг друга взаимно, видимость это прежде всего воплощение (*Darstellung*) содержания. Чувственная природа, просто вещь, как такая, сама по себе не дает такого воплощения. „Пестрое многообразное оперение птиц сверкает, не будучи и замеченным, их песнь раздаётся и не услышанной . . . но произведение искусства не живет беззаботно само для себя, наоборот, оно существенно вопрос, речь и обращение к груди дающей отклик призыв к душе и духу“ *).

Это значит — искусство носит характер речи, искусство, в его культурном обращении к разуму, — ждущее отклика — понимания. Соответственно проблема эстетического воплощения — проблема эстетической речи „логика“ этой речи эстетика.

И в современных эстетиках ставятся эти проблемы, но, как мы видели, они рассматриваются в пределах противопоставления предмет — переживание, что модифицирует понимание отношения содержание — форма. Для Гегеля нет этого противопоставления, его феноменология эстетического идеала развертывает формы воплощения идеи и содержания; такой смысл имеет его деление искусства на символическое, классическое и романтическое.

Этим мы намечаем положительный предмет дальнейшего анализа, прежде всего — содержания и далее, — его выражения.

§ 6. Всякое произведение искусства имеет содержание. Чтобы это обнаружить и избежать эквивокаций, необходимо различать хотя бы пять смыслов слова „содержание“.

1. Во первых — содержание как смысл, — как то, из за чего происходит данное конкретное оформление. Нельзя сказать чтонибудь, даже неверное или абсурдное, — неосмысленно — это значило бы ничего не сказать; если есть выражение, есть и его смысл. В этом значении, например, беспредметное сочетание линий в орнаменте имеет содержание. Самый „узор“, который им составляется, есть то, что изображается украшающим орнаментом; этот узор, как художественный, может повториться не только в одном данном орнаменте, но может быть принятым в „школе“, и мы говорим тогда: — это тот

*) Hegel *ibid.* s 75. I Bd 85—91.

же узор. Содержание в данном примере онтологически — есть форма, ограниченная линиями, эстетически — содержание, которое приобретает свою особую форму как способ воплощения; последняя делается заметной особенно тогда, когда в орнамент попадает, например, человеческая фигура, цветок, животное и т. д., тогда орнамент преобразует это содержание, выкидывая и прибавляя некоторые черты.

Существенным для данного понятия содержания является то, что оно конституируется актуально только в данном выражении; оно совершенно конкретно, поэтому включает в себя выражаемое со всей полнотой данных наличных моментов. Так, например, для орнамента это не просто узор, но „простенький“, „строгий“, „сказочный“ и т. д. — со всем составом своего содержания. Как это содержание облекается в эстетическое выражение — вопрос дальнейшего.

2. Во вторых — содержание как сюжет, т.-е. нечто такое, что было оформлено еще до того, как попало в данное выражение. Это может быть случай из жизни, который оформлен по своему жизненной ситуацией, рассказ, оформленный по своему словесно, миф, по своему мифически, религиозно или метафизически. Словом все то, что уже жило своей собственной культурной жизнью и культурно оформлено. Это может быть, например, сюжет другого произведения искусства, впервые в последнем встречающийся.

3. В третьих — содержание как логическое содержание, т.-е. то, что можно однозначно выразить в суждениях, в отвлечении от всякой иной формы кроме суждения. Логическая форма, в силу своей универсальной общности, может иметь своим содержанием всяческие положения, между прочим и формы содержания в первом и втором смысле, только в силу своей абстрактности, логическое содержание, в противоположность первому смыслу, может быть выражено в разных словах, одно и то же — в разных выражениях, в противоположность же второму, может быть предварительно никак культурно не оформленным и только здесь, в суждении, получать культурное и логическое оформление. В силу этого все три вида содержания понимаются в различных актах.

Если отвлечься в художественном произведении от первого и второго содержания и высказать его в терминированных значениях, — мы будем иметь логическое содержание.

4. В четвертых — содержание как поучение — мораль. Как иногда говорят — „то, что хотел сказать художник“ — „тенденция“.

Такое содержание облачается в свои совершенно особые риторические формы (о них же).

5. И в пятых—содержание как материал, т.-е. тот внешний чувственный запас различного материала, при помощи которого происходит воплощение. Эта материя оформлена сама по себе, но по отношению к произведению, совершенно внешне и случайно оформлена как вещь.

Эстетическое не может обойтись без материи, но достигая прекрасного, оно снимает, уничтожает материю, вернее ту случайность формы материи, которую она получила вместе с ней. Так, цвет в картине, или звуковой состав слова в стихе, перестает быть случайным и попадает как раз туда, в такой контекст, где его случайные качества закономерно используются эстетически.

Иманентная тенденция всякого эстетического произведения—уничтожить чувственное, но вместе с тем пользоваться им как могущественным средством выражения,—особенно выделяет некоторые специфические черты эстетического.

Во первых, то, что оно есть не только чувственная видимость, а по выражению Фридриха Теодора Фишера,—чистая видимость, т.-е. нечто такое, что получается только тогда, когда материал отрешается от случайных признаков, чуждых эстетическому, форм вещи, и разрешается в систему выражений, что делает чувственность безвредной, не только не мешающей, но дающей *sui generis* созерцание.

Во вторых, эстетическое становится, по выражению того же Фишера, чистой формой, т. к. вся материя превращается в способ выражения идеи, и тогда, действительно, искусство, через чистую форму, начинает посредствовать между чувственным и идеальным. „Чувственные формы и цвет присутствуют в искусстве не для самих себя, ради своей непосредственной формы, но с целью дать в этих формах удовлетворение высших духовных интересов, т. к. они способны вызвать отзвук в сознании и духе. Таким образом чувственное в искусстве одухотворяется, духовное же становится чувственным“ (Hegel s. 43).

Нетрудно увидеть, что наше различение отдельных понятий „содержания“ строилось коррелятивно различению выражающих форм. Теперь возникает следующая задача для дальнейшего анализа—какое содержание — соответственно форма — имеет место в области эстетического? Предвосхищая вывод, утверждаю как тезис, требующий оправдания,—что в области эстетического имеет место содер-

жание только в первом и отчасти во втором смысле, т.-е. содержание как то, что конкретно, оформлено в данном выражении и только в нем, может быть эстетическим. Так как эта конкретность заключается ни в чем ином, как в том, что за разными моментами данного выражения скрывается особый смысл так, что никакое другое выражение не может заменить его, то необходимо вскрыть принципиальный состав, этого смысла и тогда анализ того, что разумеется и подразумевается в тех или других случаях в эстетическом содержании, должен быть поставлен как задача.

Далее, т. к. мы ищем специфичность эстетической формы и соответственно—содержания, необходимо показать, как конкретно происходит образование чистой формы и какие модификации этих форм имеют место.

III. ВЕЩЬ — ОБРАЗ

А. Вещь

§ 7. РЕТОРИКА

Обычно вещь рассматривается как предмет внешнего чувственного восприятия в опытной, эмпирической интуиции. Тождественным остается предмет, меняющимся—воспринимаемое в нем отменяющееся сочетание цвета, формы и т. д. Вещь все время раскрывается с различных сторон, развертывающихся бесконечно; поэтому вещь дана принципиально не адекватно, трансцендентно-феноменально. В такое описание совершенно явно вкрадывается натурализм. Существенным для вещи признается ее внешнее обличье, чувственная данность, открывающаяся в чувственном внешнем восприятии. Сюда же естественно вкрадывается и феноменализм; вещь берется только в порядке своего восприятия, как реального процесса, т.-е. дается феноменологический анализ процесса восприятия вещи, а не анализ самой вещи в ее конкретной действительности поэтому в корреляции с ее особыми способами данности.

Вещь меньше всего воспринимается. Внешняя воспринимаемая чувственность в вещах это отвлеченное, совлеченное с живого мира вещей покрывало их видимости. С румянца живого лица, с зелени родного пейзажа, с теней и бликов стильной мебели совлеченная чувственность—только видимость, а не вещь. С восторженных и мрачных криков людей, с звона колоколов и бубнов совлеченная чувственность—только слышимость, а не действительность.

Эту чистую невещественную видимость можно расположить в систематически-отвлеченную систему: цвета в систему цветового октаэдра (теория цвета), звуки в гамму (теория звука). Роль этой чувственности в вещи—совершенно особая. Для теоретической системы осуществление того или другого момента в вещи случайно, эмпирично. Вещь не нуждается в чувственности для того, чтобы ее воспринимали и созерцали. Случайная видимость вещи нужна лишь для того, чтобы, скользнув по ее поверхности, уйти от нее. После того, как видимость взята как признак отличия одной вещи от другой, вещь в новом собственном для нее акте принимается, признается для употребления ее в поступке. Если понимание слова обнаруживается в том, что мы его правильно употребляем в речи—как этого требует контекст, то понимание вещи в том, что мы ее правильно употребляем в поступке, как этого требует место и ситуация. Вещь неправильно, непонятно как употребленная, сохраняя всю свою видимость вещи, по существу, от одного акта такого ее употребления, перестает быть вещью. Позволю себе такой пример: один бойкий футурист проявил свою оригинальность в том, что подвесил рояль к потолку своей комнаты, так что ее никак нельзя было употребить как рояль; в такой обстановке ее нельзя было признать и понять. Вещь перестала быть вещью и превратилась в украшение, в своеобразное скульптурное произведение. Так называемые художественные „вещи“ совсем не употребляются, наоборот, они „охраняются“ от всякого прямого употребления, для чего даже создаются особые комиссии.

Понять и признать вещь—это значит произвести расчет на возможное ее использование для поступка, а так как не всякая вещь пригодна для известного действия, — то вещи получают различное „признание“ и различную „ценность“. Ценность конституируется только в пределах вещи. Эстетическое, как такое, ровно не имеет никакой ценности,—бесценно. Художественная вещь (без кавычек) имеет не только социально-экономическую цену, но как явление культурного воззрения на мир—и свою культурную ценность; последняя конституируется не в эстетическом, а в особом акте мировоззрения: — одни вещи признаются как стоящие „сохранения“ в культуре, другие как ничтожные, стоящие уничтожения.

Вещь, далее, наивна, что то-же самое абсолютно реальна; это значит, что она за собой ничего не подразумевает другого, кроме себя, т.-е. что она сама есть предмет разумения. Она ни на что не указывает, ничего не символизирует, ничего не высказы-

ва е т, она здраво и наивно принимается действительно за то, чем она может быть признана в своем употреблении. В метафизических системах, где мир вещей рассматривается как являющаяся видимость абсолюта, сам этот абсолюте и есть одна большая вещь, а действительные вещи, потеряв свою реальность, становятся несамостоятельными, отвлеченными моментами бытия, поэтому для такой метафизики всегда существенна натуралистическая абстрактность вместе с мистической недоказательностью; ее онтологизм и прочее—также легко объясняется этим вещным происхождением.

Даже само слово может выступить в наивно-хитрой практической речи, как вещь. И не только слово вещь, как предмет синтаксиса,—онтологии слова (на что указывает Г. Г. Шпет *), но и как предмет быта, как самая настоящая „обычная“ вещь. Вспоминаю пример из Пфендера: за столом в буржуазном семействе, во время обеда, Familienfater произносит, смотря на сына, общеотрицательное суждение „за столом никто не читает книгу“. Такое суждение в данном вещном контексте понимается не в своем чисто логическом содержании, вскрывающем известный Sachferchalt, но прежде всего как реальное событие за столом,—„сцена“ из жизни. Выражение не подвергается критике по своей логической форме, или общему значению, к этому закрывается доступ, а признается или не признается, расценивается как такое и такое действительное событие, теперь, по своему новому употреблению, не указывающее на какой либо захферхальт, а просто состоявшееся в мире вещей, среди своеобразной группировки лиц, событий и вещей:—«так говорит отец»!—Это действительно есть, или было. Одно дело понять логический смысл самой фразы, другое—понять практически действующую форму приказания, просьбы, мольбы и т. д. Слушая другого недоверчиво-критически, мы всегда задаемся вопросом—к чему он клонит и это значит не только—что он хочет доказать, но также и—зачем он это делает. Произнесенное слово отличается от произнесенного именно тем, что первое всегда есть событие, и как такое уже предано истории и произвело здесь свой эффект—эффект убеждения. Подобно тому, как есть формы и способы доказательства, или демонстрации самого предмета, так есть способы и формы убеждения в мнении и они обнаруживаются тем ярче, чем необыкновеннее демонстрация и чем убедительнее речь. Для доказательства не нужно повторять положения несколько раз, для убеждения—это полезно. Для доказательства важно сделать определенный и однозначный вывод, для убеждения—нужно

*) Г. Г. Шпет. „Эстетические фрагменты“.

только искусно подвести к выводу, чтобы у слушателя он возник сам собой; тогда он самодовольно принимает его за свой собственный и искренно убедится. Доказательство имеет в виду предмет, убеждение—слушателя и обстановку. Если речь подошла под этот вещный контекст (обстановку), совпала с ним—она красноречива и убедительна, хотя может быть ложна и необоснована. Если речь совпала с предметом—она истинна, хотя может быть и не убедительна.

Так мы попадаем в область реторики, как особой формы выражения; указание на нее имеет своей целью, в нашем контексте, только отграничение риторической формы от других, с тем, чтобы через это отграничение ясно выделилась искомая эстетическая форма. Существенно-реторическая речь обращена к лицу и понимается в реальном контексте; здесь она реализует содержание в 4-м смысле, содержание как «мораль», которая без размышления приглашает поступать согласно убеждению и мнению. Некоторые формы, которые обычно рассматриваются в эстетике, или поэтике, принадлежат сюда; таковы, например,—памфлет, эпиграмма, пародия, сатира, басня, панегирик.

Вещь, далее, вследствие особенностей строения своего тела, в процессе употребления обнаруживает свой характер.

Всякая вещь имеет свои особые характерные черты, которые делают ее удобной в использовании. Так, например, ручка, сохраняя свою сущность, приобретает разные характеры в зависимости от того, является ли она ручкой для письменного стола или вечным пером для ношения в жилетном кармане.

Книга, дерево, дом, лицо и фигура человека, пейзаж, бытовая сцена, то или другое словестное выражение, поступок, мнение и т. д. имеют особый характер, который не совпадает ни с внешностью, ни с конструкцией тела вещи, ни с ее сущностью, ни с идеей, но является *suí generis* формой, которая может быть дана или подмечена, а может быть и изображена в 2—3-х своеобразных «характерных чертах», выявляющих индивидуальные особенности приспособления данной вещи к обстановке.

Такова, вкратце,—вещь.

Для нашей темы существенны 3 момента.

Во первых, то, что вещь ничего не выражает (не имеет форм выражения).

Во вторых, то, что она узнается через свой характер, т. е. есть особые формы, в которые укладывается характер вещи. Эти

формы воплощения вещи, заключенные в ней самой, мы будем пока называть формами характерного.

В третьих, то, что вещь, будучи узнанной, производит впечатление, воздействие и действие, т. к. есть особые формы, через которые происходит это воздействие.

Если формы характера конститутивны в отношении самой вещи, то формы впечатления, являясь формами самой вещи, направлены на лицо, получающее впечатление и воздействие. Эти формы мы будем называть экспрессивными формами.

§ 8. ПЕДАГОГИКА

В том же самом контексте, среди вещей и событий, мы встречаем и личность; от вещи она отличается тем, что последняя сделана, тогда как первая образована; вещь удачно используется, личность только обнаруживается в своем поведении. Обнаруживается именно образ той культуры, которую впитала и через которую образовалась личность. Вещь выражает культуру отраженно, только потому, что личность дала ей определенное употребление. Образована та личность, которая понимает мир вещей и которой не чужд ни какой уголок культуры.

Если так, то есть способы и формы добиться от личности определенного понимания,—есть способы образования личности, т.-е. есть способы и формы такого предложения вещей и слов, когда они действуют образовательно. Изложить логически—значит изложить согласно с предметом, изложить риторически—значит изложить согласно со слушателем и обстановкой, изложить педагогически значит изложить согласно с идеалом личности. Необразовавшаяся личность не имеет убеждений, ей все равно как поступить, поэтому риторы тут нечего делать, ему слишком легко; убеждают того, кто уже имеет убеждения, а неубежденного воспитывают и учат. Гербартианско-циллеровская педагогика определенно ставила проблему чисто дидактических форм изложения в своих 5 формальных ступенях (анализ, синтез, ассоциация, система, метод-применение). Всем ясно, что для всякой методики важно установить, что раньше и что после.

Итак, наряду с логикой и риторикой мы ставим педагогику, как также своеобразный способ выражения, нужный нам здесь для оттенения. Педагогика и риторика понимаются существенно в аспекте личность—вещь, реализуя содержание в 4-м смысле. Мы уже заметили—реальная вещь, как и личность, ничего за собой не подразумевает. Рето-

рически и педагогически изложенное слово «ложится» так, что закрываются доступы к тому, что естественно подразумевает слово. Риторически—педагогическая речь пуста,—«бессодержательна» и несимволична; она не призывает к тому, чтобы за символом искать нового смысла, его проверять, созерцать, творить. То, что названная речь бессодержательна не значит, что в ней нет содержания, а значит, что уже готовое, оформленное логически, или поэтически, или как иначе, содержание, уже сотворенное, не новое в культуре, давно известное, укладывается здесь в удобную для убеждения или обучения форму. Для педагога и ратора не важно само знание, важно лишь воспитывающее, убеждающее знание; они само знание используют для дела.

Речь оправдывается самой персоной говорящего.

§ 9. ЭМБЛЕМА

Иногда наоборот, вещь выступает как знак; тогда вещь тотчас же теряет свою обычную функцию использования, делается бесполезной, но зато выступает как представитель идеи и становится эмблемой. Так лавр является эмблемой славы, а оливковая ветвь—мира. В качестве эмблемы всегда выбирается вещь, которая, через уничтожение ее внешности, делается представителем или просто заместителем идеи. Здесь вещь уже не наивна, но ничего не подразумевает, а просто заместительствует. Неувядаемые листья лаврового венка возлагают на чело, или вешают на стену, а не кладут в суп; но венок молчит неразумно и ничего не повествует о содержании той славы, за которую он представительствует, он только подает свой голос, поднимает руку в голосовании за славу того, кому преподнесен. Вещь в эмблеме представительствует обязательно за идею, но не за другую вещь, а т. к. вещь и идея не соизмеримы, то первая, являясь на месте второй, не эквивалентна ей, как это бывает, когда вещь—знак заменяется другой вещью просто, например, при мене дензнаков на вещи. Эмблема оправдывается согласием, которое закрепляется традицией и бытом. Эмблема есть особый способ обнаружения идеи, но в своей специфичности она не является эстетической; если эмблематическая вещь эстетична, то не в силу своей эмблематичности, а по другим причинам.

Для нас важно здесь подчеркнуть лишь тот способ, каким вещь связывается с идеей.

§ 10. АЛЛЕГОРИЯ

Мы видели, что в эмблеме вещь представляет за идею. В эмблеме есть два члена—вещь и идея, обнаруживается своеобразный параллелизм, но переход совершается как бы скачками.

Параллелизм, однако между членами иного порядка, мы имеем и в случае а л л е г о р и и. Известно, что в пределах формальной онтологии может быть установлена связь формализации, т.-е. такое формальное отношение, в котором высшая форма целиком применима к низшей: через нее понимается низшее. Это отношение находится исключительно в пределах онтологии в противоположность генерализации и спецификации, как чисто логических операций над понятиями. Кроме перехода от высшей формы к низшей и наоборот, возможен переход к соседним формам, тогда между ними устанавливается формальное сходство, пределом которого является высшая для обеих форм форма; за указанным пределом формальное сравнение и сходство неправомерны. На этом обычно основывается а н а л о г и я. Так—популярная аналогия организма и общества оправдывается в пределах более высокой формы—«единство во множестве», но сейчас же нарушается, как только переходит за эту форму в сферу большего материального наполнения и сравнивает части общества и члены организма. В аналогии есть два или более параллельных ряда и возможен переход от одного к другому через констатирование общей формы, как бы они не были различны по содержанию. Так—побледнение и покраснение по форме аналогичны. Так как аналогия вскрывается, в силу сходства того или другого *Sachverhalt'a*, на почве формальных отношений, то единственный способ, в котором дается аналогия, есть с у ж д е н и е, развертывающееся по форме: «подобно тому, как . . . так и . . .».

Для нас это весьма существенно, так как показывает, что один член аналогии сам по себе не подразумевает другого: их аналогичность высказывается прямо суждением. Организм сам по себе никоим образом не указывает и не подразумевает общества: их сходство устанавливается только в суждении. Аналогия—раскрытая эксплицитная форма в установлении сходства. Сделанных указаний достаточно, чтобы понять другую—свернутую, имплицитную форму—а л л е г о р и ю, которая, как известно, выступает с претензией на эстетическое значение.

Своеобразие аллегорической аналогии заключается в том, что, высказывая нечто относительно одного члена аналогии, она не эксплицирует аналогичную форму другою, а заключает в себе инак-

туально имплицитное суждение, через которое и полагается эта последняя форма. Правосудие аллегорически изображается как женщина с мечом и весами;—имплицитно образуется суждение:—подобно тому, как меч карает, так карает и правосудие, подобно тому, как весы показывают равенство и неравенство, так и правосудие справедливое и несправедливое и т. д. Всякая деталь внешней формы статуи оправдывается через аналогию с идеей правосудия. Аллегорическая статуя не воплощает правосудия, она заставляет рассуждать: почему—весы, почему—меч, почему—повязка: Аллегорическая форма выражения есть своеобразная внутренняя форма, но она образуется в пределах формальных сопоставлений:—явно высказанный *Sachverhalt* заставляет строить суждение о другом, аналогично предполагаемому. Аллегория сама по себе может не заключать никакого прагматического момента, если же таковой присоединяется в виде дидактической или риторической формы выражения, то может известным образом модифицироваться и степень эксплицированности суждения. Так—знаменитая речь Менения Агриппы к плебейам, ушедшим на святую гору, убедила их аллегорической аналогией между восстанием частей тела против прожорливого желудка и их собственным восстанием против патрициев (парабола); здесь скрытое суждение уже значительно эксплицировано.

Иначе в притчах, например, „о талантах“, „о блудном сыне“, „о десяти девах и женихе“:—здесь аллегорическое суждение менее эксплицировано; притча нуждается в специальных толкованиях, которые и составляют экспликацию этого суждения.

Подобно тому, как эмблема, так и аллегория в своей специфичности выражения не могут быть эстетичными. Если аллегорическое произведение эстетично, то не потому, что оно аллегорично; очевидно причина эстетичности аллегории лежит в специфичности эстетического подразумевания, которое мы ищем.

Б. Образ

§ 11. В противоположность ничего не выражающей и не подразумевающей за собой вещи, образ, прежде всего, каким бы он не был: словесным, пространственным, музыкальным,—выражает и подразумевает. В образе обнаруживается одна замечательная особенность, которая собственно и составляет его сущность и сразу открывает его своеобразие в противоположность вещи, особенность, которая позволяет вещь мгновенно перевести в свою противоположность—образ. Эта особенность заключается в том, что образ, являясь

тем, что выражается, выражаемым, т. к. он представляет из себя содержание, следовательно, лежит на стороне ноэматиической, корелятивно способам своего выражения, вместе со всем этим сам интенционален, сам имеет в виду, т.-е. относительно образа правомерно спросить „чего он образ“. Через созерцание мы не только имеем в виду сам образ, но через него также и то, „о“ чем он сам говорит.

Сам образ есть новая речь, помещенная в рамках другой речи, вскрывающей образ. Образ двойная речь, строго говоря, это специальный случай *suppositio materialis*.

„Неизгладимыми строками
Я вышил исповедь мою,
Легко роняя над шелками
Воспоминаний кисею“.

Здесь прежде всего речь построена так, что мы обращаем внимание на само выражение, мы не соскальзываем через выражение сразу к смыслу, мы задерживаемся на самой речи (первой речи), мы воспринимаем, созерцаем всю ее игру, ее ритмичность, рифмичность, музыкальность и т. д.

Прорвавшись, преодолев и прочтя эту речь, мы видим новую речь самого образа—образ вышивающего неизгладимыми строками в воспоминаниях тайны своей жизни.

Но помещенная в рамке первой речи вторая речь образа оказывается преобразенной. Вместо прямого реального смысла, повествующего о каком то событии, мы здесь начинаем подразумевать безгранично многое, неясно сознаваемое;—кто этот вышивающий? Поэт, художник или искусный мастер гобелена? Из чего эти неизгладимые строки, в чем кисея воспоминаний и т. д. Образ заставляет подразумевать бесконечно многое и никакой из смыслов, в их бесконечной сфере, по отдельности не правилен, т. е. нет основания думать, что именно он правилен. Ничто в отдельности, и все в аккомпанименте своей общности. Образ общ, но не как идея, которая обща через тождество, нахождение одного во многом, не как тип, который общ через репрезентацию в одном представителе, взятом из группы реальных вещей, не как класс, понятие, которое приложимо ко всякому индивиду, не как род, который общ в меру спецификаций и не как форма, которая обща в меру наполнения материей. Все эти общности получают только в таких высказываниях, которые преодолевают естественную многозначность слова, тогда как символическая общность образа открывает двери и окна для мно-

госмыслия и суппозиции; всякое слово теряет свой обычный смысл и все они вместе подразумевают нечто, чего нельзя подразумевать в других словах, но только в этих, т. к. нет никакого одного смысла, а принципиально их множество и важно не их количество, а смысл их единства. Когда говорят о невыразимости того, что видит поэт, этим и утверждают ту специфичность образного выражения, что нет одного однозначно выразимого предмета или единого смысла, который мог бы быть рассказан в иных, чем те слова, в которых он и выражается. Образ—предел слова, его начало и конец, он сохраняет смысл через совершенное переозначение всех слов при помощи нового подразумевания и тем, уничтожая банальность, открывает глубину смысла в самых простых словах. В силу многозначности, символ выступает как загадка, никогда не разгадываемая, а только загадываемая. Эмблематическим выражением самого символа Гегель правильно признает сфинкса, загадка которого властно захватывает душу.

В этом многосмыслии заключается и созерцательность образа, его так называемая наглядность, которая состоит конечно не в том, что изображается вещь видимая и слышимая. И о вещи можно говорить не наглядно, и наглядно об идее. И уж конечно наглядность образа состоит не в том, что всплывают наглядные представления, которые обычно как раз и не всплывают, а только в том, что образная речь подразумевает многое, а не отвлекает одно и только одно какое либо значение. Всякий пример, иллюстрация, экземплификация—наглядны поэтому же. Здесь ум ставится в условия, при которых он сам должен из многосмысленного экземпляра вынуть абстрактно искомое и тем понять связь отдельного значения со всем клубком смысла.

Для ясности приведу пример из Эрдмана:—Bernulis формулирует следующее положение: „Величина субъективного удовлетворения каким либо объективным благом обратно пропорциональна сумме тех благ, которыми обладает рассматриваемый субъект“. Даем новую формулировку:—„всякий тем меньше радуется полученному благу, чем больше он имеет“.—В первом случае говорится только о величине субъективного удовлетворения, во втором—о радости всякого живого существа, при чем подразумевается и все то, что свойственно живому существу в его радостях при получении малого и при наличии многого. Здесь уже много не высказанного, но предполагаемого в качестве принадлежащего к смыслу живого существа, попавшего в такое положение. Еще более наглядно мы можем названное положение формулировать так: „бедняк, получивший 100

рублей, больше радуется, чем миллионер, получивший столько же". Здесь уже начинает подразумеваться вся психология бедняка и богача и от этой сферы подразумевания становится наглядным само отношение, хотя из за многомыслия становится неточным, не дистриктивным, логически менее понятным, но более созерцательным.

В примере сам искомой смысл не высказывается, а подразумевается среди других, он дается иносказательно через буквальный смысл того, что рассказывается в примере. Говорит не автор, а сами вещи. Это заметно и в тех случаях, когда кто либо не понимает примера, т.-е.—не видит подразумеваемого смысла, а берет его в смысле прямом—буквальном. На этом нередко строятся разные каламбуры. Для выяснения понятия наглядности мы взяли „пример“, т. к. средства онагляживания общи для примера, иллюстрации и образа, но выбранный нами пример удобен и для того, чтобы показать существенное различие примера, иллюстрации, эземплификации от образа. Пример не самостоятелен,—он эпизод в рассуждающей речи; одинокий пример—совсем не пример, на нем нечего „примерить“, он не нужен, если из него нельзя сделать никакого заключения; тогда как образ нагляден самостоятельно, он не допускает никаких выводов и рассуждений. Его наглядность не средство, а цель, поэтому она бесполезна для чего бы то ни было. Можно ввести образ в такой контекст, в котором он потеряет свою специфичность и станет иллюстрацией, для такой цели нередко цитируют поэтов. Образ нагляден не потому, что в фантазии или в представлении он отражает чувственную видимость вещи. Ведь и сама вещь наглядна не в силу своей чувственности. Наглядность вещи—это ее понятность, близость нашему обиходу.

Какоенибудь сложной конструкции вещественное построение неизвестное и необычное—нам непонятно, мы не различаем где оно кончается и граничит с соседней вещью, мы видим и отличаем только отдельные элементы, „палки и балки“, но целое вещи, ее единство,—потеряно. Это и значит, что мы эту самую, с своим особым единством, вещь не видим, она нам не дана конкретно, наглядно, мы видим ряд разных, не связанных друг с другом вещей—„палки и балки“. Только потому, что невидимыми нитями понимания вещь скрепляется в узле своего единства, она становится видимой, наглядной, понятной.

Так и образ нагляден тем, что в одних руках держит узел понимания, держит единство сложного акомпанимента смысла. От этого наглядность одним взмахом дает понимание, одним взором из

этого пункта единства охватываются оттенки актуальных и инактуальных смыслов.

Образ—действительно перевернутая наизнанку, перевоплощенная и преобразованная вещь и наглядность его та же, что и наглядность вещи, но источник наглядности не в чувственности. Если-бы источником наглядности была чувственность, действительно оказалось бы, что лирика менее наглядна, чем живопись. Однако, на выставках вы нередко можете наблюдать—отвлеченные, абстрактные, безобразные схемы, вместо конкретного единства образного много-смыслия, рационалистический моноидеизм; такая живопись при всей своей чувственности не наглядна,—образно не наглядна.

Конечно, этими строками мы не разрешили вопроса о наглядности образа. Проблема выдвинулась, раскрылась сама собой в ином, чем обычно смысле, в силу того логического контекста, в котором она оказалась. Для целей этой главы достаточно показать, что в пределах противопоставления—вещь — образ все основные проблемы эстетики становятся заново.

§ 12. Теперь сделаем вывод из предшествующего для ясности дальнейшего.

Реальная вещь, как такая, ничего не подразумевает, она тотчас же уничтожается как вещь, как только начинает говорить об эпохе, тогда она попадает в музей — в книгу исторических вещей—знаков и перестает употребляться как вещь—„охраняется“. Соответственно речь риторическая и дидактическая, как нечто выражающая, живет за счет логики, поскольку же она именно дидактическая и риторическая—действует на личность, реально изменяя ее в ее мнениях, убеждениях или преобразуя, образовывая, уча личность. Здесь как раз применим парадокс Риккерта „jedes Urteil ist ein. Yorurteil“. Речь ритора и дидакта закрывает доступы к пониманию предрассудка, хотя к нему клонит и им мотивирована. Она закрывает доступы и к истине и к созерцанию, но открывает пути к мнению и поступку. Всякий, понявший „истинный“ смысл речи, сделав это из объективных сопоставлений вещей и событий, понимает предрассудок и уже больше не убеждается, также как и тот, кто восхищается созерцанием ее прекрасной формы. Вещь, выступающая в эмблеме как заместитель и полномочный представитель идеи, также не подразумевает эту идею, а только замещает ее; сама вещь превращается, в зависимости от идеи, в священную, военную, гражданскую; ей оказывают такие же почести, как идее—знамени отдают честь, перед священным амулетом благогоеют; как только

такая вещь становится художественной (не в силу своей эмблематичности), ей перестают отдавать честь, перестают благоговеть, а начинают только созерцать.

Подразумевание начинает, как будто, появляться в аллегории, но оно дается здесь через имплицитное суждение, которое прямо и разгадывает поставленную было загадку. Таким образом начавшееся подразумевание преподносится в готовом виде. Здесь приходится больше рассуждать, чем созерцать.

И только образ, как символ, вскрывает сферу подразумеваемого непосредственно, в силу чего делается чисто наглядным и чисто созерцательным. Это достигается через единство многосмыслия, которое получается только в этих данных конкретных словах, что в свою очередь дается в силу двойной ноэматиической интенциональности образа.

Символическая выразительность образа достигается, в противоположность вещи, через чувственность. Чувственность начинает играть роль, она заставляет себя созерцать, сама разрешаясь в чистую форму, поэтому она и становится созерцательной, тогда как в вещи она только признак.

Если проводить далее противоположение вещи и образа, то следует установить два следующих отрицательных тезиса.

1. Образ не имеет характера, или, правильнее сказать, образ иной тип, иная модальность воплощения, чем воплощение характерного. Находясь вне сферы реального поступка, он не может выделить никаких особо характерных черт, скелета своей явленности. Для него нет ничего нехарактерного, призывая к созерцанию, он требует восприятия всех своих моментов, а поэтому в нем все одинаково характерно и нехарактерно.

Правда, те или другие образы могут быть характерными для поэта или школы, но это еще раз подтверждает наш тезис, т. к. поэт и школа—это реальные вещи и лица.

2. Образ не производит воздействия и впечатления, или, вернее сказать, образность есть принципиально иной тип и модальность воплощения, чем впечатление. Если образ и производит воздействие, так только одно—окаменелость, необходимую для созерцания. Созерцание образа доставляет впечатление эстетического наслаждения, но образ построен так, что не рассчитывает даже на это наслаждение, он не руководится им. Подобно тому, как правильное суждение, дающее понимание истины, не рассчитано на то, чтобы произвести впечатление удовлетворения,—оно не строится для этого, хотя

такое впечатление и возникает, так и образ строится не для наслаждения, а только для выражения в чувственном творческого замысла.

Правда, искусства систематически пользуются образом для своих целей и именно для того, чтобы вызвать наслаждение, но произведения искусства—реальные вещи; в них, кроме других вещественных форм, мы найдем и формы характерного и экспрессивного; в своеобразном сочетании всех форм всякая художественная вещь достигает реального воздействия культурно значительной важности. Но это и подтверждает наш тезис.

IV. СФЕРА ПРЕКРАСНОГО

§ 13. Эстетика изучает формы подразумевания соотв. подразумеваемого. В такой речи, где нет специфических особенностей подразумевания, не может быть ничего эстетического. Область эстетического—область игры со смыслами, их подстановка и перестановка. Вот почему здесь переход из одной формы в другую может быть моментальным,—стоит только измениться суппозиции. Трагедия тотчас же превращается в комедию, как скоро тот же самый образ облачается в такую форму, которая уничтожает подразумеваемое величие и разрешается в шутку. Возвышенное обращается в иронию через перемену того, что и как подразумевается; тоже самое делается и с прекрасным, переходящим в безобразное. Но если эстетическое только в пределах подразумевания и образа, как наиболее сгущенной формы подразумевания, есть—подразумеваемое *κατ'εἰκόνην*, то еще не всякий образ эстетичен—необходимо еще сузить найденную нами сферу. Необходимо выяснить ту модификацию, которую претерпевает образ, становясь в известном контексте эстетическим и те специфические формы, которые делают его прекрасным, возвышенным, трагическим и т. д.

Подразумеваемое, как второй смысл какого либо акта, само дано только вместе с ним, но в *инактуальной* модификации. Своеобразие символической выразительности в том, что новый смысл просвечивает как тень основного. Переводя его в *актуальную* модификацию, что принципиально, конечно, всегда возможно, мы теряем прелесть *инактуального* подразумевания и не даем того *аккомпанимента* смыслов, которые созерцаются в образе. Подобно тому, как *актуально* воспринимаемое, окружено сферой *потенциального*, могущего быть воспринятым, и эта возможность перехода к *новому* своеобразно сознается, как свобода обратить свой восприни-

мающий взгляд в ту или другую сторону, так и здесь актуально явленное в образе окружено сферой потенциально подразумеваемого и своеобразно сознается как свобода в его образовании и понимании. Но в то время, как свобода воспринимания вещи ограничена пределами действительности в акте ее полагания, свобода подразумевания в чистом созерцании образа ограничена только пределами самого смысла, т.-е. в образе нет никакого действительного полагания, которое бы сообразовалось с реальным или идеальным предметом. Это значит—образ нейтрален, т. е. свободен от влияния всего того, как действительного, так и идеального, что, как внешнее, могло бы его конституировать. Но это не значит, что в его полагании полный произвол и случайность. Нет, он полагает по закону: „да будет так“. Да будет так, как бы оно ни было в реальности, в которой он не ищет себе ровно никакого оправдания. Образ оправдывается своим собственным смыслом. Все отдельные оттенки содержания и формы образа связаны в единстве его наглядности. Здесь он и обнаруживает свой творческий закон. В дальнейшем будут вскрыты основные черты этого эстетического закона образа. Образ, далее, нейтрален самостоятельно, т. е. он так полагает не для чего другого, но только для себя, в противоположность допущению. Последнее есть прием для последующего действительного полагания. Допустим, что А есть В, тогда С станет Д и т. д. Нечто допускается, чтобы строить дальнейшее рассуждение. Бессмысленно нечто допустить просто и не сделать из этого никакого употребления, вывода. Само допущение нейтрально, и существенно несамостоятельно среди действительно полагающей речи. Образ также, когда он употребляется как фигуральное выражение в контексте рассуждения риторической, дидактической речи, сохраняя свои специально поэтические способы образования, не является, во-первых, самостоятельным семантически, т. е. своим смыслом начинает удовлетворять рассуждение или поучение, во-вторых, оказывается несамостоятельным в своей нейтральности, т. к. через себя и за собой позволяет развертываться положениям, в третьих, перестает быть самостоятельным в своей наглядности, т. к. превращается в средство онагличивания, как особый вид или доказательства или убеждения, смотря по контексту, и в четвертых, в силу всего этого, беднеет в своей символике.

