

## МАГИЯ СЛОВ

### 1

Язык — наиболее могущественное орудие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова. Процесс познания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам. Грамматические формы, обуславливающие возможность самого предложения, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потом уже совершенствуется логическая членораздельность речи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познания, я утверждаю творческий примат не только в его гносеологическом первенстве, но и в его генетической последовательности.

Образная речь состоит из слов, выражающих логически невыразимое впечатление мое от окружающих предметов. Живая речь есть всегда музыка невыразимого; "Мысль изреченная есть ложь", — говорит Тютчев. И он прав, если под мыслью понимает он мысль, высказываемую в ряде терминологических понятий. Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно — выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Всякое слово есть звук; пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира. Мое "я", оторванное от всего окружающего, не существует вовсе; мир, оторванный от меня, не существует тоже; "я" и "мир" возникают только в процессе соединения их в звук. Вне-индивидуальное сознание, как и вне-индивидуальная природа, соприкасаются, соединяются только в процессе наименования; поэтому сознание, природа, мир возникают для познающего только тогда, когда он умеет уже творить наименования; вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего. В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я — *слово* и только *слово*.

Но слово — символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом — звуком; пространство изображается тем же феноменом — звуком; но *звук пространства* есть уже внутреннее пересоздание его; *звук* соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства. Но всякое *слово* есть, прежде всего, *звук*; первейшая победа сознания — в творчестве звуковых символов. В звуке воссоздается новый мир,

в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т. е. вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне не понятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; *заговаривая* явление, я, в сущности, покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры; называя устрашающий меня звук грома "*громом*", я создаю звук, который подражает грому (гррр); создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром; процесс воссоздания и есть познание; в сущности, я заклинаю гром. Соединение слов, последовательность звуков во времени уже всегда — причинность. Причинность есть соединение пространства со временем; *звук* есть одинаково символ и пространственности, и временности; звук, определенный извне, соединяет пространство со временем в этом смысле: произнесение звука требует момента времени; кроме того: звук всегда раздается в *среде*, ибо он есть *звучащая среда*. В *звуке* соприкасаются пространство и время, и потому-то звук есть корень всякой причинности; связь звуковых эмблем всегда подражает связи явлений в пространстве и времени.

Слово, поэтому, всегда рождает причинность; оно — творит причинные отношения, которые уже потом познаются.

Причинное объяснение на первоначальных стадиях развития человечества есть только творчество слов; ведун — это тот, кто знает больше слов; больше говорит; и потому — заговаривает. Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; *словом* я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими; слово зажигает светом победы окружающий меня мрак.

И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества: оно — квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу; недаром каждый из священных иероглифов Египта имел тройственный смысл: первый смысл сочетался со звуком слова, дающим наименование иероглифическому образу (время); второй смысл сочетался с пространственным начертанием звука (образом), т. е. с иероглифом; третий смысл заключался в священном числе, символизировавшем слово. Фабр-д'Оливэ удачно пытается дешифровать символический смысл наименования еврейского божества; недаром мы слышим миф о каком-то священном наречии *Зензар*, на котором были даны человечеству высочайшие откровения. Естественные умозаключения и мифы языка независимо от степени их объективности выражают произвольное стремление символизировать магическую власть слова.

Потебня и Афанасьев приводят ряд любопытных примеров народного творчества, где ход умозаключения обуславливается звуком слова: 11 мая — воспоминание об обновлении *Царьграда*; в народе создано представление, что в этот день работать в поле нельзя, чтобы "*Царь град*

*не выбил хлеба"* (Афанасьев, "Поэтические воззрения славян" II, в. I, 319); 16 июня день Тихона — "Солнце идет тише, певчие птицы затихают" (Даль). 1 ноября *Козьма с гвоздем закует* (мороз) (Даль), 2 февраля *Сретение* — зима с летом встретились (Даль). "*Володимер... заложи город на броне том и нарече и Переяславль, за не перея славу открок — ть*".

И так далее.

Назначение человечества в живом творчестве жизни; жизнь человечества предполагает общение индивидуумов; но общение — в слове и только в слове. Всякое общение есть живой творческий процесс, где души обмениваются сокровенными образами, живописующими и созидающими тайны жизни. Цель общения — путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, нераздельный для общающихся и неограниченно углубляющий индивидуальные образы души. Для этого нужно, чтобы слово общения не было отвлеченным понятием; отвлеченное понятие определенно кристаллизует акты уже бывших познаний; но цель человечества — творить самые объекты познаний; цель общения — зажигать знаки общения (слова) огнями все новых и новых процессов творчества. Цель живого общения есть стремление к будущему; и потому-то отвлеченные слова, когда они становятся знаками общения, возвращают общение людей к тому, что уже было; наоборот, живая, образная речь, которую мы слышим, зажигает наше воображение огнем новых творчеств, т. е. новых словообразований; новое словообразование есть всегда начало новых познаний.

Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством; восприятие живой, образной речи побуждает нас к творчеству; в каждом живом человеке эта речь вызывает ряд деятельностей; и поэтический образ досоздается — каждым; образная речь плодит образы; каждый человек становится немного художником, слыша живое слово. Живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя, прозябающее в душах; оно сулит тысячи цветов; у одного оно прорастает как белая роза, у другого как синенький василек. Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи; недаром условие самих логических утверждений есть творческое веление их считать таковыми для известных целей; но эти цели далеко не покрывают целей языка как органа общения. Главная задача речи — творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир; эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку; в этом смысле на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания; далее наступает новая потребность в творчестве; ушедшее в глубину бессознательного семя-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая новым ростком; это оживление слова указывает на новый органический период культуры; вчерашние старички культуры, под напором новых слов, покидают свои храмы и выходят в леса и поля вновь заклинать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает девственной, варварской пестротой.

Такие эпохи сопровождаются вторжением поэзии в область терминологии, вторжением в поэзию духа музыки: вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть словом творческим. Творческое слово созидает мир.

Творческое слово есть воплощенное слово (слово-плоть), и в этом смысле оно действительно; символом его является живая плоть человека; слово-термин — костяк; никто не станет отрицать значение занятий по остеологии (учение о костях); значения остеологии практически необходимо нам в жизни; знание анатомии, прежде всего, есть одно из условий облегчения болезней (надо суметь выправлять горбы, вправлять вывихи); но никто не станет утверждать, что скелет есть центральная ось культуры. Придавая терминологической значимости слова первенствующее значение, вместо побочного и служебного, мы