Соблюдение образа в том виде, в каком он выше описан и дает ту общую почву, на которой он может стать эстетическим, прекрасным. Каким образом это достигается?

§ 14. СПЕЦИФИКАЦИЯ

Мало сказать,—прекрасное там, где подразумевание; сказать это—значит еще ничего не сказать. Если эстетика вскрывает конкретные формы самого подразумевающего сознания, необходимо сделать следующий трудный шаг феноменологии прекрасного—описать эти формы инактуального подразумевания.

Созерцая образ, мы имеем в виду не только его, но подразумеваем, инактуально сознаем и то, как он строится, и то, в какую форму он сам облекается, мы инактуально сознаем размеренность, мелодичность, метафоричность, ритмичность и т. д. речи. Мы не только созерцаем образ, но и сознаем его образность. Там, где точность буквального смысла захватила нашу мысль по своему логическому содержанию, там теряется инактуально сознание самой формы высказывания, там потенциально сознаваемое не выходит за пределы самого логического содержания (содержание в 3-м смысле)—это возможные выводы, предположения и положения, они безобразны и внеэстетичны. В прекрасном подразумевание формы инактуально и нейтрально. Если нарушается инактуальность, и форма начинает сознаваться так, что подмечается, бьет в глаза, об ней мы почти рассуждаем, прекрасное превращается в прикрашенное, напудренное и нарумяненное. Так украшенным может быть, напр., риторическое красноречие. В силу того, что в общем контексте риторической, дидактической, рассуждающей речи такое сознание нисколько не помогает выполнить собственного смысла речи, оно понимается как искусственное и ненужное. То же может иметь место и в поэтическом произведении, когда мы, напр., рифму или ритм сознаем настолько ясно, что даже предполагаем как она здесь получалась, как надумана, какой эффект должна вызвать и т. д.—мы сознаем прикрашенность и искусственность. Если же нарушается нейтральность и форма не столько подразумевается, сколько отмечается, узнается и полагается в своей действительной наличности в произведении, мы опять выходим из сферы эстетического и находимся в области критического рассуждения по вопросам поэтики или эстетики. Только там, где в силу контекста содержание становится нейтральным и нейтрально и инактуально сознается форма его образования, так что как бы совершенно заново повторяется тот же творческий особо свободно полагающий акт—да будет так и сознается как, только там конституируются сознание прекрасного.

Здесь всякий звук, его длительность и краткость, созвучие с другим, всякий цвет, его яркость и насыщенность, бледность и пестрота, всякая внешняя форма, ее длительность и округлость и т. д. (содержание в 5-м смысле) перестают быть действительными—просто цветами, звуками и формами, наложенными на вещь, но и не становятся какими то знаками, за которыми непременно нужно искать какого либо особого значения (напр., повторение в строфе звука „у“ совсем не обозначает унылость или что либо подобное). Звуки, цвета, формы просто начинают высказываться так, что сами сознаются, т. е. в особом контексте подвергаются супозиции. Здесь и стирается их прагматическая действительность и они превращаются в ту чистую видимость, о которой говорил Фр. Т. Фишер. Само же прекрасное разрешается в инактуально нейтральное сознание чистой формы, уничтожающей материю.

Тайна мастерства художника состоит в том, что материя уничтожается через форму (Шиллер).

Прекрасное—там, где сознается как сделано, как создано, как сказано, вообще выражено, но сознается инактуально, чего никогда не бывает ни в какой другой, кроме образной речи. Только там, где предоставляется полная свобода для словообразования, там оно ощущается само в его выполнении. В силу этого, задача прекрасного не столько утвердить смысл, сколько „только“ его дать, его образовать, „оформить“, не утвердив, т. е. дать лишь видимость, но не действительность.

То, что произведение искусства прекрасно по форме, может показаться утверждением общеизвестным и довольно банальным. Для такого вывода не стоило производить анализа. Важна та модальность, в которой сознается форма. Формалисты, которые считают, что эстетическое изучение должно ограничиться исследованием форм, ошибаются только в одном, правда весьма существенном.— Они изучают формы не в модусе их подразумевания, не в модусе инактуального и нейтрального смысла, т. е. не так, как они сознаются в эстетически - прекрасном, а только так, как они есть в художественном произведении, как вещи,—в модусе рассудочного полагания, поэтому их формально - онтологические исследования не имеют ровно никакого отношения к эстетике. С другой стороны другие, желающие остаться более трезвыми мыслителями, боясь крайностей формализма, указывают, что произведение прекрасно и по содержанию. Что в художественном произведении налицо содержание, утверждение столь же очевидное, как и первое. Но важна та модаль-

ность, в которой сознается содержание. Фолькельт говорит об эстетическом содержании, различая эстетически песимистическое и оптимистическое, и об эстетической форме, различая характерное и прекрасное в узком смысле и в качестве переkreщивающегося деления устанавливает разделение на эстетически типичное и индивидуальное.

Фолькельт ошибается здесь только в одном, весьма правда существенном: он изучает содержание не в модусе его подразумева-ния, нейтральности и инактуальности, т. е. не так, как оно сознается эстетически, а так, как оно есть—актуально логически. Содержание в своем инактуально сознаваемом модусе само превращается в чистую форму и делается тогда прекрасным. Если речь ведется так, что инактуально подразумевается некоторый пессимистический смысл, то такое ее сознание при наличности нейтральной модификации уже создает эстетическое: подразумевание песимистического становится способом и формой эстетической выразительности.

Итак, прекрасное конституируется в инактуальном подразумевании формы, при чем и все моменты самого содержания участвуют в ее построении.

Эстетически подразумеваемые формы, далее, приобретают новые конкретные смыслы. Это не пустые формы, под которые можно подложить любое содержание, не виды и роды бытия, не общие категории предмета, но модальности эстетического сознания, которые имеют свой собственный, ноэматический корелят. В силу своеобразной четкости всякого сознания, даже в его нейтральной модификации, в силу постоянного диалектического „да“ и „нет“, эти эстетические формы подразумевания развертываются дихотомически.

Перейдем к общему обозрению некоторых из них в их принципах образования.

§ 15. ВОЗВЫШЕННОЕ

Если эстетическое выражение построено так, что подразумевается его собственная недостаточность для воплощения образа, сама речь как бы говорит о своем бессилии—нет слов сказать, то этим сознанием бессилия выражается величие и глубокая значительность выражаемого. Выражаемое как бы хочет перелиться за сферу самого выражения, высказаться сверх выражения. Этим достигается высшая степень символической выразительности—дается возвышенное. По выражению Гегеля выход из ограниченной сферы явления создает основной характер возвышенного. Сфера подразумеваемого неизмеримо больше сферы актуально выраженного. Это

отчасти заметили старые эстетики, находя в возвышенном противоречие определенности и неопределенности. „Форма как целое одновременно должна остаться и расплыться в неопределенности; возвышенное в одном и том же оформлено и безформенно“ (Фишер). Явление приобретает видимость бесконечно развертывающегося, но оно не ясно в чертах, в отдельных подробностях. „Искусство есть чудовищный блистательный ад. Из мрака этого ада выводит художник свои образы: так Леонардо заранее готовится черный фон, чтобы на нем выступили очерки демонов и мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Карьер из серой сетчатой иглы. Так А. Белый бросает в начале своей гениальной повести (Серебряный голубь) вопрос—А небо, а бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядишься вовсе черный воздух“.

„Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.
 Все в облике одном предчувствую Тебя,
 Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.
 И молча жду, тоскуя и любя.
 Весь горизонт в огне и близко появление
 Но страшно мне: изменишь
 облик Ты.“

А. Блок.

Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо, но все-же—изменишь облик Ты. Так в нестерпимом блеске обманно сумрачны, загадочны символические черты возвышенного.

Не наша тема развертывать возвышенное во всех его нюансах, где оно приобретает разнообразные модификации подразумеваемых смыслов, то как видение ужасного, таинственного, мрачного, то как „нечаянная радость“, благодать, а также в зависимости от разных форм отношения между высказанным и невысказанным в пределах отмеченного выше противоречия.

§ 16. ИРОНИЧЕСКОЕ

В прекрасном форма выражения подразумевается, как совершенно выполняющая свою задачу выражения, это и дает ей ту гармоничность, о которой обычно говорят исследователи прекрасного. В возвышенном эта форма подразумевается в недостаточности своего достижения. Теперь в новой модификации подразумеваемое выступает совсем так, как в возвышенном, но самой формой изложения, в новом акте подразумевания, конституируется сознание, что это лишь форма, лишь только видимость. Возвышенное,

само достигнутое конфликтом идеи и выражения, начисто стирается новым сознанием своей формы, новым конфликтом, совершенно уничтожающим не только само возвышенное, но и все могущее стать таковым, все превращающим в ничто—в видимость.—Это ирония. Это возвышенное, которое вышло за свои собственные границы, уничтожив себя. Это взгляд, „который обзирает все, безгранично возвышаясь над всем условным, также и над своим собственным искусством, добродетелью, гениальностью“ (Fr. Schlegel). Ирония превращает „значительность бесконечных отношений конечного в ничто абсолютного конечного, т.е. в видимость действительности“ (Гиллебрант).

Если возвышенное обнаруживает особенно символичность образа, то ироническое—форму. То, что само эстетическое есть только видимость, особенно отчетливо воплощается в иронии. Здесь же особенно ярко выступает и особый характер нейтрального quasi полагания. Ироническая речь утверждает, соглашается, признает достойное, но в этом актуальном „да“ инактуально подразумевается „нет“. Поэтому, чем значительнее, возвышеннее речь, тем более уничтожающая, испепеляющая ирония, доходя в последнем счете до цинизма. Ирония может быть использована для риторической речи в целях уничтожения противника, но тогда она приобретает особую модальность убеждения с особым характером полагания, который наслаивается на иронический вид суппозиции. Так бывает, когда ирония встречается в пародии, памфлете.

Нередко иронию рассматривают, как вид остроумия, напр. Фишер, Липс. Насколько это верно и неверно будет ясно из дальнейшего.

§ 17. ИЗЯЩНОЕ И НАПЫЩЕННОЕ

Если возвышенное есть тот специальный случай модификации прекрасного, в котором суппозиция выражения и выражаемого совершается через дисгармонию того и другого, так что выражение инактуально подразумевается как бедное, недостаточное, оно не покрывает всего выражаемого, то возможны, чисто конструктивно, две новые суппозиции, в новом развертывании подразумеваемого смысла.

Во первых, выражение инактуально подразумевается как выражение до конца исчерпавшее выражаемое, так что с одной стороны нет подразумевания той темной неохваченной сферы в выражаемом, которая на лицо в возвышенном, с другой—само выражение не подразумевается, как излишнее для воплощения, как слишком богатое при бедности выражаемого, как это бывает в напыщенном.

Во втором, этот последний случай напыщенного.

В первом случае мы имеем дело с изящным.

Аполлон, Венера, Антиной—изящны, Моисей М. Анджело возвышен. Вообще классические статуи воплощают изящное и в понимании Гегелем классического искусства высказан основной смысл нашей суппозиции: здесь гармонично распределено чувственное и духовное. В символическом искусстве, его заре, духовное только брежит и превалирует чувственность, в романтическом—чувственность почти убита и превалирует духовность. В классическом—одно покрывает другое.

В чем бы ни проявлялось изящное, в движении, в очертаниях фигуры, в конструкции личности и души, везде обнаружение инактуально сознается как достаточное для воплощения, от этого и только от этого приобретает форма изящного.

Нередко традиционный немецкий идеализм вливает в понятие изящного оттенок этического, связывая его с понятием прекрасной души—«die Schöne Seele». Изящное лежит по середине между моральным достоинством, как выражением царствующего духа и чувственным наслаждением, как выражением господствующих влечений. Такое понимание заставляет искать изящное только в пределах человеческого через олицетворение формы и вещей.

Изящество, как и всякая иная эстетическая характеристика, не может быть качеством души, не может быть признаком ее характера.

Изящное—не переживание и не реальный поступок личности, хотя внешность и видимость переживания у поступка или вещи, превращенные в образ, могут стать изящным, если образ примет свою специфическую суппозицию.

Архитектурное произведение или орнамент становятся изящным без посредства олицетворения; древний меандр изящен в силу подразумевания скупой ясности его очертаний, в которых дается простота динамически развертывающегося образа.

В противоположность изящному, напыщенная разукрашенность орнамента рококо особенно подчеркивает богатство изобразительных средств; завитки и несимметрическая сложность выражения долго задерживают на себе восприятие, а в самом образе не соответственно способам изображения не обнаруживают значительности и глубины.

Суппозиция в пределах напыщенного характеризуется тем, что инактуально сознаваемое богатое и развернутое выражение в

выражаемом дает несоответственно простое и обычное содержание. Здесь актуально данное выражение не только использует все способы изобразительности, но делает это так, что „выдает“ сами эти способы, заставляет обратить на них внимание особым образом нового инактуального подразумевания. Открываются секреты выразительности,—мгновение и напыщенность суппозицией нового смысла переходит в комическое.

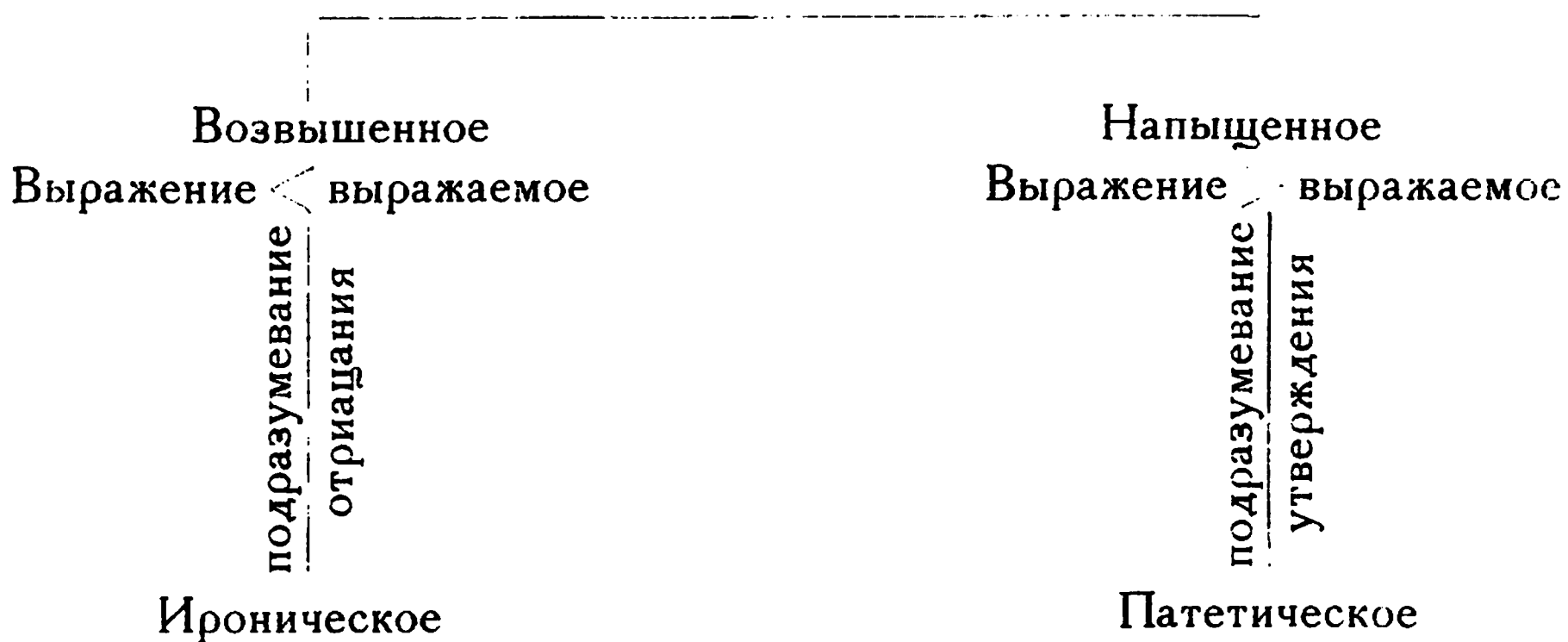
Мы видели, что возвышенное превращается в иронию через инактуальное подразумевание ничтожности возвышенного содержания. Параллельно этому напыщенное, через инактуальное признание значительности содержания напыщенной речи, превращается в патетическое.

Патетическое восклицание или речь подразумевают чрезвычайную важность своего содержания, но вследствие того, что содержание несет на себе форму напыщенного, это содержание оказывается все же бедным по сравнению с силой и богатством самого выражения.

Таким образом мы встречаемся со следующими противоположностями, которые можно изобразить в схеме.

Изящное

Выражение-Выражаемое



1. Возвышенное противоположно напыщенному в смысле различных отношений выражения и выражаемого.

2. Возвышенное противоположно ироническому в смысле уничтожения возвышенности в инактуальном подразумевании отрицания, в „нет“—иронии.

3. Возвышенное противоположно патетическому как в смысле разных отношений выражения и выражаемого, так и в смысле отсутствия у возвышенного суппозиции выражения.

4. Аналогично этим трем противоположностям можно говорить о противоположности напыщенного возвышенному, ироническому, патетическому и противоположности иронического и патетического. Ироническое своим „нет“ испепеляет возвышенное. Патетическое своим „да“ преобразует напыщенное. Здесь, как бы ни было простым и ограниченным содержание, оно вкладывается в рамки такой речи, которая снимает пустую напыщенность и за богатством изобретательных форм заставляет подразумевать значительность. Интересно отметить явление:—модификации изящного, возвышенного, напыщенного встречаются в архитектуре и в орнаменте, тогда как ироническое и патетическое там не имеют места, потому что в последнем случае суппозиция более сложная, двойная, кроме суппозиции между выражением и выражаемым, здесь—суппозиция самого выражения, инактуальная прибавка „да“ или „нет“. Для такого подразумевания требуются более тонко осмысляющие средства, чем форма, фигура, масса, линия, и т.д., здесь нужен хотя бы интонационный материал.

§ 18. ТРАГИЧЕСКОЕ

Новая пара эстетических форм выражения — трагическое и комическое—возникает на основе суппозиции других моментов, а именно внутри самого высказываемого, поэтому конфликтность этих форм особенно бросается в глаза. Обычно этот конфликт рассматривается, напр., как длительное накопление душевных сил и потом их неожиданный взрыв, или как противоположность механического и живого, или как страдание ценной личности, сохраняющей свое величие и в страдании, или как своеобразное удовольствие от страдания. Все это несобственные характеристики, или психологическое «по поводу», или характеристики слишком формальные. Собственная характеристика возможна только на путях исследования самой суппозиции.

Здесь прежде всего дело осложняется тем, что трагическое принимает на себя форму возвышенного. Только возвышенное трагично. В известном смысле трагично и ничтожное, пытающееся стать возвышенным. Не трагично все то, что вне сферы возвышенного. Комическое же принимает на себя форму иронии. Подобно тому, как ироническое испепеляет возвышенное, так комическое уничтожает формой своего изложения трагичность и превращает ее в шутку своей подразумеваемой прибавкой: „чтобы там ни было, но это только „так“, видимость, шутка, „невзаправду“. Таким образом вторые две формы

принимают на себя две первые и становятся друг к другу в аналогичные отношения.

Трагическое есть понимание того непонимания, которое высказывается в содержании трагедии. Весь смысл трагической суппозиции в том, что герой в достижении своих целей не понимает рока, судьбы и неизбежно гибнет, обнаруживая этим непонятый смысл и тем давая его понять. Герой одновременно становится возвышенным и ничтожным. Ничтожным в своем непонимании и возвышенным в своем держании. Одно и то же противоречие делает его великим и ничтожным. Он потому и герой, что вступил в противоречие, потому он и гибнет в ничтожестве, что вступил в противоречие с великим. Великое и ничтожное присутствуют одновременно в подразумевании, их постоянное переплетение в сфере инактуального и вызывает впечатление гигантской героической борьбы. Ни страдание ценной личности, ни ее борьба—не трагичны сами по себе. Они должны быть изображены так, чтобы было трагично, т.е. чтобы присутствовала отмеченная выше суппозиция.

Этим характером суппозиции и определяется значение тех необходимых моментов, строящих трагедию, которые были уже указаны давно,—именно „судьбы“ и „трагической вины“, или как называет Фишер, *первовины* (Urschuld). Гегель прямо указывает на то, что судьба не должна быть понимаема как бессмысленный фатум; ее смысл в том, что она „указывает границы индивидуальности и уничтожает ее, когда индивидуальность их переходит. Бессмысленное принуждение могло бы вызвать только раздражение“. Судьба, таким образом, выступает как возвышенное в подразумевании, имея свой, каждый раз совершенно определенный, смысл, который не выступает нигде сказанным и везде подразумевается.

Судьба нужна как один член суппозиции. Другой—намечен теми же словами Гегеля. Герой обнаруживает свои границы, т.е. то, через что он только и существует, как такой,—свой характер,—в этом его *недействительная первовина*. Путаница, которая произошла с проблемой трагической вины, объясняется только тем, что вину понимали в моральном смысле, что конечно совершенно бессмысленно в пределах эстетической сферы. Вина героя в непонимании, за которым одновременно и подразумевает то, что нужно понять. Вина, таким образом, является как ничтожное в подразумевании, имея свой совершенно определенный смысл, который не выступает нигде сказанным, но везде подразумевается. Вина нужна, как второй член суппозиции.

Возникает только вопрос—чем отличается форма суппозиции в трагическом от иронического, т. к., как будто, и тут, и там великое превращается в ничтожное: у Фишера в одном месте указанное трагическое противоречие прямо называется иронией *). Это различие, ясное уже из предшествующего, заключается, во 1-х, в том, что суппозиция возвышенного и иронического возникает между формой высказывания и высказанным, тогда как в трагическом она происходит внутри самого высказываемого. Герой и его судьба—непосредственные моменты содержания высказываемого.

Во 2-х, в том особом характере quasi полагания, которым обладает трагическое. В то время, как ироническое уничтожением дает пустую видимость, ничтожество того, что было возвышенным,—трагическое через уничтожение полагает потрясающе значительное и достойное, хотя и это полагание, оставаясь в пределах эстетического, не является полаганием действительно существующего, но данного только в маске, в облики трагической личины.

§ 19. КОМИЧЕСКОЕ

Комическое, так же как и трагическое, есть понимание того непонимания, которое высказывается содержанием комедии. Но в то время, как трагическое принимает, как мы видели, форму возвышенного, обнаруживая свой особый характер полагания, комическое принимает форму иронического. Подобно тому, как трагическое построено на суппозиции высказываемого, с одной стороны, и с другой самого высказывания, так и комическое имеет явную, всем заметную суппозицию высказываемого и, вместе с тем—суппозицию самого высказывания. Эстетики обычно именуют это объективно и субъективно комическим (Липс, Фолькельт).

Очевидная суппозиция высказываемого известна со времен Аристотеля, для которого „смешное—это ошибка“ или, как говорит Шопенгауэр, „неожиданная субсумция“. Но для того, чтобы состоялось комическое,—необходимо, чтобы сама суппозиция явно сознавалась, необходимо что бы прежде всего была заметна эта „ошибка“. Но и не только это,—не всякая ошибка комична, но только такая, которая облечена в ироническую форму, т. е. инактуально сама форма высказывания подразумевается так, что полагаемое в этой форме положительно, одновременно полагается и отрицательно, или другими словами,—с одной стороны серьезно и значительно полагается нечто так, как будто ошибка не замечается, а с другой стороны

*) F. T. Vischer—Aesthetik s. 286.

ошибка предполагается и в конечном счете в нее то все и разрешается, она подстраивается и тем самым все высказывание дается просто как „видимость“, „шутки ради“, для самой такой ошибки, для самого „такого“ высказывания, просто „на смех“.

Только при этом условии логическая ошибка типа „*Quaternio terminorum* III“ становится комичной. Выражение „собака—слово“—суппозиция, но в таком контексте она еще не обнаружена.—Собака—слово, ну значит по теории Фортунатова собака должна распадаться на основную и формальную принадлежность; или: собака—слово, ну значит слово может облаять. Здесь уже подразумевается как самая суппозиция, так и нарочитое ее создание в выражении, инактуально сознается суппозициональная форма высказывания, и уже получается кое что комическое. На этом и строится всегда комическая игра словами, напр., немецкая детская шутка „*Du bist ein Engel mit „В“ vocal*“. обнаруживает игру в суппозиции *Engel—Bengel*.

Фишер, Липс, а за ними Коон противопоставляют комическое возвышенному, как „низкое“. Карьер противопоставляет комическое трагическому, а Фолькельт, отрицая то и другое, противопоставляет ему „серьезное“. Все эти утверждения не исключают друг друга и правильны в различных отношениях.

Действительно, комическое, неся форму иронии, противоположно, в этом своем моменте, возвышенному. Фишер ошибается только в том, что считает ироническое комичным, тогда как комическое иронично, потому что необходимо прибавить к ироническому суппозицию внутри самого высказывания, чтобы получить комическое. Так как, далее, в трагическом есть момент возвышенного, но кроме того и внутренняя суппозиция, как и в комическом, то последнее, имея этот общий момент с трагическим, особенно резко противопоставляется ему в своем качестве иронического, в противоположность возвышенности трагического. Вот почему, действительно, от трагического до смешного—„один шаг“. Стоит только уничтожить иронию и комическое положение переходит в трагическое. Для того же, чтобы комическое превратилось в возвышенное, необходимо уничтожить и внутреннюю суппозицию, что уже не может быть сделано „одним шагом“. Может быть только своеобразное сочетание комического и возвышенного, но тогда образуется новая эстетическая форма—юмор, который не есть, как обычно думают, смешение комического с трагическим. Такое смешение невозможно уже потому, что трагедия не выносит ни капли иронии, форма которой очевидно налична в юморе; величие трагической гибели не допускает

смеха. Комедия, вливаясь в трагедию, стирает возвышенность героя и превращается просто в „трагикомедию“. Наоборот, юмор образует новую и совершенно особую форму суппозиции. Здесь своеобразно сохраняется возвышенность и значительная серьезность. За шуткой, которая подразумевается в серьезно-значительном тоне иронии, снова подразумевается серьезность. Формула юмора такая: ироническая серьезность подразумевает шутку, а шутка, в свою очередь—серьезное. Включение одного в другое дает своеобразную глубину великому юмору (*der grosse Humor*). В „Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ Гоголь совершенно серьезно рассказывает, как ходили слухи о том, что Иван Никифорович родился с хвостом назад, „но эта выдумка так нелепа и вместе с тем так неприлична, что я даже не считаю нужным опровергать ее перед просвещенными читателями... Иван Иванович имеет дар говорить чрезвычайно приятно. Господи, как он говорит. Это ощущение можно сравнить только с тем, когда у вас ищут в голове или потихоньку проводят пальцем по вашей пятке“ и т. д. Эта серьезная шутливость всего рассказа сама подразумевает чрезвычайную возвышенную значительность основной темы человеческой жизни, хотя бы в этих известных, полных символизма словах: „опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвета небо. Скучно на этом свете, господа“.

Итак, комическое, в силу своей противоположности трагическому сейчас же переходит в эту противоположность, лишаясь иронии и приобретая возвышенность, но оставляя ту же внутреннюю суппозицию; смешиваясь же с трагедией, комическое дает трагикомедию; оставляя иронию и через ее преодоление достигая возвышенного,—дает юмор.

Но так как высшая серьезность полагания достигается в трагедии, то комическое можно противопоставить и серьезному, но серьезному, как значительному, а не просто как несмешному, деловому. Серьезная, деловая речь, никак инактуально не подразумевающая свою форму, не только не комична, но вообще не эстетична, внеэстетична, поэтому и противоположна не только комическому, но и вообще эстетическому.

V. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

§ 20. Теперь осталось сделать только заключение. Прежде всего, существует распространенное мнение, что рассмотренные нами выше „так называемые категории эстетического“ сами по себе неэстетичны и становятся таковыми только при некоторых условиях. Бывают и жизненные чисто прагматические „случаи“ комического, возвышенного, трагического и т. д., бывают комические положения, возвышенные состояния, трагические события. Говорят, что только при условии изоляции, т. е. отрешении от практического они становятся эстетическими.

Из всего предшествующего с несомненностью явствует, что отрешенность присуща самому существу суппозициональных выражений комического, трагического и т. д., так как весь смысл их суппозиции заключается в том, что инактуально подразумевается самая форма высказывания и потому, что-бы там ни высказывалось, сознается, что это только высказывание. Этим и дается отрешение.

Поэтому нет в жизни, на самом деле, никаких комических и трагических событий. В своей социальной форме они ни комичны, ни трагичны. Был бы глуп, без здравого смысла тот человек, который „просто случай“ превращал бы в трагедию, обыкновенное событие делал-бы возвышенным, ошибку—превращал бы в комедию. Такой человек тогда не знал-бы как правильно употреблять вещи, он не понимал-бы вещей, он жил бы не в прагматической действительности, а в отрешенной. Тот факт, что все же бывают комические и трагические случаи указывает лишь на то, что область эстетического шире области искусства. Можно при созерцании случая внутренне строить и произносить комедию или трагедию, обнаруживая саму эстетическую суппозицию, но случай, в силу этого, перестает быть случаем, хотя сохраняет все свои внешние признаки вещности, он становится сюжетом; вообще внеэстетичным являются не только состав и содержание случая (во 2-м смысле.), но и те практические формы, в которых он является.

История эстетики учит нас тому, что обычно в эстетические модификации вносятся элементы гетерогенные—моральный, религиозный, метафизический и т. д., при этом многообразии оттенков самих модификаций, с одной стороны, и то, что бесконечно разнообразные жизненные положения могут облечься в эстетические формы, с другой, создают впечатление необозримости сферы моди-

фикаций и как окончательный вывод выносится приговор, об'являющий модификации псевдо-эстетическими категориями, точное определение которых невозможно. Так заявляет Кроче.

Несмотря на то, что настоящая статья в общем признает правильной точку зрения Кроче, близкую гегелианству, и принимает его понимание эстетики, как науки о выражении, она может быть рассматриваема вместе с тем как положительный ответ на то отрицание, которое дает Кроче.

Из статьи должна стать ясной аргументация этого ответа. В порядке критического добавления остается сделать только одно замечание.

Поступок Кроче—выбрасывание модификаций из области эстетического и записывание их в психологию, понятен; Кроче не находит в них выражения, мы-же, найдя эти формы, возвращаем обратно их в родное лоно. Эта ошибка проистекает у Кроче из за неразличения экспрессивных форм впечатления и эстетических форм выражения. Для него в один ряд выстраиваются такие понятия, как прекрасное, возвышенное, комическое, серьезное, важное, благородное, ужасное, чрезвычайное, страшное, торжественное и т. д.

Важное, благородное, ужасное, чрезвычайное—не эстетические модификации, хотя они могут быть жизненным материалом модификаций. Благородное, ужасное, чрезвычайное—это реальные жизненные явления, сами в себе, как такие, они еще не несут эстетических форм, но они обладают характерными формами.

Для примера рассмотрим кратко, хотя бы, ужасное.

Следует различать три вещи: 1-х—само ужасное, 2-х—формы, в которые оно облекается и 3-х—впечатление ужаса.

1. Само ужасное есть определенное ноэматическое содержание какого либо случая; только реальное событие, случай, явление могут быть ужасными. Само ужасное, во всей своей реальности, не может быть дано в созерцании, как эстетическое, потому, что это уже было бы не ужасное, а изображение ужасного. Ужасное дано в поступке как действительное. Никакая сцена в театре, никакое описание в литературе, никакая статуя в скульптуре, сами по себе, не дают ужасного, как такого. Там изображается ужасное, но оно там не совершается.

2. Но не всякий случай несет в себе ужасное. Нужна та характерная форма, облекаясь в которую он становится ужасным.

Иногда встреча с человеком может быть ужасной, но не всякая встреча, не со всяким и не при всяких условиях и т. д. Очевидно

можно установить характерные черты ужасного. Эти формы также не эстетичны—они формы реального случая.

Давая изображение ужаса, необходимо облекать его в его характерные формы. Но и от этого он еще не станет эстетическим. Только тогда, когда он принял формы трагического, комического, возвышенного и т. д., он стал эстетическим.

3. Впечатление ужаса это состояние участника и зрителя, которое может возникнуть и не от ужасного. Оно в значительной степени зависит от эмпирических установок сознания, темперамента и характера субъекта.

Не стоит говорить о том, что впечатление ужаса не эстетично, хотя может вызываться художественным произведением.

Таким образом ужасное и многое другое, что перечисляет Кроче, обладает формами только характерного и дает впечатление, тогда как эстетическое строится по формам выражения.

Неразличение этого—ошибка Кроче.

Далее, обычно очень много говорят о подражательности, о мимезисе в искусстве, указывают на своеобразный внутренне-творческий акт, заключенный в эстетическом созерцании, акт, в котором происходит повторение акта настоящего творчества. Все это несомненно верно, но только мне представляется дело гораздо более простым и понятным. Ведь сознание построения самого выражения, самой формы есть неизменное сознание эстетического—это и значит, что, как при построении выражения, так и при его понимании, существенно сознается и самый способ выражения, построения оформления, это и дает „впечатление“ творчества. Так как само выражение является чистой формой, вне актуального полагания действительного, то момент творения самого выражения становится особенно отчетливым и чистым.

Далее говорят также об особенной адекватности и полноте эстетического, об особой художественной правде, об особо совершенном способе познания через эстетическое.

Отметая всякие особенные метафорические смыслы, здесь очевидно нужно сказать, что адекватность эстетического и есть образование той чистой формы, о которой говорил Фишер, т.-е. такое снятие чувственного материала, при котором всякий его момент становится выразительным способом своего инактуального подражания; там, где этого нет—нет и эстетического. Эстетическое, подобно тому, как и истинное, конституируется в выражении, только способы выражения различны. Именно, в силу этого никак нельзя

думать, что эстетическое дает больше истины, чем логическое. Эстетическое не дает никакой истины, ее адекватность несколько не подобна логической адекватности.

Эстетики никак не могут решить, куда отнести эстетическое. Помещая его в область знания, не умеют отличить от логики, и, смешивая знание и сознание, начинают полагать высшую ступень адекватного знания в искусстве, где происходит углубление в невыразимую природу вещей. Помещая его в область чувства, хотя и начинают отличать от логического знания, но не могут разобраться в неразумной темноте эмоций и понять несомненную осмысленность эстетического. Помещая, наконец, в фантазию, как будто удачно решают и первый, и второй вопрос, но зато никак не могут отыскать спецификум эстетического только на путях фантазии, т. к. воображение может быть не только эстетическим, но и научным, техническим и т. д.

Единственный выход, который остается, есть тот, который мы избрали,—анализировать само эстетическое сознание в тех способах и формах, в каких оно действительно выражается. Пусть все сказанное нами в отдельных частях подвергнется сомнению и отрицанию, останется однако самый смысл именно в такой постановке проблемы; из нее должна исходить современная эстетика.

ВЫРАЖЕНИЕ И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ПОЭЗИИ

- I. Поэзия как выражение. Выражение как акт воплощения предмета. Конкретность поэтического выражения и его адекватность предмету. Выражения неконкретные и неадекватные предмету. Границы поэзии и прозы с точки зрения выражения. Понятие вымысла в поэзии и отношение его к понятию реальности.
- II. Функция изображения в поэзии. Изображение как акт сопоставления предметов в том или ином их выражении. Понятие образной речи. Категории изображения в поэзии: сравнение; аллегория; символ. Слияние в символе функций изображения и выражения и антиномичность его структуры.

I

Полная и окончательная характеристика того, что есть поэтическая речь, поэтический образ, поэтическое творение, может быть дана лишь в результате общей системы эстетики слова. К этому в конечном счете ведь и направляется исследование: свести во едино, синтезировать все многообразие поэтических элементов и форм выражения поэзии и тем осознать ее сущность. Но и приступая ко всякому исследованию в области поэтики и эстетики слова, уже с самых первых шагов мы должны все-таки знать к чему мы приступаем, что мы будем исследовать. Мы должны знать если не сущность, то какие то основные и специфические признаки предмета, его приметы, по которым мы непосредственно отличаем, тот ли перед нами предмет, который мы собираемся исследовать.

В качестве такого предварительного допущения, мыслящегося мною впрочем как аксиома, можно принять, что поэтическое сочетание слов всегда есть сочетание, нечто выражающее. (Вопрос о том, может ли и в каком смысле одно, отдельное, обособленное слово рассматриваться как поэтическое произведение, я оставляю в стороне, как составляющий особую проблему). Но всякое ли, выражающее нечто, словосочетание должно рассматриваться как поэтическое? Очевидно, нет. Надо, следовательно, ввести какие то ограничения.

Можем ли мы исходить тут из предмета выражения, ограничивать понятие поэзии, отправляясь от того, что выражает поэзия, или что может она выражать? Удастся ли нам установить, какие предметы, подлежащие вообще словесному выражению не подлежат поэтическому выражению? Возьмем две крайности. Самая явная бессмыслица: напр., „Горизонты вертикальные В шоколатных небесах, Как мечты полу-зеркальные В лавро-вишневых лесах“ и т. д. Скажите, что это пародия, назовите это даже набором слов—и все-таки это есть поэтическое произведение, ибо не только этот набор слов нечто выражает, (потому, что и бессмыслица, как предмет выражения, есть нечто), но и выражает как то так, что мы должны или никак не называть это сочетание слов, или назвать его поэтическим. Это мы делаем непосредственно, не задумываясь, но мы с такого „метода узнавания“ и хотели начинать.

С другой стороны, и противоположная крайность: абстрактная или чисто-логическая мысль может заполнять поэтическое выражение, может являться его выражаемым предметом. Достаточно вспомнить многое и многое у Боратынского, у старика Гете и др.

Итак, очевидно, дело не в выражаемом, не в „что“, а в том „как“ это что, это нечто, это II, под которое можно подставить самые разнообразные значения,—как оно выражается поэтическим сочетанием слов, как выражает свой предмет поэтическое словосочетание.

Этот вопрос есть вопрос о содержании понятия поэтического выражения, о его признаках. Тем самым, от положительного решения этого вопроса зависит и осознание нами поэтического выражения в его подлинной природе. Можем ли мы, однако, вперед, в виде предпосылки к поэтике, ответить на этот вопрос? Нет, и вот почему. Если со стороны, т. ск., инвентаря мыслимых предметов словесного выражения мы сразу же отказались определять поэзию, то этим мы уже высказали нашу предпосылку поэтики, именно, что предметы поэтического выражения сами по себе никак не характеризуют существа поэтической речи и, тем самым, не должны и не могут стоять во главе угла поэтики. Другими словами, на этот вопрос мы не ответили потому, что этот вопрос есть мнимая проблема поэтики: мы его отвели. Теперь, ставя второй вопрос о „как“ поэтического выражения, мы непосред-

ственно должны признать, что уже в самой постановке его указывается путь для выяснения сущности поэтического выражения. Этот вопрос, возникнув перед нами, заявил о себе не как о мнимой проблеме, но как об основной проблеме поэтики. Развивая в этом смысле только что данную формулировку, мы можем сказать, что для раскрытия природы поэтической речи существенна проблема не о предмете выражения, но о самом выражении в его признаках, и, далее, в его приемах, в его средствах. Эта проблема и должна стоять во главе угла, и разрешение ее и составляет основное содержание поэтики.

Но если предмет поэтического выражения, сам по себе не играет роли, если поэзия есть выражение как таковое, по существу своему есть выражение, то это не значит, что поэзия есть беспредметное выражение: ибо такое выражение не может нами мыслиться, как нечто внутренне противоречивое, как черная безлизна или сухая влажность. Беспредметность может быть выражена, но беспредметного выражения просто не существует в природе вещей. Здесь вывод должен быть сделан как раз обратный: именно потому, что предмет, как таковой, не играет роли в поэзии, она есть предметное выражение, или мы скажем еще сильнее: она есть в высшей степени предметное выражение; ибо: в поэзии предмет выражаемый весь поглощается выражением. Это отнюдь не парадокс, и вот почему. Что значит: предмет как таковой? Это значит: предмет независимо от выражения. Но, может-быть, это также нечто невысказанное, как и беспредметное выражение, т.-е. выражение независимо от предмета? Нет, это не совсем так. Выражение предполагает выражаемое, т. е. свой предмет. Следовательно, всякому выражению логически предшествует его предмет. Но раз он ему предшествует, он может мыслиться независимо от выражения. Все дело только в том, что бытие предмета в таком случае будет иное, иной природы. Выражение есть *sui generis* акт воплощения предмета. Поэзия есть словесное выражение. Предмет воплощается в слове. Сочетание слов может выразить данный предмет в большей конкретности, чем одно отдельно взятое, подлежащее этого сочетания (напр., „колыхание“ и „колыхание сонного ручья“). Разные словесные сочетания могут с разной степенью конкретности выражать свой предмет. Иначе говоря, можно мыслить разные степени словесного воплощения предмета. Но если какое-нибудь отдельное слово не дает еще полного воплощения предмету, если и сочетание слов, хотя дает уже

прогресс в этом смысле, но вообще еще не определяет конкретности воплощения, то это значит, что и здесь, в сочетании слов, также как и в отдельном слове, предмет может и не покрываться полностью выражением: он еще в известной мере может остаться невыраженным, точнее: невыраженным. Он еще существует, так сказать, до известной степени как предмет сам по себе. И вот, всюду в этих случаях мы и можем говорить о предмете как таковом, с одной стороны и о выражении его—с другой стороны. Но как раз этого мы не можем говорить, говоря о поэтическом выражении.

В каком же случае, на какой стадии воплощения предмета в словесную форму выражения мы перестаем отделять предмет от выражения? Там, где он полностью покрывается выражением, там где он в полноте и без невыраженных остатков воплощается в словесную форму, там где он получает полноту словесной конкретности, словесное бытие. Здесь предмет не довлеет себе, ибо он весь в выражении. Все воплощено, потому что все выражено. А что выражено, об этом мы уже не спрашиваем, ибо это что совпадает с выражением его, сфера „что есть“—со сферой „как есть“, „каково есть“: слово плоть бысть, ибо плоть бысть слово.

Итак, поэзия есть предметное выражение, конкретно воплощающее предмет, это выражение в полной мере адекватно, чтобы не сказать: тождественно предмету, и потому, говоря в поэтике только о выражении, мы говорим, тем самым, и о предмете, и ни о каких предметах вне выражения не говорим, ибо здесь таковых уже не существует.

Мы должны тут вернуться к тому, что уже было отчасти высказано, но что теперь предстоит еще раз проверить и установить. Не всякое ли вообще словесное выражение как таковое адекватно какомунибудь предмету? И тем самым не совпадает ли наше определение поэтического выражения с понятием всякого словесного выражения? Другими словами: неполное, или недостаточное, несовершенное выражение не может ли быть характеризовано как адекватное выражение некоего неполного, недостаточного, несовершенного предмета. На это можно ответить только одно: предмет, как таковой, не может быть неполным, ибо неполный предмет значит не весь предмет. Этим все сказано. Неполнота, недостаточность, несовершенство могут быть помыслены как предметы, т.-е. явиться предметами мысли (напр. „ущерб“, „изнеможение“ у Тютче), но неполных, недостаточных, несовершенных предметов

помыслить нельзя! Неполным, недостаточным, несовершенным может быть только выражение, но не предмет. Скажем, в какомнибудь „прозаическом“ трактате мы встречаем фразу: „Это еще можно выразить так“ — частый и характерный случай. Т.-е., одного, предшествующего выражения недостаточно, требуется бóльшая полнота раскрытия мысли (предмета) и напрашивается новое выражение той же мысли. Оно именно напрашивается, и с своей стороны это новое выражение опять таки не адекватно предмету. Ибо, если бы оно было ему адекватно и являлось бы исчерпывающим выражением, то его одного было бы достаточно, и теряло бы смысл то предшествующее выражение, коего оно было коррективом или восполнением. Точно также и вместе взятые, первоначальное и восполняющее его выражения могут не охватывать полноты предмета, как обычно и бывает. И это отнюдь не недочет способа изложения, стиля, но коренится в существе дела. Отсюда и намечаются прежде всего и здесь коренятся границы поэзии и прозы. Ибо, напротив, в поэтическом выражении такой манеры „изложения“ быть не может. Разные формы, разные попытки, разные пробы выражения одного и того же предмета мы встретим в „черновиках“ поэта, в его творчестве, но не в кристаллизовавшейся форме выражения, не в творении.

Прозаик может говорить: „это еще можно выразить так“. Поэт как бы всегда и молча заявляет: „это можно выразить именно так, только так!“

На это можно ждать возражения: ну, а разные „образы“ и сравнения, применяемые поэтом к изображению одного и того же предмета? Полный ответ и отвод этого возражения должен быть дан в дальнейшем, где будет речь о функции образов и сравнений в поэтическом выражении, пока же должно быть указано одно: разные образы и сравнения в поэзии не столько выражают один и тот же предмет, сколько каждый выражает свой собственный предмет, и они лишь применяются к одному общему предмету, каждому из этих образов и сравнений не адекватному, ибо, с другой стороны, тут дело идет уже не о выражении, но об изображении, о чем речь дальше. Термин „сравнение“ сам говорит об этом: ведь совершенно очевидно, что сравнение есть сопоставление одного с другим и тем самым выражает не предмет, но отношение между предметами; хотя, разумеется, сравнение (*Gleichnis*) как образ, само по себе выражает тот, свой собственный, предмет, который привлечен к делу как сопоставляемый.

Так, гоголевский „Днепр“ (в „Страшной мести“), как предмет, не адекватен ни одной из фигур, изображающих его, но каждая из этих фигур адекватна собственному своему предмету, и вопрос может ставиться лишь об адекватности гоголевского „Днепра“ всему словесному комплексу, в котором идет речь о Днепре. И тут ответ может быть только один: да, гоголевский Днепр адекватен тому выражению, какое он получил у поэта, ибо здесь предмет совпадает с выражением в силу уже выясненной ранее природы поэтического выражения.

Гоголевский Днепр существует только как гоголевский Днепр; вне этого выражения и воплощения его мы не можем мыслить, но зато это его выражение есть полное и конкретное его воплощение. Дантевские Ад, Чистилище и Рай существуют только как дантевские Ад, Чистилище и Рай, а не как те три области загробного мира, о которых учит католическая церковь; и сам поэт не мог претендовать, да и не претендовал—можно сказать а priori—на то, чтобы его Комедия точно согласовалась с такой „действительностью“ католической веры, уже потому хотя бы, что в таком случае его поэтическое трактование судеб душ после смерти явилось бы посягательством его, сына католической церкви, на прерогативы верховного божественного правосудия.

Напротив, Днепр, как предмет географии, не может быть помыслен нами в полном (словесном) выражении; как бы ни было совершенно его „научное“ описание, оно никогда не достигнет адекватности выражения и предмета. И точно то же относится и к догматическим предметам Ада, Чистилища и Рая в их выражениях в любом богословском трактате, ибо всюду здесь предмет мыслится нами непременно и неукоснительно вне словесного выражения, а не в нем; здесь предмет не ждет воплощения в слове, как микельанджеловский Моисей ждал своего воплощения в мраморе, как бы уже пребывая в нем за той оболочкой, устранить которую должен был резец ваятеля.

Итак, от поэтического выражения мы не обособляем его предмета, не мыслим его вне данного словесного выражения, эмансипированным от него, ибо в этом нет никакой надобности, раз предмет выражен, раз он имеет выраженное бытие. Напротив, от прозаических выражений мы можем и часто принуждены обособлять некий предмет: или как своего рода условное объединение нескольких неполных

выражений по направлению к тому предмету, который стоит за ними, но не будучи выражен, обозначается нами в форме абстракции; или же как предмет, автономно сущий, знание коего не связано непременно с тем или иным воплощением его в слове, будь то предмет материальной или идеальной природы.

Когда мы говорим, что от поэтических выражений мы не обособляем предмета, и о том, что в этом нет надобности, мы высказываем известную норму нашего отношения к поэзии. После всех изложенных соображений установление такой нормы неизбежно, она сама собой вытекает из всего хода наших размышлений. Но чтобы еще более уяснить себе эту норму и крепче ее обосновать, нам необходимо уже теперь исследовать правомерность иного отношения к поэзии и ее предмету. Это иное отношение к поэзии в двух словах характеризуется тем, что за поэтическим выражением ищут и усматривают какой-то предмет, который не покрывается полностью данным поэтическим выражением. Это происходит, например, когда говорят об „идее“ (в кавычках) или, еще резче, о тенденции того или иного поэтического произведения, о его морали, или когда разбирают поэтическое произведение с точки зрения его „исторической правды“, со стороны выведенных в нем типов, быта и т. д. Во всех этих случаях, само собой очевидно, за поэтическим выражением подразумевается еще особый, самостоятельный предмет. Идея - тенденция, моральная максима, историческая действительность сопоставляются как нечто самостоятельное с данными поэтическими выражениями: они мыслятся вне их. Или, точнее, скажем так: тут возможны два случая. Во-первых, идея - тенденция, мораль и з в л е к а ю т с я из поэтического произведения, и затем поэтическое произведение рассматривается с точки зрения этих, так сказать, эмансипированных, или отпавших от общей поэтической целокупности, идей - тенденций и морали: некий предмет выделяется из поэтического целого, и оно затем с ним сопоставляется. В другом случае, предмет сопоставления даже не добывается из наличного поэтического произведения, но просто привлекается со стороны. Ярче всего это сказывается, когда поднимается вопрос об „исторической“ и „бытовой правде“, ибо тут сопоставляемый предмет, т.-е. некая историческая действительность, добывается из инородных поэтическому произведению „материалов“, по просту говоря, не из поэзии, но из истории. Но и в случаях исследования тенденций, морали

типов часто применяется подобного рода метод. Сюда относится например, такого типа исследования, как „нравственный смысл (той или иной) трагедии“, „Крепостное право по Запискам Охотника“, „Тип лишнего человека в русском романе“, добролюбовское „Темное царство“ и пр. и пр. И в том и в другом случае, т. обр., предмет поэтического выражения мыслится отдельно от этого выражения. И вместе с тем данное поэтическое выражение продолжает, как будто, мыслиться как таковое. Произведен какой то акт мысли, скажем даже, какой то эксперимент над поэтическим произведением, в результате чего это поэтическое произведение как то т р а н с ф о р м и р о в а л о с ь. Как это произошло и в чем тут дело? Раскроем и осознаем мыслительный процесс, на котором зиждятся такие методы исследования поэзии.

Предмет уже выраженный может подвергнуться новому выражению. Это вполне мыслимо и это происходит на каждом шагу: ведь всякое „изложение“, а далее и интерпретация поэтического произведения есть вместе с тем и новое его выражение. Но новое выражение чего либо, как таковое, есть всегда и некоторое изменение предшествующего выражения. Теперь, если это предшествующее выражение было полным, конкретным и адекватным некоему своему собственному, я бы сказал, центральному предмету интенции, а интерпретация его ставит в центр внимания либо побочный, первоначально данный и актуальный, либо вовсе гетерогенный предмет, то такое новое выражение с железной необходимостью нарушит и полноту и адекватность, а тем самым и конкретность данного поэтического целого, как выражения своего предмета. Всякое новое выражение тут будет и недостаточно полным и недостаточно конкретным и недостаточно адекватным. Другими словами, если поэтический предмет, как мы установили, есть воплощенная конкретность, то всякое новое выражение, в таком случае, этой воплощенной конкретности будет направлено в сторону ослабления этой конкретности, ее развоплощения, ее дискретизации. И вот с этой то основной стороны и должен быть освещен тот общий метод обследования поэтического произведения, который разветвляется на общественно-исторический, религиозно-нравственный и разные другие частные методы. Все это в конечном счете сводится к анализу поэтического выражения с точки зрения трансцендентного ему предмета, и понятно почему такой „подход“ к поэзии может легко обернуться в уход от нее, когда живой, полный, конкретный, „выраженный“ поэтический предмет утратит одно за другим все эти свои атрибуты в результате описанного нами акта дискре-

тизации. Развенчание Пушкина Писаревым, Шекспира Толстым— явления одного порядка. Дискретизация поэтического предмета естественно влечет за собой и дискредитирование его.

Тут хочется мне отвлечься на время от хода наших размышлений, чтобы иллюстрировать добытые нами выводы несколькими пояснительными примерами.

Тот эпизод „Войны и Мира“, где деньщик Ростова Лаврушка попадает в плен к французам, изложен Толстым так, что дает в обнажении самый прием поэтического пользования посторонним ему предметом, в данном случае—историческим материалом. Этот материал взят Толстым у Тьера. Тьер рассказывает, как к Наполеону привели пьяного казака, как Наполеон допрашивал его через переводчика, как держал себя казак в присутствии Наполеона и как Наполеон в результате допроса дал ему свободу. Таким образом главные моменты эпизода одинаковы у Толстого и у Тьера. Можно было бы сказать поэтому, что Толстой взял у Тьера „предмет“ для поэтического его воплощения и тем самым, другими словами, дал поэтическое выражение этому внележащему историческому предмету. Посмотрим, как же поступает Толстой с этим материалом. Прежде всего он приурочивает рассказ Тьера к определенному лицу своего романа, к Лаврушке. То, что историк Тьер относит к лицу „действительному“ („историческому“), Толстой относит к лицу вымышленному („поэтическому“). Можно ли сказать поэтому, что фигура Лаврушки является воплощением тьеровского 'казака, допустим, реально существовавшего в истории? Можно ли говорить здесь о какой либо тождественности этих двух фигур или о том, что одна из них является выражением другой. Ясно, что нет: ничем нельзя было бы доказать их идентичности уже потому хотя бы, что Лаврушка связан, так сказать, нитями своей биографии с разными другими персонажами романа (кроме Ростова еще с Денисовым, например).

Затем Толстой текстуально пользуется словами Тьера, перемежая их со своими собственными словами. Всюду при этом он ссылается на Тьера, он его цитирует. И цитирует он его очень любопытно. Например: „казак, не знавший в каком обществе он находился... разговаривал с крайней фамильярностью об обстоятельствах настоящей войны“, говорит Тьер, рассказывая этот эпизод. Действительно, Лаврушка, напившийся накануне пьян и оставивший барина без обеда, был высечен накануне и отправлен в деревню за курами, где он увлекся мародерством и был взят в плен французами». Итак, с точки зрения поэта не столько он,

Толстой, передает своими словами ту действительность, которую он нашел у историка, сколько этот историк Тьер, писавший ранее Толстого, передает, как это ни странно сказать, „эпизод“ его романа. Но тут дело, разумеется, не в какойнибудь иронической перестановке моментов хронологической последовательности (что можно найти в поэтической практике немецких романтиков, но не у Толстого), а в том, что речь идет о какойто особой действительности, которую по своему передает Тьер и по своему Толстой. Но одна и та же ли эта действительность у Тьера и у Толстого? Является ли передача Толстого лишь большей конкретизацией того предмета, которому Тьер дал, как „прозаик“, недостаточное выражение? Можем ли мы это сказать? Разумеется, нет, уже потому, что никак нельзя установить даже имени этого Тьеровского анонимного казака. Лаврушка существует только у Толстого и у Толстого он существует, он конкретно выражен, он— „живой“, Тьеровский же казак есть неполное и недостаточное изображение какого-то „исторически“ существовавшего казака: об этом казаке мы знаем только через Тьера, но мы знаем тем не менее, что он существовал и помимо Тьера. Предмет исторического изложения существует и вне этого изложения, и потому здесь дело идет о предмете и выражении как существующих отдельно, как имеющих отдельное бытие. Напротив, Толстовский Лаврушка существует только как Лаврушка „Войны и Мира“, т.-е. здесь бытие предмета и выражения едины и нераздельны. Можно сказать поэтому, что элементы „исторической правды“ в этом эпизоде все исчерпываются цитатами из Тьера. Сколь велика эта правда у Тьера— другой вопрос, но вопрос уже вполне закономерный. В романе же Толстого мы можем исследовать только поэтическую правду, поскольку мы исследуем „Войну и Мир“, как поэтическое произведение. Толстой не нашел свой предмет у Тьера, но лишь использовал Тьеровский материал для выражения своего собственного предмета.

Этот прием текстуального переноса выражений с одного предмета на другой крайне своеобразен. Казалось бы здесь легче мыслить обратное: изменение самого текста первого выражения при отнесении его к другому предмету. Любопытно поэтому сопоставить Толстого с Тацитом, у которого мы как раз находим этот последний прием. Тацит— историк-поэт. Как историк он пользуется „историческими“ материалами, документами, записями речей исторических лиц и пр. Но, как общее правило, эти документы и речи Тацит приводит не

текстуально, но подвергает их непременно стилистической переработке, перефразирует их сообразно нормам своего стиля. Так, как у Тацита эти исторические лица не говорили, они выражались, т.-е. выражали себя, иначе, но герои Тацита выражают себя как Тацитовых героев. Предмет выражения изменился и потому меняется и само выражение.

Для иллюстрации сказанного сошлюсь еще на Лескова. См. „Печерские Антики“, глава 41-я целиком.

Здесь подошли мы, таким образом, к понятию „вымысла“ в поэзии и можем установить, что термин „поэтический вымысел“ как раз и характеризует отношение поэтического выражения к своему предмету: можно сказать вообще, что природа художественного вымысла как такового и состоит в полной адекватности и даже тождественности предмета и выражения. В письме к А. Н. Майкову (18. I. 1856) вот что пишет Достоевский: „Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц, и так понравился мне мой новый герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним“. (Цитирую по сб. „Творчество Достоевского“. Одесса, 1921, стр. 55). Не вскрывается ли ясно в этих словах великого поэта и самодовлеющая природа поэтического предмета и онтологически своеобразная, но живая реальность предмета поэтического вымысла?

II

Та критика, которой нам пришлось подвергнуть методы, дискретизирующие поэтические предметы, опиралась на предпосылку, что поэзия есть выражение. Для полного освещения вопроса надо однако рассмотреть и другую функцию поэтической речи, которой мы уже касались отчасти. Я разумею функцию изображения в поэзии.

Если термин выражение говорит о предмете, то термин изображение говорит об отношении между предметами. Выражаемый предмет есть воплощаемый предмет, выражение есть воплощение, через выражение мы вступаем в соприкосновение с предметом, и предмет осуществляется для нас через свое выражение. Таким образом, выражение относится непременно к одному предмету, к своему предмету. И точно также несколько недостаточных выражений могут относиться также к одному пред-

мету, который каждое из них пытается выразить. Но двух и более предметов адекватных одному выражению мыслить нельзя, ибо в таком случае оба эти предмета, или эти несколько предметов совпадут друг с другом в неразличимое внутри себя единство и тождество, или же само выражение не будет обладать тем минимумом конкретности, который только и позволяет ставить вопрос о конкретном предмете выражения. То, что называется общими понятиями, выражает, в этом смысле, только абстракцию, а не каждый из всех тех эмпирических предметов, которые под это общее понятие подходят, входят в объем этого общего понятия.

Установив это, подойдем к понятию изображения. В изображении мы имеем дело всегда не меньше как с двумя предметами понятие изображения предполагает предмет изображаемый и предмет изображающий. Оба эти предмета объединяются друг с другом в известном отношении. Это взаимоотношение, или, точнее, отношение изображающего к изображаемому есть как бы тема изображения. Могут сказать на это, что и выражение предполагает два предмета—выражаемый и выражающий,—а тем самым и их взаимоотношение. Но это не совсем так, и вот почему. Правда, мы признали ранее, что беспредметных выражений не существует. Но, с другой стороны, мы признали, что в поэтическом выражении предмета обособленно от его выражения мы также не можем мыслить. Таким образом, всякое поэтическое выражение не заключает в себе отношения между двумя предметами, но есть обнаружение одного предмета. Выражающее есть в то же время и выражаемое, они мыслятся нераздельно.

Напротив, изображаемое и изображающее могут мыслиться и должны мыслиться как два отдельных предмета, (точнее предметных выражения), только стоящих между собой в известном отношении. Ибо все дело здесь в том, что изображение предполагает уже выражение. Изобразить можно только уже как-то выраженный предмет, в противном случае нечего будет изображать.

В таком случае, может быть, следует характеризовать изображение как своего рода вторичное выражение предмета? Но такое определение можно было бы принять лишь в том случае, если бы мы не хотели выяснить и установить то *specificum* понятия изображения, которое логически обособляет его, от понятия выражения. А такое *specificum*—на лицо. В самом деле, рассмотрим понятие вторичного выражения. Вторичное

выражение направлено к тому же предмету, что и первичное выражение, к которому оно относится. Между ними могут быть отношения неполного к полному („изложение“ поэтического произведения) и неполного к неполному (по формуле: „это еще можно выразить так“). Теоретически казалось бы, что никаких иных. Ибо, наприм., отношение полного к полному есть отношение двух тождественностей. Но это не совсем так: отношение полного к полному мыслимо и при разделности первичного и вторичного выражений, напр., если части все налицо, а порядок их другой, или в одном случае стихотворная форма, в другом прозаическая. (Пример: две редакции „Гимнов к Ночи“ Новалиса и т. п.). Наконец, мыслимо также и отношение полного к неполному: оно предполагает еще как бы добавочное выражение того невыраженного „остатка“ предмета, который ускользнул от первичного, неполного выражения; таким образом, в этом случае это полное выражение не может быть характеризовано как видоизменение первичного выражения, ибо не оно уже является его заданием, так сказать; оно, в крайнем случае, лишь используется как путь или предварительное средство познания конкретного предмета в его полноте. (Примеры: *Urfaust* и *Faust*, разные редакции Портрета, Тараса Бульбы и пр.) Часто в этом случае может быть обратное отношение: вторичное и более адекватное выражение предмета может оказаться количественно менее полным сравнительно с первичным. Но здесь большая полнота первого выражения всегда будет переполненностью, чрезмерностью, лишними, неорганическими частями, которые говорят не о полноте, а о перегруженности. (Например, фантастический конец в первой редакции „Портрета“).

Во всех этих случаях дело идет об одном выражаемом предмете, предмет пребывает один и тот же. Напротив, изображение всегда направлено к своему собственному, новому предмету: приурочиваясь, так сказать, к некоему прежде выраженному предмету, оно дает свой, новый образ, который в том или ином отношении сопоставляется с первым выражением, т.-е. с прежде выраженным предметом.

Может быть тогда определить нам „изображение“, как образное выражение? Но образ есть *sui generis* обнаружение предмета, выявление его, т.-е. выражение предмета. И образ, сам по себе, есть всегда выражение какой-то своей действительности, какого-то своего предмета. Можно даже сказать еще сильнее, что образ есть сам поэтический предмет. Теперь, если мы говорим об образном выражении, то этим мы разумеем еще какой-то

предмет, который выражается образно, т.-е. посредством образа. Но если образ есть сам по себе выражение и следовательно предмет, то образное выражение есть выражение одного предмета через другой. И так как выражение, в принятом нами словоупотреблении, выражает только свой собственный предмет, то термин „образное выражение“ для нас есть термин неточный. Раскрытие этой неточности нам только помогло прецизировать понятие изображения в отличие от понятия выражения.

Итак, образ выражает всегда и непременно свой собственный предмет и тем самым изображение не есть новое выражение, или даже новый способ выражения другого предмета, но сопоставление одного предмета с другим, т.-е. одного выражения с другим, наконец, одного образа с другим.

Чтобы рассеять могущие возникнуть недоразумения, связанные с пониманием образа как выражения, мне придется задержаться на обычном словоупотреблении, которое понимает под образом нечто специфически связанное с поэтической речью. Поэтическая речь часто характеризуется именно как образная речь.

Если бы здесь под образом понимался прежде всего предмет в его выражении, то нам оставалось бы только согласиться с такой характеристикой поэтического языка. И в конце концов мы так и скажем: поэтическая речь есть образная речь. Но вся беда в том, что в обиходе разных „теорий словесности“ обычно связывают с понятием образности нечто иное. Когда в разговоре называют хитрого человека лисой, или вместо „университет“ говорят *alma mater*, или про человека, совершившего какой-нибудь решительный поступок, говорят „он перешел Рубикон“, то во всех этих случаях мы имеем дело с тем, что в обиходе и называется образными, а иногда фигуральными выражениями. Часто даже, особенно если „фигуральность“ применения того или иного выражения не очевидна (например: „это известие убьет его“), или по другим мотивам, если она очевидна, (напр.: „я вас должен предупредить, что вы теперь, как собака на сене,—извините, это только сравнение,—ни себе, ни другим“). Достоевский, „Вечный муж“ гл XIV) можно услышать вопрос: „Ну, это вы говорите фигурально“. Чем диктуется этот вопрос? Сомнением в том, каково отношение этого выражения к тому предмету или факту, к которому оно применяется: прямое ли оно или косвенное, выражает ли оно какую-то действительность, или как-то условно ее характеризует. Под фигуральным, или образным способом

выражения и разумеется в обиходе прежде всего условность выражения. Фигуральное выражение—это условное выражение: поскольку такой-то человек хитер, постольку этого человека можно назвать лисой. Здесь представление о лисе, как о хитром животном, применяется как средство для характеристики, или для обозначения определенного хитрого человека. Если при помощи таких средств дается более яркое представление о предмете, то такие образные и фигуральные выражения, или скажем просто—образы и фигуры, именуется средствами изобразительности. Но и здесь они остаются только средствами, т.-е. их речевая функция есть функция служебная. Они рассматриваются и оцениваются не сами по себе, но прежде всего с точки зрения того предмета, к которому применены: одним словом, „постольку постольку“. Отсюда и ставшее школьным определение образа, тропа как замены одного понятия другим. Тут все не точно: и „замена“ и еще более „понятие“. Никогда образ не может быть назван „понятием“. Одно исключает другое. И вот покуда это „постольку постольку“ доминирует в нашем отношении к „образной“ речи, эта речь не есть еще речь поэтическая, в крайнем случае, разве, она могла бы быть характеризована как своего рода прикладной вид искусства, как прикладная поэзия.

Здесь я отвлекусь на минуту в область другого искусства, на примере которого лучше уяснится правомерность нашей точки зрения. Художник написал портрет. С обывательской точки зрения ценность портрета прежде всего и после всего определяется степенью схожести его с эмпирическим оригиналом. И только между этим „прежде всего“ и „после всего“ в лучшем случае такой рядовой созерцатель рассуждает о разных других „качествах“ портрета, а чаще всего этот промежуток остается пустым и ничем не заполненным, ибо нечем его заполнить созерцателю, внимание и интерес которого колеблются между двумя предметами—одним на полотне, другим в „действительности“. Но вряд ли для самого взыскательного художника проблема сходства в портрете стоит, заслоня все другое, на первом плане: плохую живопись никогда не искупит большое сходство, и никакое отсутствие или недостаточность сходства с эмпирическим оригиналом не опорочит прекрасной живописи. Предмет портретной живописи, как и всякой живописи, имманентен живописному воплощению, живописному выражению, живописному образу, „живописной действительности“. Предмет, который называем мы эмпирическим оригиналом портрета, является только

своего рода стимулом или путем для воплощения собственного предмета искусства. Сикстинская мадонна Рафаэля есть мадонна, а не „натура“ Рафаэля Форнарина, и подобным же образом „исторические“ портреты Рафаэля, Веласкеса, Ван Дейка суть художественные целые совершенно независимые от бытия исторических лиц, коих они изображают. То и другое просто несоизмеримо друг другу. И только раз такая независимость налицо, раз портрет живописно довлеет сам себе, мы имеем произведение искусства в прямом смысле слова.

Вернемся теперь к поэтической речи. Если даже в портрете отношение между изображением и оригиналом не есть отношение органической связи и не отношение между предметом и его выражением, то тем более—в поэзии в ее изобразительной функции. Сказать про человека „это такая лиса“ не значит поэтически его характеризовать, не значит высказать поэтическую фразу, потому что здесь действительно вместо „хитрый человек“ говорят „лиса“, и ни „хитрый человек“ ни „лиса“ не являются здесь образами, но понятиями. И здесь вполне правомерно определение такой манеры говорить, как приема замены одного понятия другим. Но чуть одно из этих понятий или оба они уступят место образу в его конкретной индивидуальности, и образ этот явится выражением своего собственного предмета, сразу же зазвучит поэтическая речь. Такой образ может заменять понятие или другой образ, но он остается самим собой как поэтическое выражение, и не функция замены делает его поэтическим, а как раз обратное—его независимость.

Итак, образ как таковой не есть средство изобразительности, но самодовлеющее поэтическое выражение, образ есть выраженный предмет, образная речь есть поэтическая речь, не служебная, но самодовлеющая, не условная, но безусловная.

Теперь, раз'яснив основные недоразумения, связанные с понятием образа, а тем самым и с понятием изображения, мы можем заняться функцией изображения в поэзии.

Выше мы характеризовали тему изображения, как отношение изображающего к изображаемому. Тут мыслимы два ряда отношений: во-первых, с точки зрения так сказать местонахождения изображаемого предмета. Он может лежать вне поэтического произведения и может заключаться в самом поэтическом произведении. В первом слу-

чае его бытие может быть совершенно инородно поэтическому бытию (примеры: исторические события и лица, бытовая действительность и пр., поскольку они служат материалом и в этом смысле изображаются в поэтическом произведении.), но может являться также поэтическим бытием, только инородным данному поэтическому произведению (сюда относятся не только разные виды поэтического произведения, как художественные переводы, переделки и т. п. но и такие примеры, как вторая часть Гетевского Фауста, где на сцене выступает Елена, известная нам только через поэзию). В этом случае изображение не может рассматриваться как существенная, органическая функция поэтического произведения, ибо оно знаменует отношение между предметом поэтического произведения и предметом вне его лежащим. Т.-е. здесь сохраняют силу все те соображения, какие были высказаны по поводу проблемы сходства в портрете и т. д.

Во втором случае изображаемый предмет заключается в самом поэтическом произведении наряду с изображающим предметом. Возьмем опять пример гоголевского Днепра. Нами было, ведь, уже выяснено и установлено, что этот Днепр не есть географический Днепр, и вот как такой особый Днепр Страшной Мести он и находится в известном отношении к разным образам, привлекаемым Гоголем к его изображению. Бытие этого Днепра выражается словами прямо его характеризующими или описывающими, напр., он „вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои“ и пр. С другой стороны он изображается посредством сопоставления с ними или его признаками иных образов: „голубая зеркальная дорога“, „полоса дамасской сабли“ и пр. Все эти образы имеют свое собственное бытие—это и делает их образами поэтическими, они являются выражениями своих предметов. Но сопоставление этих образов с основным образом Днепра и есть то, что мы называем изображением. Итак в этом случае изображение должно рассматриваться как функция имманентная поэтическому произведению, ибо здесь изображение знаменует отношение между предметами, которые все являются предметами данного поэтического произведения, частями единого и замкнутого в себе целого, поэтического организма. Можно сказать поэтому, что изображение является здесь функцией внутренней и органической поэтического произведения. И тут уже „поэтически“ вполне правомерен вопрос не только об изображающем, но и об изображаемом и об их отношении между собой, при одном только условии твердо

различать о чем идет речь: о гоголевском Днепре или о географическом Днепре.

Второй ряд отношений между изображаемым и изображающим мыслится нами с точки зрения онтологической природы соответствующих предметов в их выражении.

Собственно говоря, природа изображающего предмета остается одной категории, ибо изображающее в поэзии есть всегда образ, т. е. поэтически выраженный предмет, поэтическое выражение со всеми его приметам. Проблема эта, нужно сказать, очень сложна и наивно думать, что она может быть решена с плеча. Поэзия пользуется словесным материалом. Этот материал — слова — не является вполне сырым, необработанным материалом. Каждое слово есть уже само по себе выражение, но вместе с тем значительнейшая часть слов обозначает как раз общие понятия. Тем самым, присутствие общих понятий в поэтическом комплексе неизбежно. Но примененно, значимость, функция этих слов—понятий в поэтическом языке иная, чем в прозаической речи. Они становятся здесь неотрывными частями целого, утрачивают свое призрачное, обособленное бытие слов - понятий, сращиваются с другими словами в конкретное единство и только в этом конкретном единстве, а не в произвольном отрыве от него, они и должны получать логическую характеристику и оценку.

Напротив, бытие и природа предмета изображаемого могут быть разных порядков, и это-то и требует рассмотрения. Обозначим изображаемый предмет А, изображающий—В, и станем рассуждать о них с точки зрения их выраженности. В всегда есть выражение и поэтическое выражение, т.-е. адекватное своему предмету—это мы показали и потому обратимся к А. Тут мыслимы такие случаи: А есть поэтическое конкретное выражение предмета, А есть абстрактное выражение предмета и А есть ни то, ни другое: предмет, который никаким, во всяком случае, словесным выражением не определяется. Парадоксальность этого последнего пункта снимется в своем месте.

1-й случай: А есть поэтическое выражение предмета. Природа А и В в этом случае идентична, оба они суть образы и отношение между ними есть отношение между двумя образами. Изображение в этом случае может быть вообще обозначено термином сравнение.

Раскроем опять Гоголя. «Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат, и молния, изламываясь между туч, разом освещает целый мир,—страшен тогда Днепр!» Здесь нет еще развитого сравнения, хотя есть „образная“ речь („горами“, „изламываясь“). Здесь отдельные тропы существуют в комплексе образа или выражения Днепра в бурную погоду. Отчленять их от этого комплекса не приходится, потому что они живут только в нем, а не сами по себе. Но непосредственно далее Гоголь дает нам соотношение двух самостоятельных образов по категории сравнения:

А: „Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали“.

В: „Так убивается старая мать казака, выпроважая своего сына в войско: разгульный и бодрый, едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломив шапку; а она, рыдая, бежит за ним, хватает его за стремя, ловит удила и ломает над ним руки, и заливается горячими слезами“.

Мы видим здесь два совершенно самостоятельных, даже замкнутых в себе образа в сопоставлении между собой. Каждый из них выражает свой, индивидуальный предмет и друг другу они далеко не адекватны. Их сходство, их *tertium comparationis* добывается часто даже актом отвлечения общих признаков: волны ударяются о горы, мать хватается сына за стремя; волны плачут и заливаются, мать рыдает и заливается горячими слезами. Отсюда: волны и мать припадают к горам и к сыну, волны и мать плачут, и т. д. Но помимо этих общих признаков остается целый ряд индивидуальных признаков, совершенно несходных между собой. Каждый образ, и А и В, довлеет сам себе, выражает свою собственную действительность, свой собственный предмет. И, однако, помимо всякого абстрагирования общих признаков или моментов сходства, оба образа, замкнутые в себе, срачиваются вместе в единый поэтический комплекс, замыкаются вместе в поэтическом единстве: Днепр воспринимается в сопоставлении с матерью казака, и только поскольку такое сопоставление не является внешне пришитыми друг к другу образами, а живым их сращением, мы можем говорить о поэтическом целом. Можно отнять образ матери от описания Днепра, можно представить себе его утраченным, как бывают случаи утраты какой-нибудь части художественного произведения (вторая часть „Мертвых Душ“, конец Пушкинской „Русалки“) и, разумеется, Гоголевский Днепр останется „поэтиче-

ским“ Днепром, как безрукая Венера Милосская остается художественным созданием; но это не значит, что образ матери является лишним и посторонним придатком к законченному и завершеному и без него описанию Днепра, как и руки Венеры Милосской, буде они нашлись бы, не обезобразили бы ее художественного целого. В этом тайна и в этом природа художественного организма, которая стоит перед нашим сознанием, как непосредственная данность.

Индивидуален ли и конкретен каждый из этих двух образов? Относительно Днепровских волн не возникает сомнения: это—волны индивидуального „Гоголевского“ Днепра, да еще в индивидуальный момент индивидуальной бури. Но вот, „мать казака“. Не есть ли это „мать казака вообще“, т. е. понятие, а не образ, абстракция, а не конкретность? Вглядимся в то выражение, которое дает Гоголь своему предмету, и эти сомнения рассеются. Общие понятия не „рыдают“, не „бегают“, не хватают „сына за стремя“, не „ломают над ним руки“ и уж ни в какое отношение с таким живым, конкретным, индивидуальным предметом, как „разгульный и бодрый казак, подбоченившийся и молодецки заломивший шапку“, да еще „едуший на вороном коне“, они вступать не могут.

2-й случай: А есть абстракция, в том или ином ее (прозаическом) выражении; В, повторяем, продолжает оставаться образом, поэтическим выражением. Такое соотношение поэтического и прозаического выражения, конкретности и абстрактности, мы обозначаем термином аллегория.

В стихотворении Пушкина „Три ключа“ мы наблюдаем именно такое сопоставление предметов.

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробилась три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча;
Кастальской ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит;
Последний ключ, холодный ключ забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

А—юность, вдохновенье и забвение. Все это понятия, абстрактные, прозаические выражения. В—три ключа, выражение конкретное, образ.

Если здесь возникают сомнения относительно конкретности В, то они рассеиваются так же легко, как и в примере „матери казака“. В самом деле, если характеризовать эти три ключа как

тоже абстракцию, то надо показать, что они представляют собой продукт отвлечения каких то признаков от каких то иных предметов, и образованное таким путем отвлеченное понятие означает не отдельную вещь, или предмет, но отношение между вещами. Но какое же отношение и между какими вещами могут означать Пушкинские три ключа? Разве это есть общее понятие для разных отдельных ключей, отстранившее их индивидуальные признаки и составленное из признаков только общих? Совершенно очевидно, что нет. Три ключа Пушкина со всем их окружением „печальной и безбрежной мирской степи“ суть предмет индивидуальный, конкретно воплощенный Пушкинским стихотворением—образ, а не понятие. И это предмет единый и единственный. Вне воплощения в Пушкинском стихотворении этих трех ключей не существует. Поэзия не есть путеводитель, Бедекер, по предметам, существующим вне ее, поэтическое произведение само есть предмет, потому что (мы не устанем это повторять) здесь предмет совпадает с выражением. Таковы и „Три ключа“ Пушкина.

Напротив, другая часть аллегии, А, есть только понятие: юность, вдохновение, забвение суть выражения лишь поскольку всякое слово есть выражение, но никакими признаками поэтического выражения они не обладают. Таким образом, входя в поэтический комплекс, как его члены, они вместе с тем логически пребывают и вне данного поэтического комплекса. В этом—характерная черта аллегии в отличие от сравнения: ее член А сам по себе не говорит ни о каком поэтическом бытии. Но так как он вместе с тем входит как часть в поэтическое целое, то и аллегория, как и сравнение, рассматривается нами как имманентная поэтическому произведению функция изображения.

Итак, аллегория есть сопоставление конкретного, индивидуального выражения с абстрактным и общим, т.-е. образа с понятием. В этом сопоставлении предполагается обычно логическая связь того и другого, притом определенного порядка: образ (В) обозначает понятие (А). Или, как определяет Шеллинг аллегию: индивидуальное обозначает здесь общее, или индивидуальное созерцается как общее (*das Besondere hier das Allgemeine bedeutet oder als Allgemeines angeschaut wird. Phil.d. Kunst § 39*). Можно сказать поэтому, что в аллегии общее обнаруживается через индивидуальное, понятие через образ.

Тут могут быть разные степени подчеркнутости этой логической связи. Сама она в аллегии не является элементом худо-

жественным, и потому аллегория часто ставят под сомнение как художественный прием. И действительно, обладая такой двойственной природой—поэтической данности и логического приуроченья, т. е. логической функции,—аллегория в полном своем составе (А+В) и в чистом своем виде должна быть отнесена к категории, так сказать, прикладной поэзии. Это особенно явственно сказывается на дидактических жанрах, в частности, например, на притче, на басне. Здесь мы имеем, собственно говоря, особый вид сопоставления образа и понятия, иносказания общего частным. Частное здесь является примером, поясняющим общее, поэтический образ фигурирует в экземпликативной функции по отношению к общему, причем это общее определяется не столько как понятие, сколько как суждение. Но сам по себе член В и в этих дидактических жанрах обладает поэтической природой, поскольку он является образом конкретным. Эта его поэтическая самостоятельность и даже автономность особенно показательна в тех многочисленных случаях, когда баснотворец берет фабулу своей басни из готового поэтического запаса мифов, легенд и сказок. Тогда, действительно, общее прозревается в частном, или, словами Шеллинга, индивидуальное, т.-е. конкретный поэтический образ, или комплекс образов, созерцается как общее, и замкнутое художественное целое какой-нибудь сказки о животных вводится как компонент в новое составное, если угодно, полухудожественное целое какого-нибудь поучения, или басни.

Если сравнение определялось нами как соотношение двух поэтических выражений, или что то же, как соотношение конкретно выраженных предметов; и если под аллегорией мы разумели соотношение между поэтическим выражением и абстрактным „выражением“, т.-е. понятием (геср. суждением), или, что то же, между предметом конкретно-выраженным и предметом абстрактно-выраженным,—то то парадоксальное отношение образа к предмету, который никаким, во всяком случае, словесным выражением непосредственно не определяется, я обозначаю термином символ.

Это, действительно, может показаться парадоксом. В самом деле, можем ли мы говорить о предмете, который никак не выражен, т.-е. даже не воплощен с неполнотой прозаического или абстрактного выражения или даже обозначения? Здравый смысл восстает как будто против такой „немыслимости“. Но именно здесь, на этом пределе, где кончается компетенция „здравого смысла“, вступаем мы во врата области, где может быть только и пристало

говорить о символе. Мы не знаем предметов вне их воплощения, вне их выражения. Допустим это. Но это не значит, что предметы существуют только поскольку они выражены. Раз человеческая мысль и знание идут вперед, обогащаются, это значит, что возникают, или добываются, новые выражения и новые предметы, до тех пор не выраженные, но где-то, за пределами человеческого восприятия на данной стадии его развития, все таки существующие. И вот, уже поскольку человеческому духу присуще особое состояние предчувствия, предощущения предметов, пребывающих за гранью его сознания, постольку мы можем говорить о предметах невыраженных.

Если такой предмет с течением времени воплотился бы в том или ином выражении, то мы говорили бы о нем либо в категории неполного выражения, или абстракции, либо в категории конкретного, поэтического выражения, образа. Как возникают новые звезды на небе. С каждым новым научным изобретением, с каждым новым философским завоеванием, с каждым новым художественным произведением возникают такие новые звезды на небосклоне человеческого сознания и культуры.

Но можно представить себе такого рода бытие предмета, что вовлечение его в сферу нашего сознания в виде того или иного выражения отодвигается в беспредельную даль; такую степень невыразимости предмета, что о ней принципиально мы почти даже не можем говорить как о временной невыраженности, которая только ждет какого то акта человеческой мысли или интуиции, чтобы через него быть воплощенной. Как мы, в силу принципиальных условий нашего психического строения, не можем увидеть ультрафиолетовых и инфракрасных лучей, не можем осознать того, что пребывает в сфере подсознательной жизни нашей души, не можем активно действовать в иномерных пространствах, так мы не можем и выразить того, что принципиально является невыразимым. И как мы говорим о существовании ультрафиолетовых и инфракрасных лучей, о подсознательной психике, об иномерных пространствах, точно так же с полным правом мы можем говорить о бытии, о существовании невыразимых предметов, о бытии невыразимого.

Теперь представим себе, что в поэтическом произведении наблюдается следующее: образ, которым исчерпывается вся видимость, так сказать, произведения, стоит в каком то отношении к чему то иному, что скрывается за ним, но скрываясь дает о себе

какую то весть, заявляет как то о своем существовании. Наглядный пример тому Лермонтовский „Парус“.

Образ одинокого паруса, белеющего в голубом тумане моря, покинувшего родной край для дальней страны, не ищущего счастья и не бегущего от него и мятежно просящего бури, как будто в бурях есть покой—этот образ исчерпывает видимость стихотворения, но исчерпывается ли им все содержание стихотворения. Видимость дает только одну сторону стихотворения—изображающую, т.е. конкретный предмет В. Но это В стоит в какой то связи, в каком то органическом отношении к невыраженному предмету А. Кто этого не воспринимает в Лермонтовском Парусе, для того поэзия есть звук пустой, у того не может быть конкретного отношения к поэзии. Но и для них кое-что может и здесь быть показано непосредственно.

Поэт относится к парусу, как к одушевленному существу. Вторая половина каждой строфы выражает эту анимизацию паруса: „Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?“— „Увы, он счастья не ищет, И не от счастья бежит!“—„А он, мятежный, просит бури, Как будто в бурях есть покой!“

Сам по себе факт, или прием анимизации еще не говорит о символике в том смысле, как мы сейчас ее трактуем. Ни народные сказки о животных, ни Андерсеновские Оловянный солдатик и Пастушка и Трубочист не требуют непременно такой интерпретации, прежде всего потому, что анимизация неодушевленного (или элементарно одушевленного, т.е. его антропоморфизация) в этих случаях является самоцелью для поэта, основным и непосредственным, я бы сказал, эффектом произведения. Сказать, что „стойкий оловянный солдатик“ изображает, символизирует то-то и то-то, конечно, можно, но это совершенно второстепенно для интерпретации сказки Андерсена как поэтического целого. Такая точка зрения на нее может явиться лишь в результате не непосредственного, а вторичного ее восприятия, по своей инициативе ищущего в ней иносказания. Напротив, анимизация паруса в стихотворении Лермонтова никоим образом не бьет на эффект поэтической персонификации паруса. Она непосредственно указывает нам на другое: на то, что образ паруса говорит о какой-то иной действительности, реальности одушевляющей этот „образ“, а не делающей из „паруса“ персонаж на манер фарфоровой пастушки или оловянного солдатика. И этот образ одушевляет та аналогия, какую он дает поэту для воплощения в поэтической видимости чего-то иного, с чем эта види-

мость, этот образ, благодаря усмотрению такой аналогии, становится в известные отношения: выраженное В изображает невыраженное А.

Какова же природа этого А в Лермонтовском стихотворении. Стихотворение это квалифицируется нами с полной и непосредственной очевидностью как лирическое. Душа поэта трепещет и звучит в „Парусе“ как стихотворении и она же трепещет в „парусе“, как образе. Она одушевляет этот образ, потому что она скрывается за ним, и по аналогии с нею разворачивается образ паруса в стихотворении. Договорим до конца, т.е. допустим: парус (В) изображает душу Лермонтова (А).

Вдумаемся теперь в это положение. Если все дело ограничивается таким отношением, т.е. таким значением, смыслом А, то предмет А нами найден. Допустив это, рассмотрим природу этого предмета А и местонахождение его в стихотворении. „Душа Лермонтова“ есть предмет индивидуальный и конкретный. „Парус“ Лермонтовский есть также индивидуальный и конкретно-выраженный (как поэтический образ) предмет. Вывод: конкретное изображается через конкретное в этом стихотворении. Но такое отношение изображающего к изображаемому определялось ведь нами по той категории изображения, которую обозначали мы термином „сравнение“, а это значило бы, что здесь мы не имеем дела с какой-то новой, третьей категорией, обозначенной нами как символическая. Однако это не так.

Прежде всего это не так уже потому, что предмет А не входит как образ в стихотворение. Следовательно, это А не выражено самостоятельно в стихотворении. Выражен в нем только предмет В — парус. Напротив, во всяком „сравнении“ сама „видимость“ поэтического произведения содержит в себе и выражение В и выражение А: словесный образ сопоставляется с словесным образом, образ сравнивается с образом.

Не есть ли в таком случае соотношение двух предметов А и В в „Парусе“ то же соотношение, какое наблюдали мы в категории типа портретного изображения? Напомню, что то, что соответствовало в этих случаях предмету А, предмету „изображаемому“, как было нами установлено, являлось действительно предметом внележащим по отношению к поэтическому произведению в его конкретной видимости, т.е. то, что может быть мы имеем и в Лермонтовском „Парусе“. Но характерной чертой этого отношения двух предметов в этих случаях являлось ведь то, что предмет А, или „оригинал“ (портрета и т. п.) закономерно рассматривался нами как своего

рода материал художественного произведения, пользуясь которым поэт или художник выражает некую совершенно особую действительность или конкретность.

Можно ли это сказать и о стихотворении „Парус“? Можно ли сказать, прежде всего, что „Парус“ есть авто-портрет, или нечто подобное, Лермонтова, или души его? И, с другой стороны, можно ли квалифицировать здесь „душу Лермонтова“ как материал для выражения особой поэтической действительности, воплощенной в образе паруса? Разумеется, нет. Материалом для образа, данного в стихотворении, мог послужить только какой-нибудь действительно „белевший“ перед глазами (м. б., перед духовными очами) поэта, в голубом тумане моря парус, и в этом, а не в ином материале поэт прозрел, интуировал свой поэтический образ. И вспомним далее, что мы ведь установили, что „оригинал“ не только не входит органической частью в портрет, как художественный феномен, но что даже и органичность связи „оригинала“ с „портретом“, раз дело идет о художественном „портрете“, стоит вообще под большим сомнением, т.-е. что момент сходства, существенный для фотографии, для карточки на удостоверении личности, совершенно побочный, второстепенный, третьестепенный момент для портрета как произведения искусства. Напротив, в Лермонтовском „Парусе“ предмет А (душа поэта) входит органической частью в стихотворение. Он организует его, ибо он одушевляет образ паруса и он присутствует в нем, не будучи выражен конкретно. В этом все дело, и высказывая это, мы прикасаемся к жизненному нерву символа, символического изображения.

Сама по себе душа поэта, душа Лермонтова, есть воплощение, есть конкретное выражение, но только покуда мы разумеем эмпирическую личность Лермонтова. Поскольку же мы обнаруживаем душу поэта в лирическом стихотворении, мы не можем говорить о ней, как о выразившейся тут конкретности, ибо тут она не выразилась, во всяком случае не получила поэтической, конкретной видимости.

И вот почему, возвращаясь теперь к сделанному нами допущению, что предмет А в стихотворении „Парус“ есть „душа Лермонтова“, и пересмотрев его мы должны признать, что это определение предмета не точно. Да, это — душа поэта, скажем мы, но не вся душа поэта в ее конкретной полноте, и не выраженная душа поэта, но изображенная инородным образом, стоящим с ней в какой-то аналогии и испытывающим от

нее какое-то органическое воздействие, организуемым ею. Более того: мы должны сказать, что даже и при такой интерпретации предмета А, мы не добрались до его сущности, ибо если предмет А в одном отношении, так сказать, меньше души Лермонтова, то в другом отношении он выходит за ее персональные грани; ибо, и не подозревая о самом существовании Лермонтова, бытие предмета А в „Парусе“, воспринимающий субъект, обладающий, так сказать, поэтическим „слухом“, всегда непосредственно будет ощущать.

Это поэтическое ощущение невыраженного и невыразимого предмета не есть ни чувственное восприятие, ни интеллектуальное познание его. Это невыразимое существует, но оно непознаваемо непосредственно и оно не поддается прямому выражению. Мы с ним соприкасаемся только через его иносказание, через его символическое изображение.

Вместе с тем нельзя сказать, что невыразимый предмет символического изображения пребывает вне символа. Ибо раз мы не можем мыслить этот абсолютный предмет, стоящий за символом, в самостоятельном, независимом от символа, выражении, а соприкасаемся с ним только через символ, то мы и не можем говорить о нем иначе как на символическом языке, не можем мыслить его, в условиях нашего восприятия, вне символа. В этом смысле мы и говорим, что если А не есть В, то все таки оно и не лежит вне В: их нельзя мыслить по категории непроницаемости друг для друга.

Такая непроницаемость характерна для аллегорического изображения, и потому аллегория необходимо предполагает какое то третье промежуточное звено, связующее непроницаемые друг для друга предметы А и В. Это промежуточное звено есть логическая связь, присутствующая в аллегории и определяющая ее природу. Такая логическая связь отсутствует в символическом изображении.

Эта логическая связь в аллегории есть элемент инородный художественному созерцанию, что и ставит ее под подозрение как чистый эстетический феномен. Включая, с другой стороны, в себя элементы и общего (абстрактного) и единичного (конкретного), аллегория стоит на границе между чисто рассудочным рассмотрением и чисто художественным созерцанием.

Напротив, символический образ, выражая сам себя, в то же время изображает предмет, пребывающий за ним. Но, будучи невыразим сам по себе, этот предмет воплощается только через симво-

личный образ в полноте объединения; в категории символа изображаемый невыразимый предмет сливается с выраженным образом во-едино. Изображение сливается с выражением. Здесь, таким образом, поэзия, будучи адекватным выражением своего предмета, выражает больше самой себя.

Поясним это аналогией.

Можно ли сказать, что человек есть выражение своего подсознательного? Нет, ибо в таком случае подсознательное уже вошло бы в сферу сознательного, т.-е. утратило бы свою специфическую природу. Но вместе с тем человек своей дневной стороной стоит в определенном отношении к ночной стороне своей души. Таково же, примерно, отношение В к А в символическом образе. А никогда не может быть выражено, ибо по природе своей оно невыразимо, но оно может получить разные значения, и оно может по разному освещать изнутри В, что и делает это В, т.-е. поэтическое произведение, равным и неравным самому себе, неподвижным и динамическим, кристаллом и становлением.

Вот это сочетание тавтологичности и иносказательности, кристаллической видимости и динамического содержания, ясного, выраженного образа и всегда таинственной, невыразимой в своей стихии его идеи и определяет особую природу символического искусства, символической поэзии в ее живом бытии. На общеизвестных „классических“ примерах можно показать эту таинственность природы символической поэзии. Видимость Эдипа-Царя, Божественной Комедии, Дон-Кихота, Гамлета, Фауста есть их ясный, выраженный, кристаллический, пребывающий образ, но это только одна сторона их, их поэтическое тело. За этой видимостью стоит иной предмет, который я и называю сейчас поэтической идеей, которая воплощаясь в них, никогда не сможет быть раскрыта в отчетливом выражении, будучи по природе невыразимой. Вот почему с каждым из этих произведений связана целая история поисков такой идеи. Нельзя сказать, чтобы все эти попытки выразить идею Эдипа-Царя или характер Гамлета были вполне бесплодными. Почти каждое из таких толкований обогащает наше восприятие поэтического произведения, как бы эти толкования ни противоречили между собой, или даже исключали одно другое. Но исчерпывающим ни одно из них быть не может. Покуда поэтическое произведение живет, покуда его видимый образ говорит нам, оно излучает всегда новые лучи из тайников своей идеи, которая несоизмерима с его поэтической видимостью и полностью выражена быть не

может. Эта невыразимая, несоизмеримая и неисчерпаемая идея и есть то одухотворяющее начало, которое делает поэтическое произведение живым, которое дает ему бытие, которая посылает из него и через него свои лучи и этими лучами приличествует нам, быть может, только „любоваться и молчать“ по слову Тютчева.

„Раз'ясненная вещь перестает интересоваться нас“ говорит Ницше. (По ту сторону добра и зла § 80). Идея раз'яснена — живая действительность ее утрачена, бытие покинуло поэтический предмет. Но в силу всего нашего предшествующего исследования природы символического изображения, думаю, ясно, что сама природа символического образа служит как бы гарантией тому, что несмотря ни на какие попытки раз'яснить Гамлета и Фауста, организующие начала их бытия останутся всегда до конца нераз'ясненными, поэтическое их содержание неисчерпанным.

Результат, к которому мы пришли может показаться противоречащим установленному в первой части исследования. В самом деле, поэтический образ есть нечто выраженное в слове, словесно воплощенное, есть словесное выражение. Это выражение автономно, адекватно и незаменимо. Оно говорит о своей собственной действительности, т. е. всецело в нем заключающейся, а не вне его лежащей. К этому ведь и сводится, в конечном счете, природа художественного, эстетически совершенного, того, о чем мы говорим словами Гегеля: *so muss es sein!* Художественное по природе своей тавтологично.

С другой стороны, анализ символического образа привел нас к установлению неисчерпаемости его смысла. Символ вообще есть знак, т.-е. указание на нечто, иносказание. Символический образ есть значимый образ и он по природе своей аллегоричен, но эта аллегория в символическом образе не однозначима (*eindeutig*), но неисчерпаема в своих значениях.

Вывод: художественной символ (т.-е. символический образ) и тавтологичен и аллегоричен одновременно и в этом смысле, антиномичен по самой своей природе.

И тут мы вспоминаем слова Гете, записанные Эккерманом (6 мая 1827 г.): „чем несоизмеримее и непостижимее для рассудка поэтическое произведение, тем лучше“ — „*je inkommensurabler und für Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser*“.

Однако, кое-что и в этой „непостижности“ может быть раз'яснено и раскрыто.

Иносказательную неисчерпаемость символического образа нельзя понимать абсолютно, в том смысле как подстановку любых значений под алгебраический знак. Символический образ есть замкнутая смысловая сфера, не допускающая полного произвола в ее толковании. Внутри этой сферы наличествует смысловая неисчерпаемость, аналогичная счислительной неисчерпаемости точек в замкнутом геометрическом пространстве. Все эти, назовем их, потенциалные смыслы, тем самым, имманентны своей сфере, т.-е. образу. Они—в образе, а не вне его (как в простой аллегории), они включены в образ, и потому художественной символ говорит нам о том, что в нем пребывает, а это значит: говорит о себе самом. Во всей остроте это формулировано Новалисом: „Bild—nicht Allegorie, nicht Symbol eines Fremden: Symbol von sich selbst“ (Fragm. 1782). С другого конца мы возвращаемся к тавтологическому смыслу. Но остановиться на этом и тем самым изъять момент иносказательности из символического образа значило бы слишком упростить проблему.

На самом деле иносказательность не устраняется из общей тавтологической природы символического образа, но только включается в нее. Действительно: если мы говорим о неисчерпаемости потенциалных смыслов, то, с другой стороны, в образе, как таковом, мы имеем один незаменимый, фактический «прямой» смысл (Дантевский “senso letterale”). Этот фактический смысл и заключает, замыкает, ограничивает неисчерпаемость всех потенциалных смыслов. Включая их в себя, он тем самым определяет, а точнее сказать—предопределяет их собой. Но логическая природа того и другого остается различной: потенциалной смысл есть иное по отношению к фактическому смыслу. Соотношение их между собой и определяется как иносказание.

ЧТО ТАКОЕ МЕТАФОРА

I. Критика традиционного учения о тропах. § 1. Введение. § 2. Метафора в традиционных способах. § 3. Метонимия в ее традиционных способах. § 4. Синекдоха в ее традиционных способах. § 5. Традиционная классификация тропов. II. Классификация суждений в связи с проблемой метафоры. § 6. Метафора и суждение. § 7. Принципы новой классификации суждений. § 8. Первый класс суждений. § 9. Второй класс суждений. § 10. Третий класс суждений. § 11. Еще о принципах классификации. III. Смысл и понимание метафоры. § 12. Смысл и назначение. § 13. Внутреннее созерцание. § 14. Метафора и фантазия. § 15. Отношение к эстетическому.

I. КРИТИКА ТРАДИЦИОННОГО УЧЕНИЯ О ТРОПАХ

1. ВВЕДЕНИЕ

Наследие, которое каждый народ имеет в своей поэзии, не легко добыть. Ведь вот она здесь вся, на этих немногих полках. И в то же время как ясно, что перед нами только книги, а не поэзия. Поэзия скрыта и к несчастью мы не знаем ключей. Лучшим свидетельством этого незнания является бессилие мысли перед иррационализмом и бессилие самого иррационализма. Кажется, что рационализм, не достигнув цели, ведет к признанию иррационального содержания поэзии, а иррационализм, ничего не утвердив, ведет обратно к утверждению рациональных форм. Вообще, редко можно встретить более упорную, озлобленную и безнадежную борьбу. Я говорю—„безнадежную“, потому что и рационализм и иррационализм разрешаются в бессильное отрицание той самой поэзии, из-за которой идет борьба.

Рационализм начинает с признания специфической природы поэзии, но тотчас забывает свое признание. Его движение вглубь поэзии развертывается на дорогах рассудка и потому встречаются только общие формы и поэзия мыслится разложенной на эти

общие формы. И вот рационализм впадает в противоречие с душой и смыслом поэтического. Тогда кончается его классическая ясность. Иррационализм, наоборот, начинает с романтического протеста против уничтожения поэзии через общие формы, но не может изречь своей тайны. В конце концов и он вынужден говорить языком общих форм. И тогда возвращается рационализм, только лишенный своей классической ясности.

Наконец, если мы не знаем способов, какими раскрывается смысл поэзии, то, конечно, отдельные слои или разрезы поэтического выступают в мнимых взаимоотношениях. И отсюда становится возможным ряд мнимых компромиссов.—Например, говорят, что поэзия замкнута в раковину внешних, жестких форм, но внутри живет как организм, как символическое, иррациональное переживание. Однако, тогда и возникает вопрос: что именно отнести за счет этого таинственного переживания и что за счет скрывающих тайну форм? Перед нами, например,—троп,—„метафора“; что это, постигаемая рассудком форма, или глубина мистических переживаний? И вот последовательный иррационализм никогда не примирится с жесткой оболочкой форм и, сбросив все: и метафору, и логический строй, и метр, дойдет до мистического толкования самого звука. Наоборот, рационализм... Но известна формальная природа мистических толкований и отсюда мы вновь попадаем в объятия рационализма.

Что касается специально тропов, то все вразумительно сказанное на эту тему опиралось на следующий тезис радикального рационализма.—В основе всякого тропа лежит отношение между двумя предметами, которое является общей формой. Это отношение, так или иначе постигаемое, подразумевается в речи там, где один член отношения выступает вместо другого. В концептуалистической вариации, что вполне законно в пределах рационализма, „предметы“, занимающие края отношения, заменяются понятиями. „Ein Trope drückt einen Begriff durch einen verwandten anschaulicheren aus“ (Adelung)¹⁾. В другой связи, термин „понятие“ заменяется термином „значение“ и говорится о переносном значении. Но непременно, во всех этих случаях, и понятие, и значение берутся в своем направлении на общую форму, на отношение. И отсюда „отношение“ становится той единственной дорогой, на которой раскрывается троп и классификация тропов ссылается на классификацию отношений. „Tot sunt primari tropii, quot sunt rerum mutuae affectiones. At res vel conjunctae sunt, vel disjunctae. Conjunctae vel essentialiter cohaerent, vel accidentaliter;

¹⁾ „Ueber den Deutschen Styl“ vierte Auflage, Berlin 1800. B. I, s. 343.

essentialiter ut totum et pars: accidentaliter, ut causa externa et effectum, subjectum et adjunctum. Disjunctae vel amice conspirant, ut similia; vel repugnant, ut contraria“¹⁾). Отсюда и получаются—синекдоха, метонимия, метафора и ирония.

Тезис радикального рационализма не встретил бы, вероятно, решительных протестов, если бы „отношения“, лежащие в основе тропа, не казались и слишком общими и слишком узкими. Еще можно было бы затемнить смысл поэтического, подчеркивая другие стороны и другой смысл... Но у противников радикального рационализма слишком много свидетельств, слишком много примеров, где бесповоротно разрушено искомое общее отношение. В особенности метафора—с ее сопоставлением духовного и материального, чувственного и, опять, духовного—тревожит рационалистическую ясность. „Метафора свободна, перемещает представление в новую сферу и ее образ оправдан перед лицом понимания только через самого себя, car tel est mon plaisir, как, именно, прекрасное везде привыкло оправдывать свое бытие“²⁾). Для рационалиста это—нелестное признание, тем более, что смысл всякого тропа—в прекрасном и следовательно, его оправдание не в общем отношении, а в самом себе, как прекрасном. Так мы приходим от рационалистического толкования тропа к метафизической тайне прекрасного образа и к метафизической тайне поэзии. Всякий троп, по крайней мере всякий троп в своем поэтическом применении, выступает как образ и, как образ, в своей особенности, не подлежит никакому переводу и никакому истолкованию. Смысл образа есть бездна и туда мы идем без ума, без дороги, без общения, каждый—на свой риск. И вот и здесь тезис радикального иррационализма приходит к самоотрицанию.

Кто же прав? И какое значение имеет вся эта борьба для нашей темы? Ложь рационализма становится очевидной, как только перед нами разворачиваются отдельные примеры. Общие формы оказываются черезчур общими, как только мы пытаемся на основании этих общих форм построить конкретный троп. И понимание не обеспечивается и самый выбор отношений кажется произвольным. Повидимому в этом заключается—в порядке критики и борьбы—первая правда иррационализма. Поэзия слишком долго терпела насилие рассудка и наконец настало желанное освобождение. Но первая правда иррационализма оказывается, в то же время, его по-

1) Vossius „Institutes oratione“, 1 c. p. 163.

2) Gustav Gerber „Die Sprache als Kunst“—II. B. Besonderer Theil. s. 73.

следней правдой. Когда иррационализм переходит к утверждениям и его ложь становится очевидной. Нельзя утверждать неразумность поэзии, не рискуя попасть в скептическое кольцо. Нужно оправдать поэзию, нужно искать дороги к ее сердцу и в этом, повидимому, заключена первая правда рационализма. Удачно или неудачно, но рационализм ведет нас к разгадке, по крайней мере,—как диалектически неизбежная ступень.

Именно, иррационализм, как скептическая инстанция, покоится на отрицании разума поэзии, на отрицании поэзии; и как такую скептическую инстанцию, я просто отстраняю иррационализм, отстраняю простым указанием специфической темы исследования. Но иррационализм как инстанцию критическую, как отрицание прав рассудка на разум поэзии, я не могу и не хочу отстранить, наоборот, первой задачей настоящей статьи я считаю исчерпывающую критику рационализма. И я думаю, что рационализм как положительная инстанция, если проследить его неизбежное движение в истолковании поэзии, сам переходит в инстанцию скептическую. Рационализм тоже отрицает особый разум поэзии, заменяя разум рассудком. И только отстраняется рационализм не простым указанием темы, а ее полным раскрытием, положительным и очевидным решением.

2. МЕТАФОРА В ТРАДИЦИОННОМ ТОЛКОВАНИИ

Итак, наш путь лежит через иррационализм, как критическую инстанцию, и разумеется, мы начнем с критики традиционного толкования метафоры, потому что, об'ясняя метафору, рационалистические теории неизменно терпели крушение. Самое выделение метафоры в особый вид тропа означало иногда признание ее иррациональной природы. Так, сопоставляя метонимию и синекдоху, не раз указывали, что в этих двух „первоначальный смысл еще как то удерживается в переносном выражении и только его нужно в первой количественно расширить или сузить и в последней, взяв качественно, поместить в некоторое отношение“ (Гербер). Наоборот, метафора теряет свой первоначальный смысл, и в новой сфере является как новый образ, оправданный только через самого себя. И вот, если заметить, что удержание первоначального смысла „А“ означает смутное подразумевание всего отношения „А—В“, как перехода от „А“ к „В“ и как оправдания тропа, то станет ясным, что признание образа „А“ движущимся в зависимости от движения „В“ означает, наоборот, признание иррациональной природы тропа.

Еще знаменательнее выделение метафоры в особый вид тропа по тому акту сознания, в котором она оправдывается. В некоторых классификациях метонимия и синекдоха подчиняются рассудку, отношения, лежащие в их основе, считаются непосредственно усматриваемыми или постигаемыми в рефлексии. Наоборот, отношение, оправдывающее метафору, открывается только в фантазии и через понятие фантазии в толкование метафоры врывается достаточное количество романтической мистики.

На самом деле для выделения метафоры в особый вид имелось еще и третье, тайное, но может быть самое глубокое основание. Под именем „метафора“ всегда разумели тропы, которые объединяют гетерогенные сферы вещей: одушевленных и неодушевленных, чувственных и духовных. И уже у древних метафора делилась по признаку перенесения, ἀπὸ ἐμψύχων ἐπὶ ἄψυχα ест. или, в результате реставрации, по признаку перенесения 1) с чувственного на чувственное, 2) с чувственного на духовное, 3) с духовного на чувственное и 4) с духовного на духовное. Наоборот, значительно меньше ясности я вижу в делении, которое приводит Гербер, толкуя Аристотеля: „или понятие пластически онагляживается через фигуры, взятые из богатой игры форм внешнего мира, или оно пронизывается и наполняется персонифицирующим внутренним движением души“¹⁾. Это последнее деление затемняет бесспорную трудность, отмеченную еще делением древних:—именно, как возможно рациональное отношение между конкретными вещами, принадлежащими таким разным сферам? Не потому ли мы вынуждены создать особый вид тропов, что некоторые примеры явно ускользают из рационалистической классификации и не потому ли мы привлекаем на помощь фантазию, наконец,—образ, оправданный только тем, что он прекрасен?

И однако, в истории положительного анализа метафоры ее особенное место осталось неиспользованным. Никто не направил свой взор в образовавшийся прорыв. И вот, в результате, все что дошло до нас, в смысле указанного анализа, носит рационалистический характер. — Метафору понимают или как троп, покоющийся на отношении сходства, или как троп, покоющийся на особом отношении пропорции (аналогии).

Первая из этих двух теорий пользуется наибольшим распространением и с нее я начну свою критику. Я приведу характерное определение: — „метафора, lat. translatio, замещает менее наглядное

1) lb. s. 89.

понятие сходным и более наглядным. Соотношение между обозначенным и обозначающим понятием покоится в ней на сходстве, в то время как в метонимии оно основано на связи вещей и в синекдохе на более или менее широком или узком объеме значения. Правда и два указанных тропа заменяют менее наглядное понятие более наглядным; но соотношение между обеими понятиями должно быть открыто рассудком, все равно обосновано ли оно связью вещей, или объемом значения. Наоборот, в метафоре сходство—единственная связь; и открытие последнего есть дело остроумия и воображения, почему и соединено в метафоре все, что только делает фигуру наглядной“ (Adelung). *) Следовательно в метафоре сходство—единственная связь. Например, „Die Nacht fliehet“, „смеются зеленые холмы“, и „молодость вянет“. — Здесь смена ночи днем похожа на бегство, яркая зелень холмов — на смех и переход от юности к зрелому возрасту — на увядание. Пусть будет так... Однако мое сомнение претупает границы отдельных примеров. Я готов признать, что везде и всюду, где есть метафора, подразумевается или может подразумеваться отношение сходства, но разве в этом смысл предложенного определения? Аделюнг утверждает, что в метафоре сходство—„единственная связь“. И вот действительно ли перед нами единственная связь, оправдывающая метафору? И можно ли говорить, что везде, где есть сходство, принципиально возможна метафора? Определение Аделюнга клонится именно в эту сторону, иначе оно теряет свою обязательность. Ведь если отношение сходства, взятое в своей решительной общности, окажется само по себе и независимо от вещей, которые вступают в отношение сходства, недостаточным, определение отпадает. Мало ли что еще непременно присутствует или подразумевается во всякой метафоре... Определение нащупывает специфическое, то, без чего вещь не может быть, и то, по чему мы узнаем ее в отдельных явлениях... Но возможна ли метафора „бумажная голова“ или „полотняная голова“? Понимаем ли мы, что бумажная или полотняная значит—„седая“, потому что белая как бумага, или как полотно? Нет, наше понимание, если не завершается негативной инстанцией, выбирает другие дороги. Например, троп „бумажная голова“ понимается подобно тому, как понимается троп „чернильная голова“, метонимически, через „занятие“. И это значит, что какие то связи действительности обладают прочностью большей, чем сходство, и по ним направляется понимание. Наконец, это значит, что наличия

*) Adelung. S. 354.

отношения сходства, как оправдания метафоры, недостаточно. Конечно и отношение сходства может стать таким оправданием, но только тогда, когда оно станет прочнее самого себя и именно лишится своей отвлеченности, приобретет особое значение в связи данных вещей. Отношение сходства требует еще известного прибавления или усиления, почему и рассматривается мной вовсе не как „единственная связь“, а как случайное онтологическое основание другой единственной связи, которую пока я называю ее усилением *).

Сходство, как общая форма, взятая для каких угодно сходных вещей, определяется через совпадение некоторых моментов, которые составляют третье, — „*tertium comparationis*“. И вот, рассуждая формально, это третье может быть как угодно значительным, может быть случайным признаком, существенной принадлежностью, или привычным положением, сходство все равно налицо и налицо, согласно приведенной теории, возможность метафоры. Между тем, где же возможность метафоры по признакам универсального сходства, например, — „сложенности всех вещей из частей“ или „всех вещей, как целых“?

Или нет, нам возразят, конечно, что метафора оправдывается более прочным сходством. Но каким? Где провести границу между прочным и непрочным. И это значит, где провести границу между сходством оправдывающим и сходством не оправдывающим метафору, потому что в понятии прочности заключено понятие такого оправдания? Если бы защитники традиционной теории ответили на этот вопрос, они удовлетворили бы может быть любопытство философов, но только через отказ от собственного утверждения, что „сходство есть единственная связь“.

Другая рационалистическая теория, теория так называемой пропорции выдвигалась, когда хотели об'яснить свободное перенесение понятий из одной сферы в другую в некоторых примерах метафоры. Казалось нелепым утверждать сходство чувственного и духовного, материального и душевного... Но из указанного затруднения находили выход и сохраняли рационалистические позиции. Именно, пусть „А“ не может быть непосредственно сходным с „В“, оно может быть сходным через пропорцию, где отношение „А“ к „А“ внутри одной сферы, тождественно отношению „В“ к „В“ внутри другой и составляет искомое „*tertium comparationis*“. — Такова метафора.

*) Хотя она и лежит, очевидно, в другой плоскости, в плоскости самого смысла.

Приведу и здесь наиболее характерное изложение теории. — Перед нами две метафоры: 1) „весна государства“ и 2) „молодость года“. — „Никакой мост воззрения или рефлексии не ведет здесь от понятия весны к понятию государства или от понятия молодости к понятию года. Откуда же возможность понимания, которая все-таки налицо? Она заключена в том, что „весна“ стоит в известном отношении к году, так как оба понятия принадлежат к одной сфере, и что внутри другой сферы понятие молодости стоит в том же отношении к понятию государства, ибо весна и юность по времени ранние в „году“ и „государстве“. Фантазия усматривает это тождество отношений внутри различных сфер и строит мир по схеме пропорции; различие сфер беспокоит при этом только науку, — не искусство“ (Gerber)*).

Я думаю, что теория пропорции действительно преодолевает некоторые дефекты первой теории, но принципиально сохраняет ее бессилие, ее скользкий характер. Вместо всевозможных аспектов, где сходство является искомой связью, теория пропорции выделяет один аспект: — сходство вещей по тождеству отношений, в которых они находятся. В порядке решения проблемы метафоры, такое выделение означает особую прочность схождения по тождеству отношений. Но самое отношение, как момент, через который мы видим сходство и, следовательно, отношение этого сходного момента к сравниваемым вещам, попрежнему понимаются как общие формы, независимые от вида и действительного содержания вещей. Теория пропорции не называет поименно вещей, составляющих отношения. Если „А“ относится к „В“, как „С“ относится к „Д“, метафора возможна и оправдана, через одни отношения; и „А“ и „В“ и „С“ и „Д“ могут быть при этом любыми. С другой стороны, теория пропорции не называет поименно отношений, которые должны быть тождественны, потому что и вся она (пропорция) только общая форма. Лишь бы сохранилась пропорция, а самые отношения, „А“ к „В“ или „С“ к „Д“ могут быть при этом тоже любыми. И вот мне кажется законным рассматривать отношение частей моей лампы, например, — абажура, к ее целому, как тождественное отношению частей скрипки, например, — струны, к ее целому. Повторяю, речь идет об общем отношении части и целого и, как такое, это общее отношение разрешает пропорцию: „абазур к лампе, как струна к скрипке“. „Абазур скрипки“ и „струна лампы“. Кажется мы нигде не допустили ошибки... Ведь части целого могут быть любыми

*) Gerber В. II. В. S. 29.

и отношение части к целому сохраняется и, раз части могут быть любыми, „*tertium comparationis*“ обеспечивает метафору, следовательно, как метафору „абажур скрипки“ (понимай: „струну скрипки“), так и метафору „выключатель скрипки“ (понимай: „струну“) и метафору „провод скрипки“... Но вот из приведенных трех только последняя метафора кажется мне более или менее допустимой: „провод“ также тянется, вытягивается, как „струна“. И почему-то только в последней метафоре обеспечено понимание, через особое ударение, лежащее на двух конкретных частях лампы и скрипки. Однако именно это „ударение“ стоит как загадка перед указанной „теорией пропорции“.

Если хотите, вместо отношения части и целого я могу взять любое другое отношение и с одинаковой выразительностью показать, что любое, если оно берется как общая форма, не обеспечивает понимания. Или другими словами: если на действительные, конкретные отношения сами вещи кладут отпечаток, определяя прочные принадлежности и прочные законы перенесения, то именно этот отпечаток и эта большая прочность ускользают из общих рационалистических рук. Рационализм ограничивается определением формы отношения (сходство, пропорция) и поэтому останавливается там, где еще вовсе нет метафоры. Рационализм вообще не знает метафоры и в итоге или приходит к отрицанию ее специфической природы, или ввергается в самоотрицание, в иррационализм.

3. МЕТОНИМИЯ В ЕЕ ТРАДИЦИОННЫХ СПОСОБАХ

Метафора врывается как иррациональное и движущееся, разрывающее законы и определения. В остальных тропах, если верить традиционным реторикам, господствует рассудок. Именно поэтому метонимия и синекдоха холодны... Но может быть именно поэтому метонимия и синекдоха легче входят в кольцо рассудочных определений? Метонимия, в частности, всегда трактовалась с поразительной детальностью. Определяя метонимию как перенесение (переименование) на основании реальной связи вещей, реторы занимались перечислением всевозможных реальных связей, необходимых и случайных, пространственных и временных, причинных или иных. — И отсюда они выводили множество видов или способов метонимии.

И вот во всей совокупности способов метонимии я не вижу ни одного, или почти ни одного, достойного серьезного упоминания. Несмотря на кажущуюся рассудочность метонимических перенесений, я не вижу ни одной связи вещей, которая, как общая форма,

оправдывала бы это перенесение. Рационалист цепляется за формы и классифицирует формы, я же в любой общей форме вижу только основу, которая, через подчеркивание конкретных носителей формы — вещей, становится больше чем случайной и больше чем существенной, становится назначенной для данных носителей. И в назначенной для данных носителей связи я вижу их взаимное назначение и их взаимное смысловое оформление, поэтому также, — смысловые возможности в плане перенесения. Наоборот, в анализе отдельных способов метонимии легко проследить непрочность связей или отношений, как общих форм.

Традиционные реторики приводят способ метонимии основанный на отношении формы и содержания — „Gefäss und Inhalt“ *). Однако это отношение, взятое как общая форма, включает, например, отношение чайника и находящейся в нем муки. Но, если возможна метонимия „этот мешок слежался“, то вряд ли возможна и понятна метонимия „этот чайник слежался“. За негативной инстанцией разуменья здесь не следует никакой положительной. Очевидно не отношение формы (посуды) и содержания, как такое, *in abstracto*, конституирует возможность понимания. Отношение формы и содержания должно быть взято „*cum grano salis*“. И эта частица „соли“, частица „смысла“ есть то, что делает чайник чайником, не просто вместилищем (Gefäss), а вместилищем, выполняющим определенную функцию в отношении определенного круга вещей, вместилищем с назначением, откуда и конкретная прочность отношения, откуда и возможность понимания... **)

Традиционные реторики приводят и другой способ метонимии, основанный на отношении материала и продукта, или материала как того, над чем властвуют, и самого властвующего. Например: „одета в золото и пурпур“, „*Hannibal ante portas*“ ест. Но у меня шаршит из пурпура; и вот, с точки зрения традиционной реторики, (если конечно и здесь отношение брать как общую форму, *in abstracto*) понятна метонимия „вращается“ или „катится пурпур“... Однако, по всей вероятности „пурпур“ и „шар“ должны быть связаны более тесно, чтобы обеспечивать понимание. И я представляю себе гипотетический контекст и гипотетическую действительность, в которой пурпур для шара будет тем же, что есть свинец для пули, или сталь для клинка, не только материалом, следовательно, но и непре-

*) Все примеры беру из книги Гербера.

***) Ср. „чайник вскипел“, „убежал“ и т. д. Совершенно так же понимаются примеры „вся Москва говорит“, или „гнездо“ вместо „птены в гнезде“ и т. д.

менным, по назначению выбранным материалом. Так же обстоит дело с примером „Hannibal ante portas“ *) и другими.

Новый (третий) способ метонимии покоится на отношении времени и того, что это время наполняет. Например: „просвещенный век“, „хлопотливый день“ и т. д. и т. д. И это отношение, в сущности, не обеспечивает понимания. Как понимать такие выражения, как „травяной век“ и „неподвижное монговение“? Разум, конечно, и здесь пытается возможные дороги через возможные прочные связи. Но вот я законно, с точки зрения традиционного описания этого вида метонимии, образовал первый троп—„травяной век“, имея в виду рост травы в течение истекшего XIX века (обычный, впрочем, для множества веков), и троп „неподвижное мгновение“ я образовал, имея в виду неподвижность стены моего дома в течение данного мгновения (впрочем, стена неподвижна в течение многих лет). Но разум, по завершении отрицательной инстанции, выбирает другие дороги, игнорируя наши „законные“ образования, и „травяной век“ нами понимается, то как век, когда еще не знали хлебопашества, то как век, когда культивировали травы, или впервые узнали их пользу... Конечно, и в этих последних интерпретациях сохраняется отношение времени и заключенного в нем, но кроме такой общей схемы предполагается еще ее конкретное наполнение, и это конкретное наполнение признается существенным для понимания тропа, также как отвлеченная схема признается ничего не говорящей и произвольной.

Четвертый способ метонимии определяется отношением конкретного целого и абстрактного признака целого. Примеры: „еда“, „питье“. Но что, если таким абстрактным признаком поданных на стол котлет я выбираю цвет? Можно ли с известной долей разумности говорить „цвет на столе“, или последний пример с особой обязательностью показывает, что признак здесь должен быть самим назначением вещи? Ведь так, как питье, еда, образованы—секира, мельница, ложе...

Пятый способ метонимии покоится на временной сопринадлежности или последовательности (у некоторых реторов этот последний случай приводится как отдельный вид), вообще на тесном временном отношении. Например, „сказал последнее прости“ значит „расстался“, или „верен до гроба“ значит „до смерти“.

*) Я имею в виду какойнибудь случай из частной жизни Ганнибала, случай, стоящий вне его (Ганнибала) исторического значения.

Но временная сопринадлежность и последовательность охватывает вместе с приведенными другие случаи, в которых связь событий оказывается слабой для образования тропа. Например, умираем мы обычно в постели и потом нас кладут на стол. Между тем, смысл утверждения „верен до гроба“ остается-ли в утверждениях „верен до постели“ и „верен до стола“? У этих вещей свое назначение, не столь мрачное и для того, кому клянешься в верности, даже оскорбительное.

Наконец, шестой вид метонимии, обычно перемешанный с пятым, т. к. риторы с трудом различают последовательность и причинность там, где, вообще говоря, есть и то и другое, а по сути тропа нет ни того ни другого,—этот вид покоится на отношении причины и следствия. Примеры: „золото, золото падает с неба“. Или „в поте лица твоего...“ Однако, произвол в подчеркивании причинного отношения как (мнимого) основания тропа в этом и подобных случаях доказывается следующими законными с точки зрения теории вариациями.—Вместо «в поте лица твоего»... я говорю: „с серебряного блюда“ или „в тепле и под кровом будешь есть ты хлеб твой“, так как ведь серебряное блюдо есть в некотором смысле следствие человеческого труда,—и тепло, и кров. Но какое разрушение смысла через разрыв труда и пота! Разрыв не только причины и следствия, но вечных спутников, потому что смысл, а не следствие труда в его поте и т. д. и т. д. ¹⁾.

Может быть, достаточно приведенного ряда примеров. Теперь, мне кажется, ясно, что детальность рационалистических толкований метонимии нельзя принимать всерьез. Вот почему, перечисляя отдельные способы метонимии, я нарочно избегал терминов „вид“ и „класс“, „классификация“. Собственно, никакой классификации способов метонимии традиционная риторика нам не оставила. Ведь все, что я только что приводил, что мне известно в этой области, есть не больше как хаос и беспринципность.—Одни авторы собирают все перечисленные способы в три группы, другие—в две. Так, Гербер делит метонимию на 1) метонимию по пространственному сосуществованию, куда он относит почему-то 1, 2, 3 и 4 способы, как будто отношение материала и формы есть отношение пространственного сосуществования, или отношение подвластного и властителя;

¹⁾ Кстати, традиционные риторы толкуют отношение причины и следствия довольно пространно; так Гербер видит это отношение в основе выражений: *Und den fröhlichen Fleiss rühmet das prangende Thal,* или: *„Man packt dies Lied beim Kragen und Steckt es in's Gefängniss“.*

на 2) метонимию по временной последовательности и 3) метонимию по причинному отношению. Аделюнг делит все способы метонимии на две группы: 1) метонимии по необходимым отношениям и 2) метонимии по отношениям случайным, куда он, между прочим, помещает отношение времени и находящегося в нем („Ein ungläubiger Jahrhundert“, „Die goldene Zeit“). Правда, Аделюнг, в качестве отдельного способа второй группы, выделяет способ метонимии, основанный на отношении орудия и действия им, но он имеет в виду, повидимому, всякое вообще действие данным орудием, не только действие по назначению, и, в таком случае, я не имею добавить ничего принципиально нового.

Аделюнг своей запутанной классификацией и своим общим рационалистическим устремлением закрыл и этот случайный источник плодотворных открытий, также как другой аналогичный и случайный источник остался бесплодным не только для Аделюнга. В большинстве реторик в качестве отдельного способа метонимии выделен способ, основанный на отношении знака и обозначенного им. (Например: „скипетр — власть“, „лавр — слава“). Казалось бы, здесь и начинать исследование, здесь и начинать проникновение в те смысловые связи, которыми, а не отвлеченными всеобъемлющими схемами, направляется ведущее к конкретному разумение. Но и отношение „знака и обозначенного“ само по себе есть тоже только общая форма, — сомнительное основание тропа.

4. СИНЕКДОХА В ЕЕ ТРАДИЦИОННЫХ СПОСОБАХ

Родная сестра метонимии сенекдоха во всем испытывает ее судьбу. *Intellectio* — так переводили римские реторы термин *συνηκόη*, оказывается столь-же мало убежищем интеллекта, как и *denominatio*, хотя, в пределах традиционной теории, применение в отношении этого способа тропа термина *intellectio* имеет некоторое преимущество. Под именем *intellectio* реторы объединяют два способа тропа: один — основанный на отношении части и целого и другой — на отношении вида и рода. Так вот, последний способ, не является-ли, по крайней мере, он действительным убежищем интеллекта? Интеллект предпочитает обемы и конечно, подчеркивание обема означает небрежение к конкретному содержанию.

Что касается первого способа, то самое короткое размышление убедит нас в недостаточности отношения части и целого для понимания тропа. Если принято говорить „темной ночью напрасно я крова искал“, причем „кров“ берется здесь вместо „дома“, то

вышеприведенное отношение части и целого, как общая форма, сохраняется и в вариациях, вроде—„темной ночью напрасно я двери искал“; между тем, „дверь“ здесь уже никак не может быть заместителем „дома“, скорее, разумение ведет здесь другой дорогой: „я напрасно искал двери“ значит „я напрасно искал выхода“. И тогда спрашивается: что гарантировало понимание первого примера? Очевидно, не только отношение части и целого, или—оно с каким-то наполнением... Ведь вот, во втором случае,—тоже часть и целое, а путь—иной. Отсюда легко заключить, что и в первом случае, несмотря на наличие отношения части и целого, путь—иной. И именно назначение крова состоит в том, чтобы укрывать; поэтому предложение «я искал крова» имеет смысл «я искал места, где мог-бы укрыться»; и вот таким «кровом» для путника в темную ночь мыслится «дом», «жилье»; назначение дома «быть кровом», «укрывать» и т. д.

Разумеется, аналогичное конкретное наполнение можно открыть в любом примере этого способа синекдохи, вроде—„веселая голова“, „вручить себя волнам“, „покинуть пустынные стены“ (вместо „город“) и т. д. и т. д. — и все это просмотрели традиционные реторики.

Впрочем, справедливость требует вспомнить знаменательную оговорку, связанную почему-то только с синекдохой и почему-то только с этим видом синекдохи. Гербер в своем обстоятельном исследовании, характеризуя этот способ синекдохи, пишет: „Замещение целого частью, или наоборот, бессмысленно, когда контекст речи не содержит обстоятельств, которые оправдывали-бы выделение особенного в данном слове-понятии. И выбор этого особенного не произволен, ибо только та часть возможна, которую требует смысл“ *).

Оговорка Гербера, понятно, знаменательна, т.-к. ставит как раз ту проблему, которую нам заблагорассудилось счесть основной в данном случае. Именно, выделенное рассудком отношение части и целого оказывается явно недостаточным для образования тропа, наряду с этим отношением подчеркивается какая-то другая связь, какой-то выбор особенного, не произвольный, а согласный с требованием смысла... В чем-же это требование смысла и его общее в ряде случаев русло, его алгоритм? Реторы молчат, и моя первая задача показать, что они молчат.

*) Gerber II, B, S. 35.

Второй способ синекдохи покоится на отношении рода и вида. Здесь приводятся и такие примеры, как—„я пронзил его своим оружием“ или „zieh das Schwein und nimm den Vogel“ (Vogel für Gans) и такие, как—„Александр“ вместо „победитель“, или—„в деревне летом рай“, или—„смертные“ вместо „люди“, „хлеб насущный“ и т. д. и т. д. И вот спрашивается: разве, по крайней мере, здесь, в отношениях рода и вида, не властен один рассудок? Я думаю, что и здесь рассудок не властен, и я прошу обратить внимание на следующее разграничение. — В примерах 1-ом и 2-ом, где род выступает вместо вида, я вовсе не вижу тропа. Я не вижу надобности понимать оружие, которым пронзают, как меч, тогда как это мог быть и кинжал, и нож, и копье; или птицу,—как гуся, ведь это мог быть и индюк, и воробей, и голубь. Здесь нет никакого смыслового указания, почему бы искать такой смысл и нет, поэтому, тропа. Другое дело—выражение „смертные“. Конечно, „смертные“—не только „люди“, но какую глубину смысла человеческой жизни, может быть, русло целой культуры выделяет троп „смертные“. И тем более инородны и не укладываются в рассудочные схемы такие тропы, как „Александр“, или—„хлеб насущный“. Александр, возможно, был ревнивцем, но не в этом было его историческое назначение и здесь нет разумной дороги для тропа. И „хлеб насущный“ для нас не тождественен „конфетам“, хотя, с точки зрения традиционной теории, я вправе сказать — „насушенные конфеты“.

Итак, даже *intellectio*, как троп покоющийся на отношении рода и вида, предполагает внутри общей схемы какое-то неинтеллектуальное, конкретное наполнение, предполагает недостаточность традиционных, рационалистических толкований. Тем более, конечно,—другие возможные виды синекдохи *). Больше того, самое деление синекдохи на виды кажется мне неправильным и я не вижу основания для различения синекдохи и метонимии. Странно, прежде всего, объединение под общим заголовком „синекдоха“ двух таких способов тропа, как способ, покоющийся на отношении части и целого и другой,—на отношении вида и рода, в противоположность метонимии, где, между прочим, числится способ тропа, покоющийся на отношении целой вещи и ее признака. Спрашивается: почему этот последний способ метонимии не объединить с первым способом синекдохи, в противоположность второму?

*) В качестве, иногда, отдельного, а, иногда, подчиненного только что приведенному виду, способа, выделяется способ замены неопределенных чисел определенными, или множеств их определенными представителями. Однако, и опять—не любыми, но стоящими в определенном смысловом отношении.

Но оставим пустые пререкания, бесплодные как сама почва, на которой они выросли, и посмотрим на существо всего традиционного деления тропов в его целом и в его основном устремлении.

5. ТРАДИЦИОННАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ТРОПОВ

Если я не ошибаюсь, крайний формализм традиционной ретирики снимает подлинную проблему тропа, как смыслового алгоритма, и поэтому, собственно, в традиционных реториках нет классификации тропов, а то, что называется такой классификацией, покоится на внешней и несущественной стороне дела. В результате, наша мысль как-бы скользит по поверхности, отмечая множество формальных оболочек, какие может принять одно и то-же смысловое движение и один и тот же троп. Если верить традиционным определениям, всякий троп может быть истолкован и как метонимия, и как синекдоха, и как метафора. В самом деле, во-первых, любая метонимия есть синекдоха с отношением рода и вида в основе, так как ведь сами реторы, описывая указанные тропы, говорят о замене понятий, а понятиям в предметном порядке соответствуют род и вид. Следовательно, ничто нам не мешает говорить о всякой метонимии как о тропе, замещающем один вид другим. В этой новой классификации мы имеем: 1) во-первых, замену рода видом, 2) во-вторых, замену вида родом и 3) в-третьих, замену вида видом. И конечно, ничто нам не мешает относить в рубрику (3) этой классификации, кроме метонимии и синекдохи,—метафору. Правда, Аристотель, давший именно эту классификацию тропов, выделил в качестве особого вида троп „*κατὰ τὸ ἀνάλογον*“, но он не имел в виду материального значения аналогии и, следовательно, почему-то нарушил формально безупречную классификацию, так как замена „по аналогии“ есть тоже замена вида видом.

Во-вторых, любая метонимия или метафора может быть истолкована как синекдоха с отношением части и целого в основе. В самом деле, отношение (любое) может быть взято как целое, включающее термины отношения, как свои части. И отсюда мы имеем три вида тропов: 1) тропы, в которых часть заменяет целое, 2) тропы, в которых целое заменяет часть и 3) тропы, в которых часть заменяет часть через целое.

В-третьих, любая синекдоха и любая метафора могут быть в свою очередь истолкованы как метонимии с отношением знака и обозначенного в основе, так как в каждом тропе собственное значение слова является знаком несобственного, переносного.

И наконец, в-четвертых, любая синекдоха и любая метонимия могут быть истолкованы как метафоры, так как в результате сравнения любых двух вещей можно установить *tertium comparationis*, хотя-бы весьма отвлеченное.

Но если любая метонимия или любая метафора может быть истолкована как синекдоха и любая синекдоха — как метонимия или метафора, традиционная классификация падает; она падает, и ее ветхое здание нельзя спасти утверждением, будто такие истолкования отвлеченны и подмечают отношения произвольно, не те отношения, которые лежат в основе соответствующих тропов. Я уже указал аналогичную отвлеченность и аналогичную произвольность отношений, установленных традиционной классификацией. Именно, конкретность, понимаемая в движении смысла, не затрагивается традиционными классификациями. А тогда безразлично, какой именно ряд предметных форм полагается нами в основу смыслового движения.

Разрушение традиционной классификации я рассматриваю как неизбежное следствие общей непрочности традиционного учения о тропах и здесь я полагаю предел критическим исследованиям. Теперь, когда мы убедились в бессилии рационализма, мы должны испытать другие пути. Перед нами снова невозделанное поле, снова проблема метафоры в ее первичном виде, скажем, в том первичном, невозделанном виде, в каком она когда-то предстала Аристотелю.

II. КЛАССИФИКАЦИЯ СУЖДЕНИЙ В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ МЕТАФОРЫ

6. МЕТАФОРА И СУЖДЕНИЕ

В своей „Эстетике“ Кроче утверждает философское ничтожество риторических категорий и пустоту самой ретирики, как науки. Кроче отрицает не только традиционные рационалистические решения, но заодно и самую проблему. И это потому, что одушевляющее и движущее, весь смысл протеста против рационалистических схем он видит в противопоставлении эстетического и логического. „Эстетическое“ для него—интуиция, непосредственность и конкретность, наоборот, „логическое“—рассудок, дискурсия и отвлеченность. Тогда и получается в ряду „эстетики“ скептическое бессилие и в ряду логики бесплодный догматизм. Тогда и приходится об'являть проблему метафоры несуществующей, потому что налицо одна непо-

средственностью выражения. И обратно, приходится ограничивать логику дискурсивной, потому что иные разрезы смысла и иные способы его движения об'являются несуществующими.

На самом деле логика направляется на всякий смысл, логическое присутствует всюду, где присутствует смысл, и весь вопрос в том, насколько развернулась современная логика. Конечно, если ограничиваться классификациями суждений и силлогистическими схемами, как они изложены в традиционных учебниках, проблему метафоры никогда не разрешить. Но сама логика внутри себя преодолевает рационализм, и я, скорее, склонен утверждать согласие в развертывании проблем логики и ретирики (поэтики), чем борьбу за взаимную независимость. Поэтому в искомой связи между „ретирикой“ и логикой, которую еще Аристотель подчеркивал своей классификацией тропов, я склонен видеть действительную заслугу рационализма. Не все и в нем подлежит огульному отрицанию. И вот, если анализ отдельных примеров и убедил нас в бесплодности рационалистических схем для разрешения проблемы метафоры, движение в „ретирику“ из логики остается в конце-концов непопороченным. Нам кажется, что могут быть найдены отношения, конкретные смысловые отношения, которые мы сможем назвать дорогами понимания, или, метафорически применяя математический термин,—„алгоритмами“ понимания. И нам кажется, что такие отношения захватывают особый, пожалуй, основной класс суждений.

Иррационализм, доведенный до скептического отрицания метафоры, как смысла, и следовательно, как логической формы, отстраняется простым указанием проблемы. Но вот, принимая положительное устремление рационализма к отысканию алгоритма метафоры, мы обязуемся показать ее действительную связь с логическим; и для этого нам понадобилась классификация суждений.

7. ПРИНЦИПЫ НОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ СУЖДЕНИЙ

Итак, чтобы в действительности отыскать суждения, которые могут служить основанием тропов, следует еще раз твердо и недвусмысленно указать пути, на которых сама логика собирается преодолеть формализм. Ведь история дала нам не одну классификацию суждений и совершенно понятна потребность пересмотреть традиционные классы и виды суждений, чтобы удостовериться в отсутствии последнего затаенного угла, где теория тропов все-таки могла бы найти свое принципиальное обоснование.

В действительности, большинство известных мне классификаций суждений носило рационалистический характер. Т.-е. суждения,

в большинстве случаев, располагали по тем рубрикам, какие допускает в своей среде лежащее в основе суждения отношение, взятое как общая форма. Такой характер носят, на мой взгляд, деления суждений 1) на частные и общие, 2) на абстрактные и конкретные, 3) по модальностям и 4) некоторые другие. В настоящей статье не место показывать, в какой мере все перечисленные классификации суждений я считаю приемлемыми и в чем вижу их недостаточность. Для меня достаточно и того, что уже показано, что именно для нашей проблемы указанные классификации бесполезны. В самом деле, какую-бы категорию предметных отношений в порядке таких формальных классификаций мы ни брали, мы нигде не найдем оправдания тропа. Нам всегда укажут суждения, где указанные категории отношений налицо, и где невозможно, тем не менее, разумное построение тропа.

И, кажется, вообще нет никакой другой классификации, которая оправдывала-бы возможность построения и понимания тропа. Экзистенциальные суждения, аналитические и синтетические, категорические, гипотетические и дизъюнктивные—все это мертвые названия, поскольку перед нами лежит проблема тропа.

Только одна классификация, облеченная иногда в одежду онтологическую, кажется мне полезной или, по крайней мере, заманчивой. В основу классификации суждений можно полагать акт, в котором соответствующее суждение оправдывается. И вот, если онтологические классификации признаны бесполезными, мы можем думать, что формально те-же самые отношения являются нам на разных путях, по разному усматриваются, и от этого зависит прочность отношения. Мы легко согласимся, например, что эмпирическое оправдание суждения не способно обеспечить понимания, потому что и само так установленное отношение признается непрочным, случайным. Но, может быть, в основе тропа лежат отношения существенные?

К сожалению, указанная классификация не шла дальше различения эмпирической и интеллектуальной интуиции и, соответственно,—дальше различения ассерторических и аподиктических суждений, или, выражаясь другим языком,—дальше различения суждений воззрительных и суждений понятий (напр. Больцано), и потому проблема тропов все-таки оказывалась неразрешенной.

Ведь вот Гербер, восстанавливая и толкуя Аристотеля, пытался связать деление тропов на метонимию и синекдоху с делением актов сознания на „рефлексивные“ и „воззрительные“, но что из этого

получилось, читатель видел... В границах эмпирии и рассудка мы всегда в плену традиционной логики. Поэтому я повторяю: чтобы в действительности отыскать суждения, которые могут служить основанием тропов, следует еще раз твердо и недвусмысленно указать те пути, на которых логика стремится преодолеть формализм.

Предложенная ниже классификация рассчитана на проблему тропов. Она покоится на мысли, что если вообще суждение может служить основанием тропа, оно само есть развернутый троп... Именно, специфический для суждения акт предсказания должен где-то, в какой-то своей форме или своем способе, обеспечить искомое перенесение. Поэтому классификация ориентируется на способы предсказания, или на способы выделения, приписывания определенного содержания вещи. Но, без сомнения, помимо этой специальной ориентации, классификация способов предсказания приобретает принципиальное значение, так-как в самом понятии „способ“ нетрудно рассмотреть ядро и смысл всякого метода, и поэтому нетрудно связывать классификацию способов с классификацией наук, во всяком случае,—с классификацией отдельных методологий. В этом ее бесспорное преимущество. Из всех перечисленных выше классификаций ни одна не открывала дорог в отдельные методологии, что явно служило знаком того, что логика, так называемая „общая“ логика, оставалась отвлеченной, в лучшем случае,—ограниченной, а вернее,—вовсе бесплодной.

И опять, только одна классификация суждений прямо связывалась с классификацией наук, только аподиктические и ассерторические суждения открывали нам, с одной стороны,—науки эмпирические, с другой,—онтологии—науки об идеальном. Но, строго говоря, и принцип „оправдывающего акта“ оставался формальным принципом, пока оставалось неясным, какие именно способы выделения содержания, какие способы предсказания связаны с данным актом, и почему нельзя мыслить различных способов внутри интуиции одного рода, почему нельзя мыслить внутри одного рода интуиции методологически разных наук. Итак, ориентацию на проблемы методологии наук я считаю вторым основным свойством предложенной ниже классификации. Наконец, в ней вовсе не исключено отношение к оправдывающему акту, наоборот, где нужно и уместно, это отношение специально выделено и тем подчеркнуто продолжение традиционной классификации.

8. ПЕРВЫЙ КЛАСС СУЖДЕНИЙ

Первый класс суждений составляют суждения характеризующие и, соответственно, первый класс наук составляют характерологии.

Воспринимаемый мир, в котором мы живем и действуем, предстоит нам и как мир осмысленных отношений, и как воплощение общих форм и, наконец, просто как оригинальное лицо, как внешность с ее особенным характером. Если хотите, внешне характерное является нам как первое в воспринимаемом мире. Внешне характерное „бросается в глаза“ и нами регистрируется вне еще глубокого осмысления вещей и событий и вне их математического разложения.

„Оригинальное“, „особенное“, „характерное“ значит, прежде всего,— не общее, но, во-вторых, и не специфическое, потому что специфическое может быть неприметным, внешне-второстепенным, и даже,— идущим против характера и оригинальности. В третьих, характерное противопоставляется внутреннему, как внешнее, как лицо, а не смысл. Конечно, этим термином „внешнее“ я вовсе не хочу сказать, что только „физическая“ или „чувственно-данная“ внешность фиксируется в характерологиях. Наоборот, потребность характерологических описаний и самый термин „характер“ весьма уместны в сфере психологии. В наши дни конкретная или описательная психология приобретает все более и более широкое распространение.

Но описательная психология также мало проникает в смысл духовных явлений, как какая-нибудь физиономика вещей— в смысл этих последних. Поэтому, если угодно, сам душевный склад или характер я считают только физиономией, лицом человека. А на пересечении каких духовных течений и какой смысл выполнял человек,— это для характерологии вопрос посторонний.

И именно, я хочу подчеркнуть отвлеченность характерологических описаний. Самый способ выделения содержания вещи представляется здесь отрешенным от смысла. Или, может быть, смысл для характеролога весь, целиком переливается в описанную внешность и только в пределах этой внешности движется. „Смысл“ понимается здесь как характер. Да Винчи и Гете, Микель-Анджело и Байрон— это характерологически, может быть,— один смысл; но исторически и в сфере духа много-ли общего между назначениями и творениями этих людей?

Отвлеченность характерологических описаний носит эмпирический характер. Для составления соответствующих суждений достаточно простого подмечания „примет“ и достаточно именно потому, что совсем не нужен смысл, и опасно математическое разложение. Соответственно, и классификации характерологий оказываются смутными, эмпирическими; мы не идем здесь дальше промежуточных

(в общем движении индивидуальных вариаций) типов, которые являются наиболее выразительными поворотными пунктами эмпирического ряда.

Таков первый класс суждений. Мне казалось, он обнимает науки, ограничивающиеся так называемым эмпирическим описанием, выбором содержания по признаку „характерности“, „выразительности“, „заметности“. Мне казалось, эти науки видят смысл своих суждений в индивидуальном, но не конкретном, а отвлеченном и именно—в отвлеченном „внешнем“. Впрочем, здесь возникает вопрос о правомерности применения термина „наука“ к изложениям такого рода. И действительно, если всякая наука должна заимствовать свои основные различия из чистой теории, изложения такого рода оказываются в нелестном положении. Оказывается и они, или заимствуют откуда-то свои основные различия, как первоначальные возможности описания, или... Но именно то обстоятельство, что способ предикции в суждениях характеризующих остается особенным, что всегда возможно выделение содержания вне методологического принципа „теория“ и вне методологического принципа „смысл“, это обстоятельство дает мне право мыслить единство характеризующих суждений в системе, которая движется этим особым способом, которая, следовательно, в содержании „характер“, „физиономия“ видит свой единственный смысл. И такую систему я называю наукой простого описания—характерологией. Я мог-бы, пожалуй, остановиться и на другом термине, назвать описательные науки морфологическими (так как *μορφή*—внешняя форма), если-бы только такому употреблению термина не мешало его другое, обычное употребление в сочетании „морфологическая теория“,—теория, устанавливающая неописательные принципы классификации. Наконец, у меня хватило бы смелости назвать науки простого описания феноменологическими, если-бы и здесь не мешало привычное употребление этого термина в иных сочетаниях. Итак, предварительно сохраняется термин „характерология“.

Суждения первого класса выделяют в вещи ее внешний характер и пользуются вещами как приметам, составляющими характер. Какие-же возможности открывает такой способ предикации в отношении тропа? Мы часто называем вещи не по признакам, установленным хотя-бы примитивной теорией, и не по внутреннему их смыслу, а по первой примете, или по яркой особенности. Мы говорим „белые столбы“ (местность), „головастик“, „носорог“ и т. д. и т. д. Так что-же во всех этих случаях обеспечено понимание за

мени вещи ее характером? И если понимание обеспечено, то как оно обеспечено? Мне кажется, понимание здесь обеспечено лишь в одной своей части. „Характер“ или „характерное“, поскольку оно не связано с внутренним смыслом вещи, поскольку оно именно и являет ее внешность, случайно и предполагает знание отношения и затем механическое восстановление этого отношения через воспоминание. Конечно, термин „Белые Столбы“ мне известен, и поскольку он известен, как термин, а не как образ, мне известно и то, что он обозначает, мне известна соответствующая местность, но перехода, движения смысла из характера в вещь я не вижу. И, пожалуй, у нашего понятия-термина остается только та смысловая форма, которая определяется как отношение обозначенной вещи и обозначающего „характера“. Понятия „головастик“, „носорог“. „Белые Столбы“ остаются *implicite* суждениями, суждениями определенной, описанной формы. Но и только. Разумного основания для возникновения тропа, как смыслового движения, здесь—не достаточно, потому что недостаточно само скрепление между отдельными приметам и недостаточно их скрепление с вещью *).

Кстати, в приведенных примерах понятий первый способ предцирования открывается, кажется, еще ярче. Ведь ясно-же, например, что выделение „головы“ в головастике не обеспечено ни внутренним смыслом, который можно приписать этому явлению животного мира, ни специфической формой, открываемой в соответствующей биологической теории. Но раз указанный способ представляет в отношении последующих несомненную особенность, первый способ суждения я считаю оправданным и оправданным я считаю, равным образом, расширение такого способа в метод.

9. ВТОРОЙ КЛАСС СУЖДЕНИЙ

Вещь, а я нахожу удобным начинать именно с вещи, остается и здесь в качестве *Untergabe*, но содержание, выделенное в вещи, составляет не ее внешность, а формальный ее скелет. Конечно, о назначении или „смысле“ вещи в этом втором классе суждений приходится говорить так-же мало, как и в первом. Смысл вещи всегда конкретен, форма, наоборот, обща и имеет стремление разлагаться в новый формальный ряд. По сравнению с суждениями характерологическими здесь достигается, однако, преимущество, если и не в интересах понимания конкретных вещей, то в интересах теор-

*) Следует отметить устойчивость терминов, образованных по характерному признаку. Они не зависят от контекста и уже этим отличаются от тропов.

рии. Правда математики и физики в своих построениях охотно пользуются термином „описание“; но что они называют описанием? Мне вспоминаются слова автора одной из отвлеченнейших теорий— Минковского (в сборнике статей, посвященных принципу относительности). Минковский говорит: „и вот возникает вопрос, какие обстоятельства побуждают нас к измененному пониманию пространства и времени, разве такое понимание действительно никогда не противоречит явлениям, наконец, обеспечивает-ли оно преимущества для описания явлений?“ *) В таком контексте описание, как видно, предполагает какое-то измененное „понимание“ явлений, и если это „понимание“ дальше уясняется как уравнение формальных элементов, описание зависит от чистой теории, чего нет в науках характерологических, следовательно,—зависит от языка математических форм и формул. Ради этого языка физик оставляет, в конце концов, конкретные вещи, ищет смысл в общих формах и все движение смысла направляет к нахождению таких общих, инвариантных форм.

Опять и здесь для уяснения самого существенного я обращаю внимание на способ выделения содержания вещи. Этот способ предписывается, очевидно, общей теорией. Он определяется мною как освобождение формы. Освобожденная форма есть смысл. Освобожденная из уравнения, графики, природы одна общая форма есть один общий смысл. Все движение математики и математического естествознания в этом переливании освобожденных форм, через уравнение или отождествление. Даже в тех случаях, когда мы взываем к конкретным вещам, мы ждем ответа на вопрос о наличности форм, установленных через уравнения общей теории. Мы только, так сказать, материально применяем тот-же математический метод изложения.

Целым откровением в сфере математических наук явилось т. наз. приложение алгебры к геометрии. Между тем, какой смысл имеет графическое изображение уравнения, или алгебраическое изображение графики? Если графика нужна нам как иллюстрация, за которой мы видим общую форму, то ведь и алгебраическая формула, как выражение числового ряда, тоже—только иллюстрация. Поэтому ни графика, ни количественное уравнение не заключают в себе своего смысла, смысл помещается между ними, как общая им—„освобожденная“ форма.

*) Fortschritte der mathematischen Wissenschaften in Monografien, Heft 2.S. 57.

Совершенно так-же целым откровением в сфере „физических“, в широком смысле слова, наук явились некоторые современные теории с их подчеркнутым игнорированием конкретной структуры мира и с их подчеркнутым исканием инвариантных уравнений (общих форм). Я имею в виду, главным образом, создание четырехмерного континуума в связи с теорией относительности или, как говорит Герман Минковский,—в связи с „постулатом абсолютного мира“.

Конкретно (характерологически и по смыслу) время скорее гетерогенно пространству, чем гомогенно и по меньшей мере смелой кажется попытка создать общий континуум четырех измерений, соответственно четырем координатам x , y , z и t . Но устремление наук второго класса мы уже называли нивеллирующим (освобождающим) в отношении конкретного и с этой точки зрения кажется понятным стремление найти математические формы, которые выражали-бы отношение некоторых точек не только в различных частях пространства, но и в различных частях времени, мировые линии, пробегающие континуум четырех измерений: пространство и время.

И вот я еще раз подчеркиваю тот способ, каким движется математическая физика. Отдельные формулы, отдельные графические конструкции, например, преобразование Лоренца и оно-же в построении Минковского имеют конкретно разный смысл, ибо и образованы на разных путях. Но что до того физике? Ей достаточно полученного отождествления, и она заключает, что смысл здесь один, что какой-нибудь опыт Майкельсона ведет, динамически ведет к принятию формы „ G_4 “. И слово „ведет“ для физики обозначает действительное смысловое движение, развертывающееся всегда через отождествление форм, или через установление их эквивалентности. Физика по своему совершенно права. И только физик не прав, когда, теряя смысл своих конструкций и покидая свои формулы, он патетически утверждает: „Вы понимаете, почему я вначале сказал,—пространство и время превратятся в тени и останется только мир в себе“ (Минковский).

I) форма вещи \leftarrow вещь и

II) форма формы \leftarrow форма, где форма (2)
тоже *res—res intellectualis*,—

—таковы два принципа, обуславливающие движение наук второго класса. Вторая категория отношений выделяет, очевидно, все чистые онтологии, где в основу смыслового движения кладется подразумеваемая, во всевозможных образованиях тождественная форма. Третья

категория отношений выделяет все „физикальные“, в широком смысле, применения чистых онтологий; и эти последние, несмотря на свои эмпирически, в порядке оправдывающей интуиции, истоки, методологически оформляются все-таки через движение онтологий, хотя последним, характерным и остается здесь момент „форма вещи“. Науки, полагающие в основу своего движения моменты „форма формы“ и „форма вещи“, обнимают в наше время почти все углы и разрезы вселенной, хотя отнюдь не все науки такого рода способны двигаться. В части таких наук заложено внутреннее противоречие, часть убивается от жившими онтологическими схемами. Боязнь нового и своеобразный консерватизм всегда являются симптомами смысловой неподвижности. Но как часто старые, запыленные онтологии преподносятся нам с претензией на открытие и как часто они выступают там, где смысловое движение оправдывается отношениями иного рода.

Классификацию тропов тоже пытались обосновать онтологически, но не отдавали себе действительного отчета в том, какой смысл имеют суждения онтологий, когда они выделяют форму в качестве движущего принципа, например,—„отношение части и целого“, „причины и следствия“, „материала и продукта“. Условие смыслового движения внутри онтологии и внутри ее „физикальных“, в широком смысле, применений покоится на игнорировании конкретного смысла членов отношения, так что общая форма отношения для онтологий остается единственным смыслом конкретного целого. Но, если так, я предоставляю читателю судить, возможна-ли замена вещей, занимающих края отношения, через суждения такого рода. Ведь замена предполагает замену конкретных вещей и одна из них как бы остается в такой замене образом другой. Однако, отношение, взятое формально, вещей не знает, свободно от них, и, поэтому, принцип освобожденной формы чужд тому принципу понимания, которым живет троп.

Приведенная в первой главе критика традиционного учения о тропах постоянно имела в виду это общее положение. Всюду одного отношения, без какого-то более глубокого участия в нем вещей, казалось, не достаточно для образования и понимания тропа. В этом смысле большие возможности открывают даже характерологические суждения. Ведь и в них отношение, как формальное объединение примет, предполагается, но кроме того,—выделяется специальное значение примет *in concreto*: голова характеризует головастика, рог на носу—носорога. В суждениях второго класса вещей *in con-*

creto) вовсе нет. В поисках существенного, не эмпирически яркого, в поисках теории,—сознание прежде всего теряет мир.

Правда, и математическое сознание допускает замены, но заменяются здесь всегда форма формой формы или вещь формой. Причем, в результате замены, нить ее теряется и мы не можем вернуться обратно к вещи, или к форме первого ряда, если не зарегистрировали нашего пути; не можем вернуться, потому что в каждой форме, в силу безразличия к конкретному, заключено пересечение безграничного числа таких путей и все дело в цели и общем направлении. Мы можем любую часть алгебраического уравнения заменить другой, эквивалентной, можем форму демонстрировать графически и, если мы не помним цели такой замены, перед нами лежит вновь только свободная форма,—математический знак.

Правда, соответственно различным целям, можно заметить различные способы переходов—алгоритмы. Математические алгоритмы—сами свободные формы—становятся дорогами соответствующих наук и осуществляют их движение. Но применение этого термина в интересующей нас проблеме я уже назвал метафорическим.

10. ТРЕТИЙ КЛАСС СУЖДЕНИЙ

Третий класс суждений составляют суждения, предизирующие вещам (положениям вещей) их внутренний смысл, или—суждения, берущие эти вещи и положения в их внутреннем смысле.

С точки зрения традиционной, науки опытные и науки рациональные исчерпывают всю сферу знания. В одних мир дан как непостоянное и ускользающее явление, в других—как неподвижная и установленная сущность. Куда еще поместить третий класс наук и суждений? С нашей точки зрения, принцип классификации по „оправдывающему акту“ по крайней мере осложняется исследованием способов предикации; но пусть даже и это не так . . . я утверждаю, что достаточно ввести в указанную традиционную классификацию отношение к предметам, чтобы формально указать незаполненное место. Предметы принято делить на конкретные и отвлеченные. И вот, если эмпирическое лицо конкретности дано нам в суждениях характерологических, если нам дана сущность отвлеченных предметов в онтологиях, если, наконец, отвлеченные онтологии заявляют свою власть также в границах эмпирии, создавая, так сказать, вдвойне отвлеченную эмпирию, остается свободной четвертая и единственная комбинация, предполагающая постижение сущности конкретного.

Будем рассуждать менее формально. Онтологии захватили и исчерпали до конца сферу отвлеченного предмета—чистой формы, но они в применениях к эмпирии захватили только остов, скелет, или даже не скелет, а бессмысленные общности, отвлеченные от вещей. Характерологии (например, характерологии в сфере „наук о духе“) часто возникали в модусе протеста против разложения конкретного на бессмысленные общности, но то, на что посягают сами характерологии, составляет, правда, индивидуальное, и все же—только лицо, внешность, явление. Характерологии понятны как протест против разложения мира, но не им сложить мир в его смысле. Характерологии, поэтому, сами оказываются отвлеченными от смысла вещей, игнорирующими свое подлинное основание.

И вот разве нет наук о смысле вещей и разве нет способов брать конкретное изнутри?

С точки зрения традиционной, эмпирическая интуиция и интуиция сущности исчерпывают наши воззрительные акты, и, соответственно,—суждения исчерпываются двумя указанными классами... Но есть и еще один мотив, который нас, в виду наших специальных устремлений, побуждает искать третий класс суждений. Проблема тропа не получила до сих пор своего достаточного разрешения. Мы видели крушение рационалистических теорий и мы считаем одинаково невозможным оправдать троп на основании суждений первого класса. Конечно, нам возразят, что отсюда еще не следует необходимость третьего класса суждений, так-как возможно отрицательное решение общего вопроса о связи тропа и суждения, что и подтверждается наличием только двух классов суждений и наук.

Однако третий класс суждений имеется, раскрывает свои специфические дороги и, нужно сказать, дороги в некоторых науках признанные. Я имею в виду историю. Правда, историю можно понимать как чистое повествование и видеть здесь еще новый класс суждений; историю, далее, можно понимать как эмпирическое приложение социологических теорий; но историю можно понимать также как науку, раскрывающую смысл эпох, и тогда история оказывается основанием характерологий, или, по крайней мере, критической инстанцией для смутных характерологических классификаций.

Всюду заключен и проявлен смысл. Поэтому, если мы берем какуюнибудь вещь, мы понимаем ее как документ, запись или памятник, мы читаем в ней ее смысл, который есть ее назначение. Что привело к документу? Для чего он служит или написан?

Например, торговый договор... Смысл его очевидно заключен в конкретном отношении между конкретными вещами. Именно он и создан для улучшения отношений, обозначенных в тексте договора... „Следовательно“, заключаем мы: „и эти отношения имели место, как реальные вещи.“ Но в чем можно-бы видеть назначение самих отношений, нет-ли и здесь скрытого смысла и, в конце концов, скрытой нити развертывающейся так исторической действительности? Разгадка смысла документа (вещи) уверяет нас в действительности некоторых отношений (и вещей), потому что, обратно, в этих отношениях (и вещах) заключен весь документ *in concreto*, как документ; он заключен в своем внутреннем, исчерпывающем, в своей последней реальности.—Таков смысл исторических суждений. Виртуально, конечно, всякая вещь имеет свою *ratio*, которая здесь понимается как смысл, специально как назначение (энтелехия), и поэтому, виртуально всякая вещь для историка документ,—не только восстановленная древность. Для истории всякая вещь сосредотачивается в назначении. Одно назначение—одна вещь. Одно назначение—один смысл, и один путь, и одна действительность.

Новый, третий класс суждений выделяется, таким образом, новым способом, который состоит в том, что вещь или положение вещей берется в своем назначении. Поэтому третий класс суждений обнимают науки филологические, движущиеся к восстановлению действительности через истолкование назначения и третий класс суждений выдвигает как собственный метод—истолкование назначений.

„Смысл вещи“—такова первая схема. Эта схема указывает на эмпирический характер соответствующих суждений, ибо, что-бы нас ни вело к конкретному смыслу вещей и что-бы ни руководило нашим истолкованием, *ratio* или разум, вещи (т. е. документы и памятники) сохраняют все-таки свою эмпирическую наличность. Как знаки, они даны эмпирически, хотя и раскрывают через истолкование свое неэмпирическое, рассказывающее, „духовное“ содержание.

И вот не может-ли сам „дух“, „рассказ“ подлежать дальнейшему истолкованию, дальнейшему самораскрытию по схеме— „смысл смысла“? Нельзя ли, например, смысл (назначение) художественного видеть в „прекрасном“, или смысл науки в „истинном“ или в понятии видеть заключенной целую теорию, подлежащую раскрытию? Если можно, то перед нами открывается философия культуры, или философия сознания и об'являет свой метод — диалектический.

Если мы теперь сопоставим обе схемы 1) смысл вещи и 2) смысл смысла, мы прочтем здесь диалектически тот-же переход от эмпирии к чистой мысли или, обратно,—от чистой мысли к эмпирии, что и в сопоставлении 1) форма вещи и 2) форма формы. И, если мы вспомним, при этом, традиционную классификацию суждений по актам, в которых они оправдываются, мы прочтем и другое: „акту интеллектуальной интуиции—во втором классе суждений, в третьем классе—должен соответствовать новый акт, которому коррелятивна не общая форма, а смысл“. Этим актом по терминологии Г. Шпета является интеллигибельная интуиция или уразумение и в забвении этого акта заключен, повидимому, наибольший дефект традиционной классификации.

Итак, резюмирую: суждения по оправдывающим актам составляют следующие классы:

- 1) суждения, берущие данность эмпирического
- 2) суждения берущие данность
общей формы
- и 3) суждения, берущие смысл.

С другой стороны, суждения, расположенные по способам или отношениям, лежащим в основе смыслового движения, составляют следующие классы:

- I класс 1) характер вещи
- II класс 1) форма вещи
и 2) форма формы
- III класс 1) смысл вещи
и 2) смысл смысла

В особый (IV) класс суждений можно выделить, кроме того, повествовательные суждения истории.

Первая классификация является продолжением и завершением традиционного деления суждений на ассерторические и аподиктические. Вторая классификация, установленная по принципу „способа“, перекрещивается с первой. Но обе, мне кажется, обнаруживают стройность и некоторую полноту такую полноту, что даже возникает боязнь: „а вдруг проблема тропа не найдет своего удовлетворительного разрешения в пределах третьего и последнего класса суждений?“—Тогда придется отказаться от руководящей мысли, что суждение есть развернутый троп, и отказаться от попыток разумного разрешения проблемы, поэтому и заговорить на языке дельфийских прорицателей...

Но, к счастью, опасения за судьбу нашей проблемы не имеют решительно никаких оснований. Уже в критической части этой статьи мы неоднократно наталкивались на отношение „назначения“, как на подлинный, общий алгоритм тропа. И теперь остается только заявить, что нет таких тропов, которые не имели бы своим основанием суждения третьего класса, и, обратно, нет таких суждений третьего класса, которые не могли бы служить разумным основанием соответствующего тропа.

Отношения, определенные как отношения назначения, составляют внутреннее единство вещей, взятых конкретно. Здесь не только отношение, но и члены отношения существенны и, вместе с тем, здесь налицо больше чем простая эмпирическая связь; поэтому легко мыслить вещь, как замену того, что составляет ее смысл и легко разгадать такую замену. Для разгадки не нужно здесь ни воспоминания, ни наличия математических ключей, достаточно воображения вещи и ее понимания. И все это налицо в нашей речи.

11. ЕЩЕ О ПРИНЦИПАХ КЛАССИФИКАЦИИ

Я назвал свою классификацию классификацией способов, какими движутся отдельные науки, но ведь движется только смысл... Это верно, что движется только смысл, и вот „способ“ я понимаю здесь только как способ движения смысла. Я считаю нужным оговориться и еще раз с этой точки зрения продемонстрировать принципы классификации. Не то что-бы я понимал способы движения наук как определенные, застывшие грамматические или синтаксические способы изложения, или—как такие же застывшие наборы различных имен. Наоборот, я ухожу от грамматических форм и застывших имен и сейчас утверждаю возможность различных смысловых разрезов в одном, с грамматической точки зрения, предложении и при сохранении одного набора имен. Сам смысл я понимаю как такой своеобразный разрез, разрез выделяющий ту или иную часть содержания *). И способ выделения содержания, раскрывающий структуру суждения, является для меня существенным.

Я выбираю некоторое предложение с именами S и P и формой $\leftarrow\rightarrow$, следовательно,—предложение „S $\leftarrow\rightarrow$ P“ и вижу, что оно прежде всего может быть понято характерологически. Тогда „S“ и „P“ берутся как взаимные приметы, приметы даже в том случае, если перед нами отрицательное суждение (например,—

*) В зависимости, разумеется, от контекста.

„Неглинка“). *) И самое отношение, каково бы оно ни было в своем содержании, если только отношение само не служит характерной приметой положения вещей, тогда понимается как отношение примеченного и приметы, характеризованного и его характера. Иной, более глубокий и существенный смысл отношений и примет в характерологическом суждении упраздняется. Характерология занимается как-бы только набором примет.

Наоборот, суждения второго класса выделяют и подчеркивают отношение. Я беру то-же грамматическое образование $S \leftrightarrow P$ с тем же набором имен, но теперь, помещая в соответствующий контекст, выделяю отношение. Тогда S и P (вещи) опускаются в царство теней и повелевает одно отношение, как форма. Отношение каких конкретных вещей? Все равно—каких, не в этом соль, не в этом смысл и не в этом возможности смыслового движения. Конечно, вместе с отношением и „ P “, если „ P “ форма, а не вещь, может принять на себя тяжесть смыслового движения. Но затемнение вещей и в таком случае останется существенным.

Наконец, суждения третьего класса берут и вещи в их отношении. Теперь „ S “ и „ P “ существенны как „ S “ и „ P “ и как „ S “ и „ P “ находятся в таком определенном отношении. В этом мы видим их взаимный смысл, взаимное назначение и отсюда мы считаем возможным конкретное „ S “ всегда заменить конкретным „ P “, при сохранении в контексте указаний на связывающее „ S “ и „ P “ отношение. Смысл суждений третьего класса включает исчерпанное до дна содержание конкретных вещей, вот почему подлинная конкретная историческая реальность восстанавливается только через понимание. Остальные суждения берут отдельные разрезы, выделяя и подчеркивая часть содержания.

Но и вот, на самом деле, такое подчеркивание совершается через понимание контекста, все равно вещного или словесного. Именно: через помещение суждения в среду других суждений мы достигаем определенности смысла; и в этом заключается динамический принцип смысла: понимание побуждает нас переступить границы, втекать в контекст и в нем разворачиваться все шире и шире, без границ...

*) „Неглинка“, конечно, свернутое суждение. См. § 8.

III. СМЫСЛ И ПОНИМАНИЕ МЕТАФОРЫ

13. СМЫСЛ И НАЗНАЧЕНИЕ

Суждения третьего класса, которые лежат в основе метафоры, я назвал суждениями, берущими вещи или положения вещей в их смысле. И я отождествил смысл вещи и назначение. Но смыслом в суждениях второго класса является „освобожденная“ форма и в суждениях первого класса—характер. Почему же только „назначение“ составляет смысл вещей, а не форма и не характер? Или нет, не простое ли смешение двух понятий смысла перед нами? В философии смыслом называют то, что говорит суждение или понятие, т. е. предикат, а в житейском употреблении „смыслом“ вещи называют ее назначение, поэтому бессмысленным считают употребление вещи вопреки назначению.

Я принимаю философское употребление термина „смысл“ и, однако, думаю, что оно включает в себя житейское, потому что и вещи говорят, и всегда говорят свое назначение. В этом вся идея вещи, как документа, и в этом вся тайна метафоры.

Что говорит то или иное суждение, зависит прежде всего от контекста. Именно от контекста зависит, будем ли мы следить за движением „освобожденной“ формы, или за вариациями характера, или, наконец, за внутренней зависимостью вещей „по назначению“. Вещи и их положения при всем этом непременно присутствуют, но суждения говорят разное.

И если наше понимание направляется на форму, вещи сходят со сцены, теряют свою актуальность и мы определяем тогда связь вещей и форм как внешнюю, даже,—оборванную. Например, $p^2 y^2 - x^2 = 1$ выражает, прежде всего, уравнение количеств через числа. Но числа исчезают, как только мы сопоставляем уравнение с графикой и рассматриваем, скажем, гиперболу. Тогда это выражение значит также гиперболу, но не гиперболу, как пространственную форму и как *quasi* вещь, а только ту общую форму, которая свободна от графики и числа и есть некоторое общее для графики и числа отношение. Связь данного уравнения и гиперболы может быть при этом существенной, но и тогда она сохраняет свой внешний характер. Ведь сама гипербола, как пространственная форма, говорит другое и только, помещенная в математический контекст, оставляет свою почти вещественную тяжесть и выделяет в качестве предиката общее отношение. И вот способ, каким строится математический контекст, определяет характер математических предикатов.

Тоже внешним и отвлеченным от внутреннего богатства вещи является смысл, как предикат характеризующего суждения. Вещи присутствуют и здесь: „белые столбы“, „синие озера“, „ржавые болота“; но эти вещи не уясняются в своем назначении и, оставаясь приметам, связываются как внешние друг другу и тому, что они характеризуют.

Наоборот, суждения третьего класса берут вещи и положения вещей изнутри. Вот этот карандаш существует для того, чтобы им писать. Приметы его могут вариироваться и с ними вместе — воплощенные в нем общие формы, но не может меняться назначение без коренного разрушения вещи. Не может искусство оставаться искусством, если оно служит посторонним целям. Не может наука оставаться наукой, если она забыла свое назначение. Все это тривиальнейшие истины, раскрывающие нам, конечно, не то, что искусство существует для искусства и наука для науки, а то, что внутри этих явлений культуры заложено их собственное назначение, их движущая „душа“. И вот этой движущей „души“ не может быть лишено движимое—вещь; здесь предикат вещи входит в нее, как ее внутреннее, не в силу существенной или специфической связи, а в силу, так сказать, творческого принципа.

И совершенно верно, что вещь, взятая как вещь, ничего не говорит математику или физику, потому что на нее может наслаиваться бесчисленное множество математических предикатов и все эти предикаты строят только поверхность вещи. Но вот историку вещь говорит и говорит всегда свое назначение. Внутренний предикат, как творческий принцип, обнаруживается в назначении вещи и тогда вещь предстает как свернутое суждение.—„На, возьми меня“, говорит мой карандаш: „я сделан для того, чтобы писать, в этом мое назначение.“ И на самом деле, назначение, как внутренний предикат вещи, есть указание другой вещи или других вещей, для которых данная предназначена, и указание отношения, в котором такое назначение выполняется. „Чайник“, „ложе“, „колыбель“—все это *implicite* суждения, говорящие нам о тех или иных сторонах культуры.

Понятие внутреннего предиката настолько важно, что я не жалею слов для его разъяснения. Представьте себе две вещи „S¹“ и „S²“, находящиеся в некотором отношении „r“. Если это „r“ не есть общая форма и если оно достаточно прочно, чтобы „S¹“ и „S²“ были не только приметам, мы имеем „S¹“ и „S²“ неизменными членами отношения „r“. В противном случае „r“ может

иметь место в целом ряде других вариаций „S²“ и „S³“, „S³“ и „S¹“, „S¹“ и „S³“ Но здесь „r“, как таковое, включает неприменно и только „S¹“ и „S²“ (чай и чайник; Ганибал и Карфагенское войско; гроб и смерть); иными словами, „S¹“ и „S²“ внутренне принадлежат друг другу через „r“. Имея „S¹“ в некотором отношении „r“, мы вправе заключить к реальности „S²“, и обратно, имея „S²“ в том же отношении „r“, мы вправе заключить к реальности „S¹“. Через „r“ „S²“ становится внутренним предикатом „S¹“, и обратно, „rS²“ входит в „S¹“, как его „P¹“, и „rS¹“ в „S²“, как „P²“. Отсюда следует, что если мы приписываем некоторому „S³“ некоторое отношение к „S¹“, мы вправе заменить „S¹“ через „S²“ и подразумевать „S¹“; ведь „S²“ включает в себе, в качестве внутреннего предиката „S¹“, которое мы в „S²“ и понимаем. Конечно, возможна и обратная замена, если „r“ обнаруживает обоюдную прочность (что бывает не всегда; например, „свинец“ служит материалом для „пули“, отсюда—„с свинцом в груди“, но „пуля“ имеет другое назначение—„убивать“). Еще очевиднее внутренний предикат там, где „P²“ есть непосредственное назначение „S²“, его функция, помимо любых „r¹“, „r²“ и т. д. Там мы строим всего одну схему „S¹ P²“ и легко саменяем „P²“ через „S¹“. Хотя, собственно, и в первой схеме, если „r“ предполагается как действительно определяющее взаимные принадлежности вещей, мы всегда имеем указание, что именно составляет внутренний предикат и что чему по назначению принадлежит, пусть даже такое назначение обоюдно, и, следовательно, предикаты, как две руки, обоюдно и изнутри оформляют противоположащие вещи: такие вещи и говорят обоюдно, раскрывают разные стороны одного суждения.

Итак, я принимаю философское употребление термина „смысл“. Но именно поэтому я обязан говорить о назначении вещи как об ее единственном смысле, потому что назначение есть действительный внутренний предикат вещи, заключенный в самой вещи. Все остальные и уже внешние предикаты понимаются через любое внешнее сопоставление и тогда вещь молчит, потому что молчит ее собственная логическая природа.

И вот вся тайна метафоры заключена в „логической“ природе вещи, „логической“, т. е. раскрывающей в себе суждение. Всякая вещь в своем внутреннем раскрывается как суждение, всякая вещь, поэтому, логически оформлена, и вся действительность для нас есть логика, раз именуется осмысленной. Конечно, если историк отказывается понимать вещь как документ и не знает, как ее истолковать.

для него вещь становится древностью и хламом, совершенно такой же бессмысленной древностью и таким - же глупым хламом, как любая научная книга, если мы ее не можем истолковать, или как любое поэтическое произведение, если мы вынуждены ограничиваться его переживанием. Скептическое отношение к проблемам истолкования вещей имеет своим следствием отрицание своеобразия филологических наук, также как скептическое отношение к проблемам истолкования самих наук, имеет своим следствием отрицание философии и диалектики.

Но не трудно убедиться в том, что смысл любого предложения может быть во второй, „критической“ направленности раскрыт через ряд других предложений, и что такое диалектическое движение не противоречит структуре смысла.

13. ВНУТРЕННЕЕ СОЗЕРЦАНИЕ

Итак, метафору я понимаю как свернутое суждение, где вещь или образ заключает свой внутренний предикат. И я не нахожу лучшего средства для подтверждения этого определения, чем истолкование отдельных примеров. Но как убедить представителей литературоведения, представителей научной традиции? Я уже слышу тысячи и тысячи других примеров, которые в неважных деталях отличаются от задуманных мной, и которые направлены на опровержение моего определения. И вот безграничному хаосу примеров я заранее противопоставляю ряд общих соображений, которые, мне кажется, подтверждают правильность моего определения. Именно, я исхожу из основных трудностей, которые губят традицию и которые должны быть мною преодолены. Я начинаю с вопроса о наглядности метафоры.

Традиционные учения о тропах неоднократно подчеркивали наглядность метафоры. Тот - же Аделюнг говорил: „и вот в ней соединяется все, что только может делать фигуру наглядной“. Но с точки зрения традиции именно эта наглядность оставалась необъяснимой, загадочной. Я еще понимаю речь о наглядности метафоры, когда имеют в виду наглядность чувственного образа, так или иначе ею вызванного. Но совсем не чувственные образы, а понятия замещаются в метафоре (Аделюнг), понятия признаются более или менее наглядными... Я еще понимаю речь о наглядности пробегающих в сознании образов, только поток этих пробегающих образов случайно связан со смыслом метафоры и не может именоваться ее явлением. Было бы лучше, если бы саму метафору мы признавали чувственно - наглядной, как - бы вещью с воплощенным в нее вещным

смыслом. Но язык разрушает чувственную наглядность, представляя все—и прямой и переносный смысл—как идеальный коррелят идеализованной чувственности. Ведь нельзя забывать, что чувственное явление вещи открывает такое богатство индивидуальных вариаций и оттенков, какое сделало-бы невозможным понимание, если-бы все это богатство наглядности имелось в виду при понимании слова. Чувственная наглядность метафоры, как смысла слова, означала бы ее смерть. Но и с другой стороны, внешность слова, которую называют чувственной, если только она берется в отношении смысла, непременно исключает все индивидуальные вариации и оттенки и является как идеализованная чувственность. Самое отношение знака и обозначенного, если только обеспечено наше движение от одного термина отношения к другому, означает снятие чувственного богатства терминов отношения. И в термине „знак“, „слово“, и в термине „значение“, „смысл“—мы обязаны видеть общие, во всевозможных индивидуальных вариациях и оттенках тождественные формы. И тогда мы приходим к рационализму?

В немецком философском языке—термин „Anschauung“ —„созерцание“, „интуиция“ захватывает наряду с чувственным созерцанием, интеллектуальную интуицию и означает, вообще,—акт, открывающий нам любую первичную данность. Если так, термин „Anschauung“ вполне законно применяют и к объектам интеллектуальной интуиции и законно говорят, отказываясь от чувственной наглядности, об интеллектуальной наглядности метафоры, как понятия. Но вот с рационалистической точки зрения непонятно для чего существует метафора, даже больше того, рационалистическое толкование метафоры и признание ее наглядности вступают в очевидное противоречие.

Наглядной—„anschaulich“ мы называем только первичную данность, но метафора заменяет одно понятие другим. И вот, если замещающее понятие дано первично, как коррелят знака, замещенное только репрезентировано и к нему мы заключаем, к нему мы движемся через установление отношения, через отыскание сходства, пропорции и т. д. и т. д. Значит смысл метафоры дан через отношение, он не нагляден... Наглядна только сама метафора, как замещающее понятие, т.-е. в своем неметафорическом, буквальном качестве. И зачем тогда двигаться дальше, раз мы ищем наглядности? Непосредственную интеллектуальную наглядность мы всегда найдем в первом слое непосредственно данных понятий. Метафора бессмысленна...

Поэтому термин „anschauung“ исключает интеллектуальную интуицию. Понимая поэтическую мощь метафоры, представители традиционного учения объясняют эту мощь большей наглядностью понятий, которые выступают вместо понятий внутреннего ряда. Но о чем большем или меньшем можно говорить, имея в виду интеллектуальную интуицию? Чувственное созерцание обнаруживает степени наглядности, потому что там можно говорить о большей или меньшей полноте раскрывающегося феноменального содержания. Созерцая вещь, мы стремимся запечатлеть ее во всех ее красочных или фигурных подробностях. Но никакого наполнения не обнаруживает сама общая форма и никакое созерцание не запечатлест степень ее богатства. Вместо „contemplatio“ здесь скорее следовало бы говорить о схватывании, о мгновенном овладении простотой формы.

Наконец, даже речь о схватывании некорректна, если перед нами такое явление слова, как метафора. Мы должны научиться различать акты — созерцающие и акты — только „имеющие в виду“, к которым относится понятие. И вот я отказываюсь понимать всякую речь о наглядности понятий. Понятия указывают, понятия об'емлют, но в них нет места наглядности и созерцанию. Поэтому, если согласится понимать метафору как замену понятий, придется оставить всякую речь о наглядности и говорить о введении чистых математических алгоритмов.

Уничтоженная рационализмом наглядность возвращается вновь в понятие внутреннего созерцания, которое я координирую понятию внутреннего предиката. Теперь неть искусственного движения от непосредственно данного понятия через отношение к другому, замещенному, но вещь сама непосредственно раскрывает себя. Теперь не нужны все вторичные акты рефлексии, потому что удовлетворяет прямое созерцание. Но и с другой стороны, вся феноменальная оболочка вещи остается без внимания и взор переносится на внутреннее, на оформляющий вещь предикат. Феноменальная сфера слишком неопределенна, и вещи, в своем чувственном явлении, — способны расплываться. Общие формы чересчур свободны и допускают чересчур смелые перенесения. И только назначение вещи остается, как прочная внутренняя форма, функционирующая изнутри и созерцаемая только внутренним созерцанием.

Как некоторый аналог интеллектуального созерцания в своем качестве наглядности, внутреннее созерцание естественного тяготеет к искусству и поэзии.

Однако, я предвижу неудовлетворенность читателя. Ведь, на самом деле, я вынужден говорить об идеальности внутреннего предиката, и потому, разве внутренний предикат дан иначе, чем любое иное идеальное отношение, или любая иная идеальная форма.

Непрерывно — иначе, непрерывно — через оболочку вещи, которая как ненужная спадает при всяком взятии общей формы. Там — „освобожденная“ форма забывает свое заключение. Здесь — внутренний предикат составляет смысл самой вещи и от нее не может быть оторван. Или даже нет, — не он один; почему только внутренний предикат, когда следует говорить о внутренних предикатах? Внутренний предикат это только предельный случай, упрощение и обеднение, вещь заключает их — множество. Каждый непрерывный момент или непрерывный признак вещи может послужить основанием для открытия нового внутреннего предиката и все это, объединенное в смутном сознании множества путей и в созерцании смысловой полноты, именуется символом. Тогда мы получаем возможность говорить о богатстве содержания, раскрывающегося в одном акте внутреннего созерцания, о богатстве вполне аналогичном феноменальному богатству вещи и пусть это созерцание мы называем смутным. Смутным оно, конечно, может быть, но подобно восприятию достигает иногда необычайной ясности.

14. МЕТАФОРА И ФАНТАЗИЯ

Самым страшным упреком, который только можно сделать философу, я считаю упрек в некритическом обращении с отдельными признаками предмета, который он исследует, в игнорировании их относительной важности и их взаимного смыслового расположения. Например, истолкование наглядности метафоры и внутреннего созерцания могут признать за случайное отклонение, вызванное только интересами полемики и, следовательно, только интересами нападения. Могут расценивать признак наглядности как более или менее случайный, или — как такой общий, отвлеченный признак, который никак не связан с назначением метафоры. Однако, уже представители традиции связывали наглядность и фантазию, наглядность и искусство. Наглядность не могли игнорировать, потому что видели за ней поэтическую мощь метафоры и ее самоутверждение в качестве прекрасного. И то, что видели за наглядностью, как-то покорно принимали, не замечая, как растет пропасть неразрешимых противоречий. В самом деле, что значит установленная некоторыми исследователями связь метафоры и фантазии, если метафора трактуется рационалистически и что значит связь метафоры и искус-

ства? Отказ от рационалистической традиции? Признание художественного беззакония „*car tel est mon plaisir*“?

Густав Гебер, сопоставляя некоторые омонимии и метафору, пишет: „Через . . . омоним постигается то совпадение, которое дано, а не творится сходство . . . первое есть результат прозаического наблюдения, второе—результат художественного творчества“ Но, что такое „созданное“ сходство, в противоположность „усмотренному“, найденному, — это, действительно, — беззаконие художественной воли? Если так, то зачем искать отношение сходства, как оправдание метафоры? Пусть сходны, на мой взгляд, печка и атом, эллипс и душа. В силу рационального закона? Нет, независимо от любого закона, от любого отношения между этими вещами. Если хотите, само беззаконие есть признак фантазии, но в нем и лежит непостижимый и высший закон! — Это мы слышим с одной стороны.

С другой стороны, если уж очень пугает черная глубина „вдохновения“, если непостижимое кажется пустым и ничтожным, приходят к отрицанию фантазии. Отрицание фантазии заключено в любом рационалистическом толковании метафоры (например, у Гебера), где найденное и подмеченное сходство или найденная пропорция обеспечивают нам процесс ее понимания. Тогда и фантазию разлагают на знакомые, доступные акты: это — чувственность, или это — идеальность, или это — чувственность, проникнутая идеальностью.

На самом деле фантазия тоже наглядна, но ее наглядность решительно отличается от чувственной наглядности какой-нибудь грезы, переходящей в гиллюцинацию. Когда сенсуалисты и воспитанные на сенсуализме психологи определяют фантазию как свободный или связанный законами ассоциации поток чувственных представлений, они игнорируют фантазию, воплощенную в слово. На место ее осмысленности и творческого характера они ставят пустую игру, но и остаются в пределах пустой игры т.-е. — вне фантазии. К наглядной, но бессмысленной чувственности можно прибавить затем любое количество рассудочных актов, создать любой синтез идеального и чувственного и все-таки получить „*fancy*“ не „*imagination*“. Кольридж (и с ним все английские романистики) справедливо ограничивали „*fancy*“ чувственностью и рассудком и, наоборот, „*imagination*“ сопоставляли с разумом и дальше видели в „*imagination*“ переход к бесконечному и иррациональному. Только иррациональное, как простую отрицательность, мы заменяем теперь смыслом и говорим о фантазии, как о явлении смысла. Наглядность при этом

сохраняется и через отрицание романтики не зачеркивается отрицание рационализма.

Правда, я признаю логическое как основу поэзии. Правда, я понимаю внутреннее созерцание как созерцание предикатов вещи и метафору определяю как свернутое суждение. Но откуда видно, что в понятии свернутого суждения нет решительно никаких указаний на специфическую модификацию, или, что внутреннее созерцание предикатов вещи отождествляется с тем созерцанием, которое сообщает нашим суждениям об'ективный характер? Наоборот, здесь запутанный узел различных актов, которые все об'единяются интеллигибельным, разумеющим началом.

С одной стороны, полное, развернутое суждение, если даже оно берет конкретную сущность вещей, не теряет своего об'ективного характера. Я хочу сказать: любые исторические документы предостоят нам все-таки как чувственны вещи, вот эти самые, но еще не до конца раскрытые в своем смысле, еще какие-то загадки. И, может быть, придет историк и покажет нам подлинные, иные назначения документов, и потому даст им новые имена. Они станут в порядке разума и смысла другими вещами, сохранив свое формальное, об'ективное „тожество“. И вот апелляция ко всей об'ективной действительности, как к громадной, неразрешимой загадке, остается существенным принципом, определяющим движение суждения в науках.

С другой стороны, свернутое суждение, как оно является в образе вещи, только потому и обеспечивает непосредственную наглядность, что предполагает отсутствие об'ективной апелляции, невозможность переименования того, что уже явлено как имя, или иного понимания того, что дальше явлено как смысл. Об'ективность *) только до тех пор остается принципом, пока имеемое в виду предстает как сила, как неподвижное тожество, вокруг которого вращаются все науки. Но теперь имеемое в виду скользит вместе с движением смысла, нигде не закрепляется, чтобы вокруг себя повернуть его; теперь, об'ективность остается только как форма, которую влечет за собой движение фантазии. И вот внутреннее созерцание образа, например,—метафоры, становится тем принципом, по которому фантазия, по которму сама поэзия направляет свое движение. И тогда фантазия освобождается из плена рассудка и чувственности, из плена „фансу“ (грезы), чтобы предстать в своем свободном качестве.

*) Термин „об'ективность“ означает здесь направленность на этот единственный, действительный мир. В другом смысле поэзия тоже об'ективна.

Традиционное учение о метафоре всегда впадало в противоречие, когда приходилось утверждать: „Die Metapher also steht frei, versetzt die Vorstellung in eine neue Sphäre, und ihr Bild ist vor dem Verständniss nur durch sich selbst gerechtfertigt“ (Gerber). Ведь это романтика, ведь это, в конечном итоге, признание, несовместимое с рационалистическим определением метафоры. При чем тут свобода, раз в основе метафоры лежит отношение сходства или пропорции? И при чем тут фантазия?

15. ОТНОШЕНИЕ К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ

И при чем тут прекрасное? Свой последний надлом традиционные теории получали в определении метафоры как прекрасного, или как украшения.

В самом деле, если метафора есть простая замена одного понятия другим, на основании общего отношения сходства или пропорции, вряд ли можно говорить об ее эстетическом смысле. То, что сопровождает раскрытие такого рода замены, как и раскрытие какой-нибудь замены „А“ через „В“, может быть, в крайнем случае, некоторым удовлетворением, сознанием закономерности процесса. Поэтому замещающее понятие может предстать, в крайнем случае, как законное, допустимое, но здесь еще так далеко до прекрасного... К сожалению, мы часто путаем это сознание удовлетворения при выполнении некоторого предписания, правила, канона, с эстетическим сознанием, но этим только подчеркиваем прочность в нас традиций классицизма, следовательно, — рационалистических традиций. А ведь если взглядеться внимательнее, можно усмотреть противоречие между сознанием канона и эстетическим сознанием; ведь канон предстает нам не изнутри искусства, а как объективность, как общая форма, и поэтому самое его сознание связывает искусство с объективностью и лишает его отрешенности. Конечно, сознание канона убивает эстетическое созерцание. Уж лучше признание беззакония прекрасного! Уж лучше романтический протест!

И вот определение метафоры как прекрасного находит свое оправдание в определении мира внутреннего созерцания (фантазии) как мира, отрешенного от объективности.

Если восприятие отождествлять с простым чувственным созерцанием, весь воспринимаемый мир придется объявить недействительным. Я уже не говорю про неосмысленный характер чувственного созерцания, но все то, что мы незаконно, в таком случае, называем вещами и располагаем по именам вещей, может иметь на самом

деле, в действительности, совсем иное расположение. Поэтому восприятие, отождествленное с чувственным созерцанием, лишается своего полагающего реальность характера и сближается с грезой. В конце концов мы не знаем, иллюзия перед нами или реальность. Реальность достигается другой, „разумеющей“ стороной восприятия. Так, простое разумное обращение с вещами уже доказывает нам скрытое присутствие разумения. А в дальнейшем наши интерпретирующие суждения раскрывают то, что в восприятии имеется виртуально, и действительность получает, таким образом, свое окончательное осмысление. Если, теперь, эту разумеющую деятельность направить на произвольную игру грезы, мы получим, очевидно, ее разрушение, отрицание ее действительности, через обнаружение бессмысленности и противоречий.

Наоборот, фантазия, которая тоже продуцирует связную и осмысленную действительность, решительно отделяется от грезы и здесь тоже входит разумеющая деятельность, но только не как безразличный для объективности и не как разрушающий, а как творческий принцип. То, что я здесь мыслю в качестве новой возможности, определяется как освобождение разумеющего начала от объективности. Внутреннее созерцание здесь само изнутри строит реальность мира. Не объективная действительность истолковывается, а наоборот, смысловые связи создают действительность, создают тот образец, подобие которого мы ищем в объективной действительности, отбрасывая действительность одних вещей и отношений и признавая действительность других. Фантазия тоже создает действительность, только—отрешенную от объективности,—и в этом ее эстетический смысл.

Конечно, и фантазия может преследовать любые, утилитарные и, вообще,—внеэстетические цели. Например, может „звучать как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных“... Но она для нас не прекрасна в своем житейском качестве. Конечно, и ее отрешенные образы могут быть отнесены к житейской действительности и приобрести объективность, или стать практическими средствами. Ведь любую вещь и любую ветвь культуры можно употребить вопреки ее назначению, но только через разрушение вещи и культуры. Назначение образов фантазии—„быть прекрасными“, „таить в себе эстетические возможности“. Именно фантазия, с своим отказом от эмпирической реальности и со своим культом внутреннего созерцания, незаметно вводит нас в широкую сферу отрешенного сознания, где нам нечего делать с практическими предписаниями и с культом

объективности, где нет места сознанию канона, но где уместна свободная метафора. Через внутреннее созерцание, как свой принцип, метафора тоже отрешена, и потому—тоже прекрасна. В этом и ее конечный смысл.

Сторонники рационалистической традиции не могли игнорировать эстетический смысл метафоры и они заканчивали свои определения словами о беззаконии метафорического „wie eben das Schöne überall sein Dasein zu rechtfertigen gewohnt ist“ (Gerber). Но откуда же беззаконие, раз в основе метафоры лежит отношение сходства или пропорции, и откуда-же это родство прекрасному?

Рационалистическая традиция молчала.

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО СИМВОЛА

I. Значение слова и символ поэтический. II. Структура поэтического символа: А. Тропы: а) Первичное значение, в) Суппонируемое значение. В. Образ. С. Смысл символический: а) Содержание, в) Содержимое, с) Идея.

I. ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА И СИМВОЛ ПОЭТИЧЕСКИЙ

Прежде чем говорить о структуре поэтического символа, нужно найти самое понятие символа. Здесь можно идти двумя существенно различными путями. Первый, наиболее привлекательный и убедительный, заключается в том, чтобы проследить историю понятия и из критики различных направлений, применявших его, вывести свое, новое понимание. Второй путь—путь определения понятия с указанием его отношений к другим понятиям, охватываемым видом. Этот путь—чисто логический и является лишь стадией, которую нужно пройти, чтобы дать подлинный анализ понятия. Именно этим третьим путем через второй и будут двигаться все дальнейшие рассуждения, т.к. история понятия «символ» настолько обширна, что не укладывается в рамки вступительной главы; скорее она может разрастись в специальную монографию.

Минуя такие знаки, как сигналы, признаки, условная символика (напр., математическая) и т. д. присмотримся ближе к художественному словесному знаку.

В поэтическом произведении знаком является известный словесный контекст, как носитель смысла. Но каждое изолированное слово (понятие изолированного слова смотри дальше, стр. 134) тоже является знаком, имеющим определенный смысл. Поскольку слово взято вне какого-либо контекста, оно имеет только одно понимаемое значение, которое в идеале является логическим понятием, т.е. словом с терминованным значением. Логическое поня-

тие не меняет своего значения, без вреда для понятия может быть „переведено“ на другой язык, равнодушно к своему знаку; слово в этом своем слое не художественно. Принципиально каждое слово может стать логическим понятием, превратиться в термин. Идеалом научной работы является применение исключительно слов терминованных. Обратное, каждое понятие принципиально может быть выражено в слове, в нем закрепиться. Слово изолированное, слово-термин, слово-понятие живет по законам логики и им подчиняется (разумеется, здесь нет речи о „жизни“ слова в языках, где оно подчиняется законам этническим, лингвистическим, филологическим в широком смысле, психологическим; в последнем случае слово не стало термином и не раскрывает своей логической природы). Из того, что одно понятие, как термин, получает свое значение из определенного же, в данном случае логического, контекста не следует, что оно, как изолированное, может иметь иное значение, не логическое. Поскольку слово не получило своего определенного значения, постольку оно остается неопределенным, т. е. логически несовершенным, которым можно пользоваться в обыденной прагматической речи, в поэтической, даже в научной, но взятое вне возможного контекста оно остается незавершенным понятием и ничем больше. Само по себе отдельное слово не несет на себе ни художественных, ни прагматических, ни иных вне-логических возможностей. Следует отметить кроме того, что слово понимаемое, слово со своим значением остается наделенным тем же самым смыслом и вне связи с каким бы то ни было актуальным названием. „Соответствующая интуиция“ (Гуссерль) при этом может совершенно отсутствовать. Понимаемое слово и интуиция оказываются лишенными принципиальной и существенной связи¹⁾.

Попадая в контекст, слово получает целый ряд возможных свойств, которыми оно, как слово изолированное, не обладало. Но что понимать под контекстом? В данном случае можно ограничиться наиболее общим определением контекста, как осмысленного словесного целого, в котором каждое отдельное слово имеет свое значение, назначение и место. Поскольку возможны различные „осмысления“, возможны и различные контексты—научный, практический, эстетический, религиозный и т. д. В зависимости от контекста слово приобретает особое значение, более или менее равнодушное к определенному значению изолированного слова-термина. Разумеется, если слово так или иначе понимается, то и значение его вступает

¹⁾ Ср. Husserl. „Log. Untersuchungen“, B. II, § 27.

в сознание, но не как значение определенного понятия, а как некоторое неопределенно объемистое ядро, одна из сторон которого подчеркнута данным контекстом больше других. Само слово со своей стороны может вызывать контекст, который будет определяться тогда именно этим словом, в свою очередь выявляя природу именно этой стороны изолированного слова. В последнем случае наблюдается своеобразное отношение между контекстом, определяющим слово, и словом, вызвавшим данный контекст. Разумеется, каждая сторона слова требует определенного контекста и каждый контекст по своему определяет слово. Ср. напр., контексты „Теэтета“ и Тютчевского „Увы, что нашего незнания...“ к одному и тому же слову „знание“ (иср. „не-знание“).

Специфически поэтический контекст имеет, казалось бы, наименьшее отношение к изолированному слову-термину. Если в научном контексте всегда можно (и должно) поставить в упрек невыясненность и неопределенность применяемого термина, то слово в поэтическом контексте и не нуждается в точности, выявляя другие стороны. Поэтический предмет есть *sub specie* бытие и в смысле онтологическом находится между идеальностью понятия и реальностью вещного эмпирического мира, неся в себе признаки и того и другого. Говоря словами Гегеля, эстетическая идея—это понятие, получившее определенное существование *). Поэтический контекст, следовательно, должен уметь преодолеть идеальную всеобщность изолированного слова и сочетать с нею действительность (конкретность) таким образом, что бы не утрачивалось первое и не преодолевалось второе. От называния отдельных эмпирических вещей слово в поэтическом контексте отказывается, выключаясь тем самым из прагматического контекста. Оставаясь графически и фонетически тем же самым, оно выполняет иную функцию, иное назначение. Следовательно, не в слове-знаке, а в слове-значении происходят какие то неизбежные трансформации и замены. И эти то замены одного значения другим привходят именно в контексте. Понятие, становясь поэтически значимым словом, „воображается“, „фантазируется“.

Основной особенностью поэтического контекста является своеобразное подразумевание значения, но не за словом, как знаком его, а за значением же данного слова, написанного, произнесенного и услышанного. Графема „парус“ имеет свой, в науке о навига-

*) Выяснению поэтического предмета была посвящена моя работа „Предмет поэзии“.

ции терминированный смысл, значение это в свою очередь в контексте Лермонтовского стихотворения как „образ“ служит знаком иных значений: парус может быть душа, поэт и т. д. Такие „переносы“ значений по установившейся терминологии принято называть тропами. Т. о. „тропичность“ — основной признак речи поэтической и поэтического контекста.

Образ и значение в поэтическом контексте опять можно назвать означающим и означаемым, взаимоотношение—обозначением. Акт означения связывает оба полярные момента. Но самая связь их может быть различна.

а) Образ или означающее может быть условно связано со своим означаемым. В этом случае последнее должно быть дано *explicite*, т. к. иначе образ может означать неопределенно много значений. Так, например, если идет обозначение через какую бы то ни было эмпирическую вещь, то возможно подчеркивание любого из признаков, ее составляющих; поэтому признак, принятый для обозначения, должен быть выявлен, как обозначающий (напр., в баснях лиса—хитрость, но она же лезть, зависеть, плутовство, и пр.). Этот первый тип связи значения с образом назовем аллегорией, для которой характерна связь между обоими моментами, как условная, а самое значение имеет характер отвлеченный (в смысле абстрактности). Обозначение условного значения, эксплицитность условия может достигаться многими средствами. В басне, напр., она дана в части морализирующей, нравоучительной, где прямо оговаривается, что А принимается за В и С за D. Но возможна и более скрытая аллегоричность, где самым словесным контекстом прямо и непосредственно подразумевается одно и определенное значение и им же исключается неопределенность или множественность подразумеваний. В литературе указывалось, что аллегория рассудочна. Это утверждение нужно понимать в том смысле, что отвлеченное значение не связано с образом, а привязано к нему, т.-е. что разделенность и условность связи между означенным и означающим отчетливо сознается. Условность связи и абстрактность значения характерны для аллегии.

аа) Значение может быть скрыто, но оно подразумевается, как одно единственное, которое должно быть разгадано по имеющимся в образе указаниям. Остается условность связи, а также предполагаемая общность значения (опять в смысле абстрактности). Этот случай назовем загадкой, которая является видоизменением аллегии. В загадке вполне остается аллегорическая

рассудочность. С другой стороны, в загадке еще рельефнее выступают стороны, не всегда отчетливо различимые в аллегории. А именно: нарочитая условность подчеркивается внешней стороной связи, напр., совпадением фонем, независимых от смысла, или же обозначением эмпирической вещи через случайный признак, общий ей с другой эмпирической вещью (тур—турица, молния—гром; то и другое „ходит по горам и по долам“). Обще и аллегории и загадке тем самым служебная, подчиненная роль образа. Здесь значение играет первую роль, здесь, так сказать, гипертрофия смысла и потому его отвлеченность. (Должен заметить, что загадку я привлек здесь только для выяснения некоторых сторон аллегории, но отнюдь не в целях классификации. Но самое рассмотрение не должно вызывать недоумений по существу. Кроме того, сопоставление не противоречит наметившейся философской традиции, где сходятся такие разные авторы, как J. G. Sulzer¹⁾, с одной стороны, который считает загадку аллегорией, в которой обозначаемая вещь усматривается без пользы в смысле нравоучительности, и как Гегель²⁾, с другой стороны, который так же рассматривает вместе загадку и аллегория, разделяя их по признаку ясного или неясного выражения общего свойства наглядными средствами).

в) Обратное соотношение наблюдается в уподоблении (нем. Gleichniss). Здесь уже значение не условно привязывается к образу; а отношение между означающим и означенным таково, что оно сознается как свободный выбор образа для данного значения. Остается общность смысла и его однозначность, а вместе с тем и его полная раскрытость, исключая неопределенность подразумеваний. Сознание свободы выбора, отсутствие условности и условленности создают большую художественность уподобления по сравнению с аллегорией, но эта художественность находится в пределах образа и эмоциональных моментов его создания и описания, но еще не в художественной значимости смысла. Поскольку здесь образ означает общее суждение, общую мысль, которая со своей стороны самостоятельно (и в этом смысле независимо) присутствует в поэме, постольку для уподобления характерны фигуры параллелизма, и постольку Гегель имел основание назвать уподобление повторением³⁾, т. к. значение, вполне определено подразумеваемое в образе, потом повторяется самостоятельно, „уподобляется“. Тютчевский „Фонтан“

1) „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“, B. I, 1792.

2) „Aesthetik“, B. I.

3) Op. cit..., 527.

или „Возрождение“ Пушкина дают пример максимальной насыщенности этого типа поэтических произведений. Повторяю, в уподоблении нет еще специфически художественной значимости. Понятие, раскрываемое в уподоблении, продолжает оставаться общим и постольку отличимо от понятия „уразумываемого“ только своею связью с данным образом. На связи этой, как свободно выбранной, и на самом образе лежит центр тяжести художественного впечатления. Связь здесь еще не стала взаимопроникновением обоих начал, определяющих поэтическое произведение.

с) Аллегория характеризуется гипертрофией смысла. Уподобление—образа. Возможно их равноправное сосуществование или, выражаясь точнее, их взаимопроникновение, радикальнейшим образом меняющее все взаимоотношение между знаком и обозначенным, а вместе с тем и их самих. Образ может так обозначать смысл, что становится от него неотделимым. Это значит, что подразумеваемое значение не дано *explicite* и не названо, как единственное. Поэтому образ оказывается значащим, но выполняет он не служебную функцию, а вполне замодовлеющую, и опять-таки потому, что он является образом значащим. Следовательно, данность образа тем самым влечет за собою значимость и постольку осмысленность, но эта осмысленность осуществляется вполне в пределах и только в связи с образом. Постольку и значение каждого изолированного слова перестает быть отвлеченным, получая конкретность от своего присутствия в образе, а вместе с тем и связанную с конкретностью образа явленность, воплощение, уничтожающую общность и абстрактность. Эта воплощенность и осуществленность придает смыслу совершенно иное значение и характер. Если значение изолированного слова можно назвать „уразумываемым понятием“, то значение поэтическое лучше назвать „усматриваемой идеей“. Но идея усматривается в образе и через образ, само значение нигде не названо *explicite* и постольку „написанным“ является только образ. Акт понимания этого образа тем существенно отличается от акта понимания аллегии, что значимость образа предоставляет возможность усмотрения не одного единственного понятия, а неопредслнную множественность их, об'единенных одной идеей, идеей данной поэмы, данного образа. Постольку и поэтическая значимость не превалирует ни в образе ни в значении, а проявляется в полном их слиянии, и акт восприятия поэмы характеризуется своеобразными эмоциями, фундированными наплывом множества значений, скрытых, но усматриваемых в образе. Такое взаимопроникновение

образа и значения, „тожество общего и особого“ я называю символом, что не противоречит, кстати сказать, установившейся в литературе традиции. Структура именно этого поэтического символа и служит предметом дальнейшего анализа. Только в нем наиболее полно и отчетливо вскрывается отрешенность поэтического бытия и только в нем возможно особое бытие, бытие поэтически фантазируемое, создать со всем совершенством. Символичность т. о. основной и существенный признак совершенного поэтического предмета.

Может остаться неясным, как та, или другая, или третья связь между обозначающим и значением достигается словесными средствами. В аллегории (как уже было указано выше) эта связь дана раскрыто и условно. В ней обозначают не тропы, а соглашения вне пределов поэтического значения (в басне—морализирующая часть, у Новалиса в „Heinrich von Ofterdingen“ басня—Müthos—персонифицируется, сохраняя свое имя, и т. д.). Здесь тропы еще бессильны сказать что-либо сами по себе. В уподоблении тропы говорят уже сами о своем значении, но не достаточно ясно. Значение привходит все-таки со стороны к данному тропами образу и потому нуждается в повторной расшифровке. Наконец, в символе тропы берут на себя функцию и означающего и обозначаемого, чем и достигается слияние и полное совпадение того и другого, соответствующих разным ступеням или слоям тех же самых тропов.

Наконец, необходимо опровергнуть весьма распространенное заблуждение, что троп сам по себе может иметь символическое значение. Правда, защитники такого взгляда обычно не настаивают на символичности тропов вообще, считая таковым только некоторые виды метафоры. Обычно не дают они и принципиального обоснования такому утверждению, иллюстрируя условно принятое обозначение примерами. Но эти же примеры обращаются против самих защитников: тропы обладают не множественностью смыслов, что принимается за существенное свойство символа, а лишь смысловую неопределенностью. Разница в том, что понятие „множественность“ предполагает одновременное присутствие, сосуществование элементов, в данном случае смыслов, число которых м. б. сколь угодно большим и потенциально оно бесконечно („трансфинитно“). Неопределенность же смыслов тропа предполагает некоторое разделительное суждение: „этот троп предполагает либо А, либо В, либо С“, при чем количество значений принципиально может быть таким суждением исчерпано и из них выбирается одно правильное (пример загадки в дак-

ном случае очень характерен). Тривиальное определение символа: „предмет или действие внешнего мира, обозначающие явления мира духовного или душевного“, имеет дело не с символом (в нашем смысле), а с эмблемой, близкой к аллегории, которая прямо условливается называть вещь другим именем, и только плохое условие можем вызвать в читателе сомнение в правомерности такого условия и тем самым колебание при выборе настоящего значения. Эта неопределенность не имеет ничего общего с символической трансфинитностью, т. к. троп близко связан с суждением (герсп. понятием) и строится на его основе (см. ниже).

II. СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО СИМВОЛА

А. Тропы

Всякая „поэма“ так или иначе осмысливается. Это осмысление сопровождается сознанием структурности поэтического целого. Разыскивая структурный шпшшшш, который можно было бы признать носителем поэтического смысла, мы в конце концов приходим к тропу. Разыскивать дальнейший шпшшшш бесполезно: разложенный троп уже не сознается как носитель художественного смысла. Но троп, как химический атом, принципиально неделимый, имеет свою структуру и со всей своей полнотой входит в структуру более богатого и полного поэтического целого.

Выделенный из поэтического контекста троп возможно мыслить без его реальной или идеальной связи с поэтическим контекстом. То же самое возможно и по отношению к тропу, взятому из любого не-поэтического, напр., научного или прагматического контекста. Такой изолированный, т. е. искусственно выделенный, троп всегда может быть сведен к суждению или понятию, вполне логическому и логически безукоризненному. Иначе говоря, каждый троп есть лишь иное обозначение какого-либо понятия или суждения. Напр., „на воздушном океане“ означает то же, что „на небе“ или „по небу“; „без руля и без ветрил“ то же, что „безвольно“, „независимо от собственных желаний, намерений“ и т. д. Тем более то же самое относится к тропам, взятым из научной речи, из прагматической. Напр., такие выражения, как „температура поднялась“, „барометр упал“, „ток движется от $\frac{1}{2}$ к —“, — конечно тропы, приобретшие смысл терминов в соответствующих науках и потому не требующие каждый раз редукции к своему первоначальному слову-значению. Так же и в других науках тропы обычно не вызывают недоумений. Напр.,

историческое положение: „Англия пред'явила ультиматум Советской России“—то же троп, но и он не нуждается в редукции, ибо ясно, в каком смысле взяты здесь слова „Англия“, „пред'явила“, „Россия“. В прагматической повседневной речи тропы—обыденное явление, в них замещение одного слова другим не требует расшифровки помимо условия в пределах того же контекста. Несмотря на различие областей, в которых тропы встречаются и могут встречаться а) они могут быть везде, где применяется словесное обозначение), структура их остается принципиально одной и той же. Но на основе тропов строится только поэтическая речь, из которой тропов нельзя эллиминировать так же безвредно, как из практической или научной. Поэтому и специфические осложнения могут возникнуть именно в этой области. Здесь прежде всего нужно указать на случай тропов, которых нельзя сразу свести к первоначальному слову-значению. Возьму сложный пример из скандинавской „Саги о Гуннлаугре“. В этой саге встречается троп: „страна края сигов равнины“, т. е. выражение на первый взгляд совершенно непонятное. Но если знать, что в те времена обычным поэтическим тропом было для змей „рыбы равнины“ и сиг, как вид рыбы, означал ту же змею; если знать также, что, согласно поверию, змеи сторожат золотые сокровища, лежа на них, то станет ясно, что „край сигов равнины“ означает золото; если знать дальше, что женщины, носившие золотые украшения, назывались „страна золота“, то весь первоначально сложный троп „страна края сигов равнины“ окажется иным выражением для слова „женщина“. Такую редукцию к первичному слову-значению можно произвести с тропом, взятым из любого контекста и из любого поэтического целого.

Другое специфическое затруднение, возникающее при сведении поэтического тропа, это—его неопределенность, т. е. невозможность решить, какое из двух (трех и т. д.) слов-значений составляет действительное значение тропа. Но всегда отдельный и изолированный троп даже в этом случае может быть раскрыт в разделительном суждении. Или одно, или другое из возможных значений будет действительным значением тропа. Только в целом поэтическом произведении троп может приобрести символическое значение, т. е. быть одновременно и тем, и другим, и третьим *ad infinitum*. Сам по себе, напр., троп „неуловимые облака“ может пониматься или как „недосягаемые для человеческого произвола облака“ или как „изменчивые облака“, но не иначе. Итак, в тропе всегда одно слово заменено другим (или другими).

Эту своеобразную подстановку условно можно обозначить как *suppositio positiua*, суппозицию имен, все время имея в виду, что это сведение тропа к первичному слову-значению возможно только при изоляции тропа и вне его поэтического контекста. С другой стороны, как это указывалось выше, такое сведение возможно проделать с любым тропом, взятым из любого возможного контекста *).

Схоласты наметили проблему суппозиции, подходили к ней вполне формально и установленные ими виды и подвиды суппозиции были также вполне формальны. Поскольку путем некоторого насилия над реальным научным или поэтическим высказыванием можно свести последнее к его формальной логической основе, постольку каждое суждение, таким образом полученное, может быть обозначено как тот или другой вид суппозиции. В тропе для этого придется заменить суппонируемое слово-значение первоначальным и привести к формуле „S есть P“. Например, в строфе: „На воздушном океане, без руля и без ветрил тихо плавают в тумане хоры звездные светил“

*) Термин „первичное значение“ может вызвать недоумение, особенно в виду многочисленных споров вокруг этого понятия. Но смысл его употребления здесь вскрывается без особого труда. Сфера применения каждого слова неограниченно велика и в одном контексте то же слово понимается несколько иначе, чем в другом. Но самое понимание слова возможно только в том случае, если какое то основное ядро присутствует неизменным во всех случаях применения этого понятия. Обычно (хотя и не всегда) научная речь обрабатывает это ядро в термин, который исключает, т. о., возможность всякого добавочного понимания, всякого нового и часто неожиданного окружения. Именно этим ядром понятия в слове оперирует обычно и формальная логика. Поэтому если выше (стр. 125 сл.) был применен термин „изолированное слово“, то имелось в виду именно это общее ядро, специфически логический объект. Разумеется, строго провести понятие „изолированного слова“ невозможно, т. к. и для логики слово берется в определенном и уже наперед заданном „логическом контексте“. В зависимости от контекста слово приобретает особенности в понимании основного ядра слова, при чем эти особенности могут быть ближе или дальше, более или менее независимы от словесного ядра, и именно контекст диктует это „ближе или дальше“.

Итак, если в слове понимание осуществляется только через уразумение этого основного ядра, то в тропе это осложняется еще тем, что вместо одного слова говорятся другие слова. Но понимание тропа возможно только в том случае, если через суппонируемое значение можно уразуметь то, на котором построен троп, и в этом, условно названном первичным, слове уразуметь его основное ядро. Без этого, утверждаю, понимание тропа невозможно: только здесь возможно усмотрение своеобразной структуры „поэмы“ и тропа, т. к. иначе каждый троп стал бы приниматься за „чистую монету“ и все свелось бы к плоскому оперированию внутренними противоречиями, которые можно найти при желании во всяком тропе.

возможно произвести ряд таких сведений и получится суждение: „по небу медленно и закономерно движутся созвездия“, в котором понятие „неба“ („воздушный океан“) взято в смысле *suppositio personalis discreta* (по делению Раймунда Луллия), так как здесь имеется в виду не самый звук или написание слова (не *supp. materialis*), не понятие неба (не *supp. simplex*), а реальное, вполне определенное небо, только иначе названное. Если можно произвести сведение слова к первичному слову-значению во всяком тропе, то, следовательно, каждый троп может быть обозначен как тот или другой случай формально-логической суппозиции, и в виде примеров к подразделениям суппозиции можно привести столько же случаев формально правильных из поэтической речи, сколько придумать по законам формальной логики.

Таким образом первый вывод который можно сделать отсюда: каждый троп имеет известную логическую основу, которая так или иначе скрыта суппонируемым значением слова. Или иначе: связь поэтической формы (тропа) с логической формой (суждением, *resp.* понятием) — существенна. Поскольку троп осмысляется и понимается, поскольку в целом поэтическом произведении мы наслаждаемся своеобразной игрой смыслов, постольку несомненна зависимость этих смыслов от логики. Ведь всякий смысл по природе свой логичен, и если не со всяким смыслом может справиться формальная логика, то это свидетельствует только о ее неудовлетворительности, а не о вне-логической природе смысла. Не нужно, конечно, эту зависимость понимать как причинную или функциональную. Связь здесь структурна. В поэтической форме есть логическая основа, как и во всяком осмысленном высказывании, на которой строится иная, поэтическая в данном случае, форма, которая настолько видоизменяет смысл, что и самое понимание его становится иным. Но за этим иным пониманием всегда как бы просвечивает первичное слово-значение, со своей логической природой (читая „воздушный океан“ мы понимаем, что это „небо“; читая „алмазна сыплется гора“, мы понимаем, что это „водопад“).

Вне этой логической основы, которая дает только общее направление для понимания тропа, он разворачивается вполне самостоятельно и закономерно, и настолько своеобразно (в смысле свободы, которую предоставляет ему логическая форма), что сведение к этой чисто логической форме всегда сознается как насилие над приро-

дой тропа *). По существу это использование возможностей, предоставляемых логикой, всегда носит характер художественный и руководится соответствующими законами. Для логики безразлично, будет ли названо небо „воздушным океаном“, или „прозрачным воздухом голубого цирка“, или „лазурью“ и т. д. Выбор различных обозначений для одного и того же понятия определяется целым поэтическим замыслом и произведением, и в нем троп развертывается и строится по своим собственным законам суппонируемого, а не первичного слова-значения. Напр., если небо — „воздушный океан“, то светила в нем „плавают“ и т. д. Всякий троп имеет возможность такого имманентного развертывания и самосоздания по поэтическим законам, но не каждый эти возможности использует. Таковы тропы научной и прагматической речи. Они с самого начала редуцированы к первоначальному слову-значению и их суппонируемое слово не имеет иного применения, хотя возможность всегда остается и вместе с нею остается возможность художественного понимания **).

*) Оставаясь в пределах формальной логики и не пользуясь никакими вне нее находящимися средствами, никак нельзя решить, является ли данное предложение тропом или вполне логическим суждением (resp. понятием). Напр., вместо Луллиевского примера для *suppositio simplex* (где предикация распространяется на все понятие) „*homo est species*“, столь же закономерен и правилен пример поэтический, напр., „Дар мгновенный, дар случайный, жизнь“ — т. к. очевидно, что и здесь предикация относится ко всему понятию субъекта — жизнь. Так же вместо примера для *suppositio materialis* „*homo est vox*“ можно привести поэтический пример: „Мне имя при крещении дали Анна, сладчайшее для губ людских и слуха“ (Ахматова). И эти примеры можно было бы множить до бесконечности.

Любопытно также отметить, что современные учебники формальной логики часто приводят примеры из поэтической речи. Напр., Минто, разъясняя количество понятий, приводит такие выражения, как: „разве леопард может переменить свои пятна?“, „неспокойна голова, носящая корону“ и т. д.

**.) Размеры свободы, предоставляемой суппонируемому слову-значению логической основой тропа, показывают хорошо случаи катахрезы и оксюморона особенно последнего, как соединения явно противоречивых логически признаков. Но во всех подобных случаях взаимно уничтожающие друг друга понятия могут быть сведены к какому-либо положительному понятию, первичному значению, которое примиряет противоречия и каждому слову отводит свое место. При восприятии оксюморона это первичное понимание может не сознаваться ясно, как слово, но всегда ясно понимается, т. е. сказать несобственное значение слова, дающее троп. Напр., „Красноречивей слов иных немые разговоры“ дает ясное представление об этом: здесь „красноречивые слова“ берутся не в настоящем смысле „слова“ при помощи артикулированных звуков, но в смысле всякого обмена мыслями, чувствами при помощи мимических и пантомимических жестов, *suī generis* знаков. Тем самым оправдывается словосочетание „немые разговоры“.

Примечание: „Возможность“, следовательно, здесь понимается двойко: 1) каждый троп имеет возможность развертывания и определения более широкого целого по законам суппонируемого слова значения. Напр., троп прагматической речи „монах на столе“ (монах — бутылка) может развертываться дальше, как „веселый монах“, „процессия монахов“, „похороненный монах“ и т. д., и тогда он становится поэтическим. 2) Каждый троп является возможным (но отнюдь не обязательным) носителем эстетического сознания, т.-е. в нем есть достаточно сторон и предметных свойств, которые могут фундировать эстетическое наслаждение, но осуществится ли действительно это переживание или нет — это уже зависит не от тропа, а от культурных, социальных, личных и т. д. обусловленностей собственника данного сознания. Не трудно заметить, что вторая возможность, т.-е. возможность эстетического переживания тропа, осуществляется только тогда, если осуществлена первая возможность, т.-е. развертывание тропа по имманентным законам суппонируемого значения.

В тропе, взятом из поэтического (реального или возможного) контекста, понимание фундируется иначе, чем в логическом суждении. Понимание тропа 1) раздваивается, при чем суппонируемое значение в дальнейшем вытесняет первоначальное („воздушный океан“ вместо „небо“), но лишь настолько, чтобы это первичное значение можно было понимать вне сферы прагматического названия вещи (одного определенного *hic et illic* неба) и вне сферы идеального значения слова (неба вообще, небесности). Троп, т. о., имеет возможность создать отрешенное значение слова. 2) Суппонируемое и первичное значение тропа понимаются одновременно, как одно целое („воздушный океан“ и есть „небо“). Предмет, названный тропом, отрешен, т. о., от вещей чувственно воспринимаемых и от мира идеальных сущностей, и в то же время причастен им обоим. В нем есть нечто от смысла (идея) и от вещи (образность), при чем каждое из них выполняет свою особую и своеобразную функцию.

Суппонируемое значение фундирует воображение в том смысле, что создает особый воображаемый или фантастический предмет („воздушный океан“, „алмазная гора“ и т. д.) и заполняет соответствующей интуицией отвлеченность идеального значения слова. Эти средства интуитивного заполнения, осуществляемые в тропе, я называю элементами фиктивного называ-

ния, которые будут во всех тех случаях, когда называется или описывается предмет поэтический по аналогии с предметами чувственно воспринимаемого мира. Оставаясь вполне фантастическими, они в то же время „онагляживаются“, представляются по аналогии с вещами. Мы не только понимаем слова: Баба-Яга, кентавр, фея, Фауст, Мефистофель и т. д. и т. д., но в то же время и представляем их себе как образы по аналогии с действительными людьми. С другой стороны, избушка-на-курьих-ножках, гора-Чистилица, ковер-самолет и т. д. представляются по аналогии с вещами мира эмпирического. Не в каждой поэме можно найти такие элементы фиктивного названия, или, если они и есть, не обязательно заполнение их соответствующей интуицией. Всегда и принципиально важна лишь возможность такого заполнения. Не обязательно, опять таки, чтобы эти элементы фиктивного названия имели в виду зрительно представляемые предметы, возможно слуховое („подобно грома грохотанью“) и др. Или же называются предметы мира душевного, представляемые по аналогии с эмпирической психикой. Во всех этих случаях создается только аналогия с реальной действительностью, но не она сама воспроизводится. Поэтому, поскольку принципиально важна возможность фиктивного названия, постольку принципиально возможно восприятие поэтического произведения и без него. Первичное слово-значение („небо“) осмысляет фантастический образ суппонируемого слова-значения („воздушный океан“) в определенном направлении, и в этом заключается его задача и назначение.

Разумеется, эту задачу замены первичного значения образом различные виды тропов выполняют по разному. В поисках основ такой классификации можно было бы исходить из средневековой традиции подразделения одного основного понятия *suppositio* на ряд подвидов. Но, идя этим путем, нет возможности выйти за пределы традиционной формальной логики и подойти к проблеме по существу. С другой стороны, терминология, перешедшая без существенных поправок из античных поэтик и реторик в современные, с традиционными метафорами, синекдохами, метонимиями и т. д., значительно устарела, и при современном состоянии вопроса скорее запутывает, чем раскрывает проблему. В этом смысле терминология, ставшая традиционной, нуждается по меньшей мере в ревизии. Т. о., остается единственный путь для классификации тропов: рассмотрение возможных случаев замещения первичного слова-значения другим, суппонируемым. Не претендуя на полноту и не предре-

шая дальнейших подразделений, можно отметить следующие три основные случая: 1) применение только суппонируемого значения без прямого указания на первичное значение. Сюда отойдут такие случаи, как „воздушный океан“ вместо „неба“, т. к. последнее в тропе прямо никак не названо, „поля необозримые“ с тем же первичным словом-значением, „алмазная гора“ вместо „водопада“, „влажный дым“ вместо „водяных брызг“ и т. д.; 2) первичное слово-значение названо и перенесено в особую область поэтического другим или другими при нем стоящими или к нему относящимися словами. Напр., в тропе „хоры звездные светил“ первичное слово-значение „светила“ названо прямо, но стоящие при нем „хоры стройные“ лишают названное слово своей логической определенности и принуждают осознавать совершенно иначе, т.-е., как и во всяком тропе, поэтически. *) В эту область должны отойти также все случаи так наз. эпитетов, которые почему то не все поэтики считают тропами. 3) Наконец, возможен случай, когда слово названо прямо, без соответствующего словесного окружения, создающего отрешенный контекст. Напр., в поэтическом выражении: „им в грядущем нет желанья“ слово „желанье“ взято в своем первоначальном смысле. В таких случаях нет прямого основания говорить о суппозиции и, следовательно, о тропе. Здесь суппонируемое и прямое значение совпадают. Но это прямое название в таких случаях обычно вытекает из предыдущего или последующего тропа и служит развертыванием последнего (в данном случае „желание“ относится к „облакам неуловимым“). В уже созданном тропами контексте эти прямые названия (так сказать „нулевая суппозиция“) занимают свое место и участвуют в создании отрешенного предмета **).

В. Образ

Из суппонируемых значений тропов создается некоторое целостное отрешенное бытие, которое можно назвать образом. Но понятие образа применимо и к отдельному тропу или фигуре, или даже к изолированному слову, если оно взято из поэтического контекста, напр., Иван-Царевич, Прометей, меч-Дюрендаль и т. п. Но во всех этих случаях образность слова подразумевает контекст,

*) Аналогичные примеры: „облаком живым фонтан сияющий клубится“; „на груди утеса великана“; „гучки небесные – вечные странники“ и т. д.

***) Умышленно не касаюсь здесь вопроса о „праве на суппозицию“, т. к. этому должна быть посвящена особая работа. Неудовлетворительность традиционного решения вопроса вскрыта в статье Н. Н. Волкова „Что такое метафора?“

известный нам, и при этом (м. б. и смутно) сознающийся. Образ первоначально создается целым поэтическим контекстом, так или иначе законченным. Поэтому можно назвать образною строфу, песнь, всю поэму. При этом можно заметить своеобразное подчинение образов и их развитие.

С другой стороны, образ создается не только как результат поэтического контекста, но и как целое, над всеми тропами господствующее и их в свое очередь оформляющее. Такую роль образ может выполнять потому, что он в свою очередь является носителем определенного смысла, который скрыт в данном образе, так или иначе им суппонирован. Конечно, образ здесь опять-таки берется в переносном смысле, т. к. не есть в буквальном смысле „изображение“. Это — некоторый смысл, в свою очередь носящий в себе ряд иных смыслов. Тем самым опять получается соотношение между означающим и означенным. При этом означающее здесь, то самое, что было означаемым в тропе, и называем мы образом. Следовательно, образ по отношению к тропам был формой, по отношению к высшим смысловым сторонам оказывается материалом.

Поскольку сами образы могут вступать между собою в соотношение координации и субординации, постольку они сами начинают играть роль материи или формы, вместе, разумеется, со всеми теми смыслами, носителями которых они являются. Отсюда следует ложность постановки проблемы материяла (Stoff), столь употребительного в современных, особенно немецких, эстетиках. Всякая форма является материалом по отношению к своей форме и формой по отношению к обнимаемым ею формам. Поэтому заранее можно осудить попытки найти постоянный материал, как величину неразложимую. Лишь в одном случае это понятие может закономерно применяться и быть оправдано. Это — поиски такого принципиального *minimum*, который носит в себе уже поэтические признаки. Признать таковым слово после всего вышеизложенного нельзя. Оно носит в себе художественные возможности, но они в изолированном слове совершенно не выявлены, как не выявлены его номинативные, экспрессивные и другие стороны. Все они подавлены и над всеми царит гегемония смысла слова-понятия. Если же отдельное слово и воспринимается культурным сознанием как поэтически значимое, то это является следствием примышляемых контекстов, т.-е. перестает уже быть словом изолированным. Необходимый и искомый *minimum* мы нашли в тропе. Хотя он и может быть сведен к логическому понятию или суждению, но это сведение всегда создается как формальное (и как

формальное оно правильно) и остается некоторый несводимый остаток. Указавши его, мы находим настоящий поэтический *шпшшш*, разложимый дальше только ценою поэтических свойств тропа. Этот спецификум мы нашли в том, что понятия, из которых троп конструируется, перестали быть понятиями логическими, отвлеченным смыслом, а стали образом, в котором этот смысл воплощается, конкретным воплощением и выражением этого смысла. В каждом отдельном тропе бывает подчас трудно заметить эти свойства, уразумеваемые из контекста, но принципиально возможно. Эта конкретная явленность переносит сознание вместе с предметом в иной контекст, который сознается не как так или иначе предстоящий, а как фантастический и творческий, не как познаваемый, а как создаваемый. В тропе смыслу понятия уже положено ограничение, уже создана возможность другого контекста, но без этого последнего все еще нет поэтического бытия, а, следовательно, и поэтического символа. Поэтому, опять повторяю, троп не может быть ни символом, ни аллегорией, ни уподоблением. Но, если угодно искать материал, то таковым следует признать троп, как носитель поэтического *шпшшш*'а, слабый и беспомощный один, но таящий в себе много скрытых сил. Троп можно толковать как образ, и он действительно может им стать из контекста. Но именно поэтому лучше называть образом объединенный контекст тропов.

Соответственно с этим и интуитивный момент, фундированный на элементах фиктивного называния, может и не присутствовать, важна лишь возможность такого заполнения, и тогда самый образ окажется вполне фиктивным в том смысле, что не будет иметь никакого соответствующего интуитивного коррелята.

Но самую возможность фиктивного называния не следует смешивать с реальным называнием, т.-е. называнием эмпирически существующих вещей. Этот факт давно уже был замечен и формулирован в виде положения „троп не терпит реализации“. Суть его заключается в том, что вместо „образно называемых вещей“, т.-е. вещей, называемых тропами, нельзя подставлять самих вещей, при помощи которых троп образно называет. Правда, в иных случаях такая реализация может осуществляться в самом стихотворении (напр., у Гейне „сердце“ сперва метафорически, а затем реально горит через жилет), но тогда подчеркивается тем самым бессмысленность этого переноса с комическим эффектом. Такая реализация, вообще говоря, уничтожает метафору, троп вообще, перенося опять поэтический предмет из поэтического контекста в

созданное целое. Поэтому смысловой слой не снимает всех предшествующих ступеней (не генетически и не эмпирически, конечно, предшествующих), а преодолевает их, сохраняя и пронизывая в глубину и насквозь. И этот смысл воплощен в образе, который только для того и существует, чтобы служить воплощением этого смысла. Соотношение между смыслом и образом определяет вообще строение поэтического целого и различные соотношения характеризуют различные типы поэтических произведений (аллегория, уподобление, символ). Несмотря на то, что в каждом из них и тропы и образы играют различную роль, одно основное свойство образа, как своеобразной суппозиции, остается принципиально одним и тем же.

Это, прежде всего, касается того, что выше было названо развертыванием тропа, т.-е. построения фантастического предмета по законам суппонированных слов-значений. Напр., в синтаксически законченном четверостишии:

„На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил“...

которое можно назвать образом-минимумом в нашем первом смысле, тропами будут: 1) „воздушный океан“, 2) „без руля и без ветрил“, 3) „Хоры стройные светил“. Каждый из этих тропов имеет одно свое подразумевание, или могущее быть к одному сведенным. Так, „воздушный океан“ означает „небо“; „без руля и без ветрил“ означает „независимо от собственных желаний“ или, м. б., „закономерно“; „хоры стройные светил“ означает „созвездия“. Но образ объединяет как раз не первичные, а уже суппонированные слова-значения, взаимно их координируя и субординируя. В приведенном четверостишии основным и направляющим тропом является „воздушный океан“ — небо, который определяет дальнейшее „плавают“, и если океан, то обязательно плавают, а не движутся как-либо иначе; и совершенно аналогично в следующей строфе стада облаков „ходят“ (и обязательно ходят) „среди полей необозримых“, которые опять по другому называют то же небо. И опять таки троп „без руля и без ветрил“ определен тем же основным тропом „воздушный океан“.

Другой пример. Образ — минимум:

„Я памятник себе воздвиг нерукотворный;
К нему не зарастет народная тропа;
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа“.

состоит из ряда тропов: 1) „Я памятник себе воздвиг нерукотворный“ сводится к „я прославился“; 2) „К нему не зарастет народная тропа“ понимается как вечность этой славы; 3) „Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа“ оценивает эту славу выше славы царя. И здесь суппонируемые слова-значения объединяются в целый образ. Основной троп „памятник нерукотворный“ определяет последующее развитие и требует „тропы“, к нему ведущей, „выше“ в первичном смысле слова — обозначения пространственных отношений.

В образе-минимуме, следовательно, происходит объединение суппонируемых слов-значений, но за каждым из них все время остается видным и реально осязаемым первичное слово-значение *). Смысл объединения, а, следовательно, и образа заключается в отрешении этого первичного значения средствами суппозиции. Вместе с этим становится ясно, в каких условиях троп не только может играть, но и действительно играет роль поэтического предмета: только тогда, когда он развернут в образ или играет в образе подчиненную роль. Тропы научной и прагматической речи этой возможности не используют, не переносят первичного слова-значения в иной контекст и остаются пустой поэтической возможностью. В дальнейшем к такому образу-минимуму может присоединяться смысл поэтического целого, и тогда каждый из тропов образа-минимума будет осознаваться как носитель известной доли образа-максимума, и тогда в свою очередь будет своеобразная суппозиция. Но об этом речь впереди.

С. Смысл символический

Выше было указано, что образы-минимумы объединяются в более общее целое (напр., песнь) и затем в целое поэтическое произведение, которое в свою очередь также может быть названо образом. Следовательно, образ в широком смысле понимается не только как целое объединяющее тропы. Вместе с тем он осмысливается и объединит все скрытые за ним подразумевания в одну общую сферу, обозначаемую нами термином „с о д е р ж и м о е“ (G e-

*) В виде примера интересно отметить, что в приведенном выше четверостишии из „Демона“ прорыв непосредственно в область первичных значений дается только последним словом этого образа „хоры стройные с в е т и л“, которое все же отрешено стоящими при нем словами. Вместе с прорывом и разделенностью суппонируемых и первичных слов-значений в образе дается и их единство. Двойственная природа тропа сохраняется и преодолевается в символе.

halt), под которым понимается вся совокупность и все богатство подразумеваний, могущих быть усмотренными в поэтическом целом. Поскольку каждое поэтическое произведение в своей основной структуре определяется взаимоотношением между смыслом и образом, постольку возможны различные случаи воплощенности Gehalt'a и тем самым различные типы поэтических произведений. Было намечено три основных типа: 1) Аллегория, 2) Уподобление, 3) Символ. Я ограничусь рассмотрением смысла в символе.

Первое, что необходимо отметить, это то, что символический Gehalt может возникнуть только из целого поэтического произведения. Изолированный троп сам по себе не может быть символическим, если за ним не подразумевается реального или возможного поэтического контекста. Если подразумевается, то в каждом тропе присутствует какая-либо часть общего смысла, которая за собой влечет все остальное и делает троп символическим, т.-е. многозначным. Это нужно понимать в том смысле, что изолированный троп имеет одно первичное слово-значение; в образе-минимуме это одно и единственное значение тропа может стать неопределенным, т.-е. предполагать разделительное суждение; но в символе троп может преодолевать эту неопределенность и опять становиться значимым за пределами своей максимальной неопределенности. Трансфинитность смысла в образе, а, следовательно, и в конструирующем образ тропе признается за специфический признак символа.

Во вторых, именно потому, что эта трансфинитность сознается, как вполне определенная множественность, имеет она свое строение, отличающее ее от множественности иного характера. Образы, как носители смыслов, а, следовательно, и сами смыслы, располагаются не в произвольном отношении один к другому, а во вполне закономерной последовательности, иерархичности и соотносительности, согласно основному поэтическому замыслу пьесы, поэмы. Нить, связывающую их, можно назвать „содержанием“ (Inhalt) или сюжетом, понимая под ним „схему“, по которой располагаются образы. Так, напр., сюжет Фауста, образа, несомненно, символического, можно выразить в немногих предложениях. Вся символичность Гетевского Фауста при этом пропадает, т. к. все подразумеваемые образы и смыслы при этом выключаются, а, следовательно, выключается и все с ними связанное. По существу это является рационализацией, т.-е. усмотрением в поэтическом произведении только логических основ. „Только сюжет“ — это кастрирует поэтический смысл. Но, с другой стороны, эта логическая основа и необходима, т. к. на ней держатся все образы и смыслы.

В третьих. Смыслы символические, преодолевая свою неопределенность, располагают множественность своих подразумеваний в некотором вполне определенном порядке, но в то же время отличным от сюжета. Этот новый распорядок можно назвать „идеей“ художественного произведения. Поясню на примере. Есть Фауст народной легенды, Марло, Гете, Клингера и т. д. Сюжеты у всех различны, и все же каждый Фауст остается Фаустом. Роднит их не сюжет, а то, что можно назвать идеей Фауста, шире—каждого художественного произведения. И, поскольку сюжет объединяет простую последовательность образов, постольку идея объединяет многообразие сосуществующих подразумеваемых смыслов. Следовательно, разница между ними предметная, и в то же время больше, чем только предметная. Существенно различно понимание того и другого. Сюжет уразумевается, как формальное единство, охватывающее многообразие, но от него независимое, могущее быть заполненным многочисленными возможными образами. Идея усматривается в образе, от него неотделима, это—единство, присутствующее в каждой из частей со всей своей полнотой, так что даже самое понятие части становится неудобным. Выделение сюжета совершается путем насилия над художественным целым, в которое он входит. Усмотрение идеи, своего рода интеллектуальная интуиция, как непосредственная данность разумного видения, впервые только и создает поэтическое восприятие, от поэмы неотделима, и является наиболее существенным в художественном произведении. Как основа, она опять-таки может выступать в различном окружении, в сопутствии различных образов. „Фауст“ Гете и „Фауст“ Клингера, и все же они Фаусты! Неотделимая от своего образа, идея вполне конкретна, не теряет своей воплощенности, а потому и отличается от идеи философской, „только уразумываемой“.

Группирующиеся вокруг основной идеи смыслы, слитые с нею и с образом, располагаются как ряды, ей (т.-е. идее) подчиненные. Сюжет, взятый самостоятельно, изолированно, после своего выделения равнодушен к заполнению теми или другими образами. Поэтому можно, напр., написать пародию на Фауста, не меняя сюжета. Но идея, как разумная, не безразлична к сюжету. Только следуя законам ее развития, сюжет впервые получает свою расчлененность и порядок. Образы, располагаемые по сюжету во временной последовательности, заполняются смыслами, идущими опять-таки от идеи и ей причастными.

Намеченная в общих чертах структура поэтического символа чрезвычайно сложна и состоит в свою очередь из своеобразных символических подразумеваний и опять своего рода суппозиций. Для этого вернемся, прежде всего, к сделанному выше утверждению относительно множественности смыслов символа. Эта множественность, прежде всего, осознается вместе с усмотрением основной идеи поэмы, следовательно, при ее целостном восприятии. И основное отличие поэтической речи от прозаической в том и заключается, что эта возможность множественности подразумеваний всегда есть, независимо от того, реализована она или нет. Если она реализована, если действительно произведение символично, то тогда множественность подразумеваний распространяется на каждый образ-минимум, на каждый троп. Основное отличие содержимого (*Gehalt'a*) от тропа и образа заключается в том, что в нем (т.-е. содержимом) подразумевания располагаются не за первичным словом-значением тропа, а за его суппонируемым значением. Следовательно, здесь суппонируемое значение указывает на ряд других возможных, и их символизирует. Условно можно это обозначение назвать *suppositio significationum*, отличая терминологически от подразумеваний в тропе, от *suppositio nominum*. В образе-минимуме такое подразумевание было-бы трудно найти, если не примышлять к нему все, что мы знаем уже из целого.

Образ-минимум, как выше было сказано, конструирует фантастический предмет из суппонируемых слов-значений. Этот предмет уже отрешен, уже вне названия вещи *hic et nunc* и уже вне идеальности слова-понятия, и тем самым он уже поэтичен. Но вместе с тем понимание этого образа-минимума, а, следовательно, его роли и назначення в целом поэмы, привходит уже от целого. Цитированное выше четверостишие („на воздушном океане“) — только образа, не наделенный еще символическим смыслом. Только прочтя, или зная три за ним следующие строфы, можно понять и первую, как символ. Тогда и образ-минимум в целом, и каждое из суппонируемых значений тропов, конструирующих образ, приобретают символическое осмысление. С другой стороны, именно данные *suppositio nominum* тропов конструируют смысл поэмы через *suppositio significationum*. Так, через ряд суппозиций осуществляется та необходимая взаимопроникновенность образа и смысла, их полное единство и неразложимость, которые необходимы для символической поэмы. Мы понимаем то, что поэма нам говорит, только через специфическую и неповторимую „вязь“ слов, безразличную для каж-

дой поэмы, но вполне безразличную для логики. Какое дело последней до того, будем ли мы обозначать понятие неба, как „воздушный океан“, как „прозрачный воздух голубого цирка“, как „лазурь“ или еще как-нибудь иначе? В поэме же каждый троп и выбор каждого слова определен основной идеей произведения и потому не только не безразличен, но по своему определен вполне точно.

Но не только суппонированные значения тропов, весь троп целиком принимает участие в создании символического смысла. Поскольку первые принимают участие и конструируют поэтическую идею со всем ее окружением, постольку первичные значения, по существу гораздо более рациональные и логические, принимают участие в создании содержания. Выделить этот Inhalt и значит свести всю поэму к ее логическому каркасу, не принимая в расчет, игнорируя и отбрасывая идею и символические смыслы. Конечно, как это и указывалось выше, идея регулирует и дает определенное направление сюжетному расположению. Но, уже созданный, он может быть выделен более или менее самостоятельно. Редукция к первичному слову-значению тропа, проведенная через образ, через ряд образов, наконец, через всю поэму, дает содержание поэмы. В зависимости от характера поэмы, оно может быть весьма различно, от сложного и расчлененного (как, напр., в „Фаусте“ Гете или в любой символической трагедии или эпической поэме) до сравнительно очень простого (напр., в приведенном отрывке из Демона). Но каким-бы ни было содержание, всегда идея дает общее направление в расположении каждому тропу, образу-минимуму и т. д., так что подразумеваемое первичное значение указывает на эту свою принадлежность к более богатому упорядоченному целому логического костяка поэмы, в то же время создавая его. Таким образом, можно это подразумевание содержания (или части его) через первичное значение тропа обозначить как *suppositio positionis*, как суппозицию положения (разумеется, здесь речь идет только о положении в пределах содержания).

Поскольку идея дает общее направление трансфинитности символических подразумеваний, предоставляя усматривать эту трансфинитность за каждым образом или тропом поэмы, поскольку, дольше, эта трансфинитность не может быть исчерпана, постольку и сама идея, и образы, и тропы дают лишь общее направление, в котором должны эти подразумевания располагаться. В контексте каждый троп может играть роль как бы „маленькой идеи“, выступающей в

собственном окружении. Никаким анализом эту трансфинитность исчерпать нельзя. Но это своеобразное указание направления всегда сознается при осмысленном восприятии поэмы. И здесь налицо известная суппозиция, которую можно обозначить как „*suppositio demonstrationis*“, как суппозицию указаний. Отличие ее от *supp. significationum* заключается в том, что последняя констатирует только возможность множественности подразумеваний, усматриваемых через тропы и образы, тогда как вторая дает общие указания направления при осознании этих смыслов, при чем это направление исходит от идеи *).

В некоторых случаях возможны, казалось бы, такие истолкования, а, следовательно, и смыслы, которые автономны и в этом смысле независимы от основной идеи. Возможность таких подразумеваний всегда сводится, в конечном итоге, к реальной эмпирической личности поэта, биографическим, социальным, культурным и т. д. обусловленностям ее. В „Парусе“ Лермонтова, напр., все смыслы группируются вокруг идеи „вечной устремленности, действительности души“; но это же стихотворение можно истолковать и в смысле автобиографическом, содержащем намек на какое-либо действительное событие или настроение Лермонтова. Пример „Ариона“ не менее показателен. Символическое произведение, где все смыслы группируются вокруг особого, даже мистического призвания поэта, можно толковать как намек на судьбу казненных декабристов и его, Пушкина, жребий. Весьма в наше время распространенные толкования подобного рода („поэт хотел именно это сказать“) нужно отвергнуть со всей решительностью. Важно не то, что „хотел“ или „намеревался“ поэт сказать, а то, что у него вышло, что мы имеем без биографических или иных персональных указаний. Может быть, они и интересны и нужны для биографических же или психологических целей, для эстетического же восприятия они в лучшем случае безразличны. Конечно, в Парусе, как в лирической пьесе; есть соотнесенность к самому поэту, но вовсе нет оснований заменять поэта в этом случае (или ему аналогичных)

*) Из всего сказанного следует также, что о *supp. demonstrationis* можно говорить только в целом поэтическом произведении, как о таком своеобразном значении некоторых тропов или образов, которые раскрывают идею произведения, указывая и своеобразно освещая другие тропы и образы и предоставляя возможность усматривать за ними множество иных подразумеваний и смыслов. Таковыми будут отдельные места из монологов в трагедиях (напр., в „Гамлете“ „Быть или не быть“), иной раз даже отдельные слова в поэме.

эмпирической *hic It* ище личностью, т.-е. производить своего рода *suppositio personalis* (в смысле отличном, конечно, от среднего термина „*supp. personalis*“). Сам поэт в лирической пьесе выступает как личность отрешенная, эстетическая или поэтическая. А если так, то и эти, казалось бы, автономные смыслы, будут соотнесены идее поэмы, будут занимать по отношению к ней то или другое место.

Возможно наметить еще область суппозиций, детализующих все выше перечисленные. Именно, поэтический символ, отличающийся от аллегории и уподобления, оставаясь символом, может в этих пределах варьироваться, и, скажем, романтический или классический символ каждый по своему располагает множественность своих подразумеваний. Даже если не понимать „романтическое“, как одну из категорий поэтического и ограничиться школой немецкого романтизма, то и там, когда Тик или Ф. Шлегель говорят о поэзии „настроения“, есть своеобразная суппозиция. В основу такого истолкования художественных произведений могло бы быть положено учение о суппозициях, как особых родах подразумеваний в данных выражениях. Романтический символ по-своему выражает множественность скрытых в нем подразумеваний, классический—по своему. Аналогичным образом различны выражения и способы суппонирувания различных подразумеваний в эпосе, лирике, драме. Но здесь можно сделать только намек на проблему и возможность ее постановки, не претендуя ни на классификацию символов, ни на разрешение возникающих при этой классификации вопросов.

Прежде чем продемонстрировать различные суппозиции на конкретном примере, постараюсь привести в ясность те различные применения термина „образ“, которые встречались и были до сих пор необходимы.

а) Первый смысл этого термина встретился как „образность“ тропа и слова в тропе, при чем эта „образность“ противопоставлялась первичному логическому понятию. Здесь шла речь о замене этого первичного значения слова другим словом с тем, чтобы создать возможность отрешенного контекста. По терминологии Г. Г. Шпета этот „алгоритм“, т.-е. некоторая словесная операция подмены и замены, имеет назначением вырвать слово-значение из логического контекста, в котором понятие как таковое только и может пребывать, и перенести в контекст поэтический. При этом может возникнуть, обусловленная определенным подбором слов, возможность фиктивного называния, т.-е. построения фанта-

стического предмета по аналогии с предметами чувственно-воспринимаемого мира. Соответственно с этим те стороны или части тропа, которые фундируют этот quasi-чувственный характер предмета, названы были элементами фиктивного названия.

б) Во вторых, был введен термин образ-шпшшш, который понимался как синтаксически-оформленное целое (простое предложение, слитное, сложное и т. п.), обнимающее тропы. Здесь впервые троп получает возможность реализовать свою потенцию к созданию отрешенного контекста и фантастического предмета. Здесь троп, как было сказано выше, развертывается. След., образ-шпшшш может быть назван потенцированным тропом, с уже осуществленными возможностями, но еще с тесной связью с первичным словом-значением каждого из тропов, конструирующих образ-шпшшш и им об'емлемых.

в) В третьих, введенный термин образ-шахшшш понимался в трех различных смыслах. Во-первых, образ-шахшшш понимался как целое, обнимающее и об'единяющее ряд образов-шпшшш'ов, и, как это необходимо бывает в символе, из них сконструированное. Образом-шахшшш'ом в этом смысле м. б. строфа, куплет и т. д., если они состоят из самостоятельных и самодовлеющих синтаксических единиц. Этот образ-шахшшш, являясь формой для образов-шпшшш'ов, сам может стать материалом для другого, более широкого и богатого образа-шахшшш'а, тот в свою очередь опять и т. д. Возможность такой градации образов дает второе понимание образа-шахшшш'а. В этом понимании он может быть песней, главою и т. д. Все эти случаи образов-шахшшш'ов тем существенно отличаются от образа-шпшшш'а, что в них теряется связь между первичным словом-значением тропа и его суппонируемым значением. Первое вообще отступает на задний план и слабо осознается, а начинающие появляться в образе подразумеваемые смыслы располагаются именно за суппонируемыми словами-значениями. Наконец, образ-шахшшшш в последнем своем понимании должен обнимать всю совокупность других образов и разрастаться до размера целой поэмы. Тогда он становится символическим образом, выражающим все смысловое богатство символического содержимого. Поскольку все это богатство в конечном счете выражено через тропы, постольку для такого образа-шахшшшш'а уже совсем не важно первичное слово-значение, а все смыслы, усматриваемые в образе и за ним подразумеваемые, располагаются за суппонируемыми словами-значениями. Так осуществляется динамика поэтического образа.

Все вышеизложенное, вся структура поэтического произведения, интерпретированная как суппозиция, было результатом рассмотрения поэтического символа, как такового, т.-е. анализа принципиального. Возникает вопрос, можно ли применить эти результаты к конкретному художественному произведению и на нем получить подтверждение или, м. б., потерпеть крушение с выводами, полученными пройденным путем. С одной стороны, конкретное художественное произведение, именно потому, что оно конкретно, гораздо богаче различными „своими“ особенностями, делающими это произведение тем, что оно есть. С другой стороны, не все из намеченных возможностей обязательно должны встречаться в каждом отдельном случае. Идеальные возможности всегда шире их реального осуществления. Т. о. возникает своеобразная контроверза, как и во всех тех случаях, когда принципиальный анализ получает реальное применение. Значит, как и всегда, нечего бояться могущих возникнуть при этом применении осложнений, и если они окажутся, то тем лучше для принципиального анализа, т. к. тогда можно будет внести соответствующее уточнение и детализации, если, конечно, принципиальная позиция была правильной и анализ был правомерен.

Для примера я выбрал четыре строфы из „Демона“, вполне законченный отрывок, образ - шахішшш, наделенный символическим смыслом. В контексте целой поэмы он может получить еще и новые богатства, но уже и в таком оторванном виде он дает материал для иллюстрации.

- I. На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил.
- II. Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
- III. Час разлуки, час свиданья
Им не радость, не печаль;
Им в грядущем нет желанья
Им прошедшего не жаль.
- IV. В день томительный несчастья
Ты о них лишь вспомяни,
Будь к земному без участия
И беспечна как они.

Прежде всего рассмотрим *suppositio nominum* в первой строфе. Первичное значение тропа „воздушный океан“ — „небо“; „без руля и без ветрил“ — „независимо от своей воли“, м. б. так же „закономерно“; „хоры стройные светил“ — „созвездья“. Т. о., логический костяк первичных слов-значений м. б. сведен к следующему положению: „По небу закономерно движутся созвездья (или светила)“. На этой логической основе вся строфа объединяет все суппонируемые слова-значения в один законченный образ-*simulacrum*. В нем доминирующим тропом будет „воздушный океан“, по законам которого и строится весь образ; троп развертывается и требует обозначения движения „в океане“ как „плаванья“; независимости этого движения от личных желаний и стремлений как „без руля и без ветрил“.

Suppositio nominum во второй строфе: опять первичное слово-значение „по небу“ суппонируемо, только другим тропом: „среди полей необозримых“. Отличие от тропа первой строфы заключается в том, что здесь рядом с суппонируемым значением дано сразу же и его первичное значение, — „в небе ходят без следа“. Первичное слово-значение „облака“ отрешено относящимися к нему словами „неуловимые“ и „волокнистые стада“. Единственное слово-значение, вызывающее на знаменательные размышления — это, „неуловимые“. Что здесь им обозначено? Или „неуловимые“ они потому, что беспрестанно меняются, или же „неуловимые“ в смысле независимости от человеческого произвола. В обоих случаях логический костяк этой строфы м. б. выражен положением: „по небу бесследно и свободно движутся группы облаков“. И опять, образ-*simulacrum* строфы объединяет все суппонируемые слова-значения в один целый образ. Развертываемый троп „необозримые поля“ требует обозначения движения как „ходят“; в полях уже возможно говорить о движении „без следа“, тогда как в первой строфе об этом говорить было бы напрасно, т. к. в океане движение всегда бесследно.

III-я строфа новых *suppositio nominum* не содержит. Смысл ее заключается в том, что она продолжает развертывание предыдущей строфы и персонифицирует „облака“. Закономерность такой персонификации имеет свое оправдание и подготовлена уже словом „ходят“, т.-е. движутся сознательно, как личности. Эта персонификация проведена односторонне и отрицательно: „им в грядущем нет желанья, им прошедшего не жаль“. Соответственно с этим образом все тропы становятся неопределенными и открывается воз-

возможность понимать „бесследное движение неуловимых облаков“, как сознательный отказ от борьбы с вечной закономерностью и вытекающий отсюда безмятежный покой. Развернутый образ-*minimum* становится образом-*maximum*ом. Значит, можно уже говорить о некотором содержании (*Inhalt'e*), *suppositio positionis*. II-я строфа по содержанию связана с третьей и ее подготавливает словами „ходят... ..неуловимые“, которым соответствует в III-ей „час разлуки, час свиданья“. Во всех этих цитированных 4-х строфах, конечно, не может быть очень сложного содержания, т. к. и самый образ—чрезвычайно ограничен и мал.

IV-ая строфа — обращение к живому конкретному лицу — являлась бы простой моралью, как в басне, к аллегорическому началу, если бы мы стали ее рассматривать как механически связанную четвертую часть с тремя предыдущими. Если мы не сумеем подняться над таким пониманием — тем хуже для нас. Пусть это будет басня с моралью, которую Демон читает Тамаре. Но само стихотворение предоставляет все права и основания для символического понимания, нужно только суметь найти связь этой строфы с предыдущими не в механической связке „как они“, а в идейной. Тогда, с одной стороны, по другому будут персонифицироваться облака: „к земному без участия и беспечны“; с другой стороны, совершенно новый и почти неожиданный смысл примет первая строфа. Тогда за суппонируемыми значениями тропов будут располагаться новые смыслы (*suppositio significationum*) и все пересматривать в новом освещении, согласно всей идее. Образ — *maximum* становится здесь образом-символом. Именно, тогда окажется возможным усмотреть противопоставление первой и второй строфы как стройного движения светил неуловимому движению облаков. Закономерность противопоставляется свободе! (беспечность облаков!) И эти слова играют роль *suppositio demonstrationis*, суппозиции указания на основную идею. И тогда за „хорами стройными светил“ (но уже не за первичным словом-значением „небо“) и за „волокнистыми стадами неуловимых облаков“ (но не просто за „облаками“) открывается возможность понимания различных типов людей, с одной стороны — связанных судьбою, с другой — преодолевших эту связь, освободившихся от желаний и печалей (*suppos. significationum*); возможно понимать так же, как противоположность двух мировых сил, проявляющихся в космосе, как два различных целеустремления, человеческих или космических, и т. д. *ad infinitum*, т. к. смыслы символические принципиально неисчерпаемы. Но они станут еще богаче

новыми оттенками, если эти четыре строфы рассматривать в контексте поэмы „Демон“ в целом. Здесь окажется возможность „религиозного понимания“ м. б. и еще других. „Разгадывающие символ — сами ответственные за это“ (Оскар Уайльд).

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
ПРЕДИСЛОВИЕ	5-6
Н. И. ЖИНКИН.—ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФОРМ .	7-50
I. ПРЕДМЕТ—ПЕРЕЖИВАНИЕ	7-15
§ 1. Смысл противопоставления	7
§ 2. Эстетический предмет	9
§ 3. Эстетическое переживание	11
§ 4. Уничтожение противопоставления	12
II. ИНОЙ КОНТЕКСТ.	16-20
§ 5. Содержание и чистая форма	16
§ 6. Продолжение	17
III. ВЕЩЬ—ОБРАЗ	20-33
A. Вещь.	20-27
§ 7. Риторика.	20
§ 8. Педагогика	24
§ 9. Эмблема	25
§ 10. Аллегория	26
B. Образ.	27-33
§ 11. * * *	27
§ 12. * * *	31
IV. СФЕРА ПРЕКРАСНОГО	33-46
§ 13. * * *	33
§ 14. Спецификация	35
§ 15. Возвышенное.	37
§ 16. Ироническое.	38

§ 17. Изящное и напыщенное	39
§ 18 Трагическое	42
§ 19. Комическое.	44
V. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47-50
§ 20. * * *	47

М. А. ПЕТРОВСКИЙ.—ВЫРАЖЕНИЕ И ИЗОБРАЖЕНИЕ

В ПОЭЗИИ 51-80

I. ПОЭЗИЯ КАК ВЫРАЖЕНИЕ 51-61

Выражение как акт воплощения предмета. Конкретность поэтического выражения и его адекватность предмету. Выражения конкретные и неадекватные предмету. Границы поэзии и прозы с точки зрения выражения. Понятие вымысла в поэзии и отношение его к понятию реальности.

II. ФУНКЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПОЭЗИИ 61-80

Изображение как акт сопоставления предмета в том или ином выражении. Понятие образной речи. Категория изображения в поэзии: сравнение; аллегория; символ. Слияние в символе функций изображения и выражения и антиномичность его структуры.

И. Н. ВОЛКОВ.—ЧТО ТАКОЕ МЕТАФОРА 81-124

I. КРИТИКА ТРАДИЦИОННОГО УЧЕНИЯ О ТРОПАХ 81-97

§ 1. Введение	81
§ 2. Метафора в традиционном толковании	84
§ 3. Метонимия в ее традиционных способах	89
§ 4. Синекдоха в ее традиционных способах	93
§ 5. Традиционная классификация тропов.	96

II. КЛАССИФИКАЦИЯ СУЖДЕНИЙ В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ МЕТАФОРЫ 97-112

§ 6. Метафора и суждение.	97
§ 7. Принципы новой классификации суждений	98
§ 8. Первый класс суждений.	100
§ 9. Второй класс суждений.	103
§ 10. Третий класс суждений	107
§ 11. Еще о принципах классификации	111

III. СМЫСЛ И ПОНИМАНИЕ МЕТАФОРЫ 113-124

§ 12. Смысл и назначение	113
§ 13. Внутреннее содержание.	116
§ 14. Метафора и фантазия.	119
§ 15. Отношение к эстетическому.	122

АНДРЕЙ ГУБЕР.—СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО СИМ-	
ВОЛА.	125-155
I. ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА И СИМВОЛ ПОЭТИЧЕСКИЙ	125-132
II. СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО СИМВОЛА.	132-155
A. Тропы	132
а) Первичное значение.	
б) Суппонируемое значение.	
B. Образ	139
C. Смысл символический	144
а) Содержание.	
б) Содержимое.	
с) Идея.	

СКЛАД ИЗДАНИЯ:
Издательство „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
МОСКВА, Воздвиженка, 10.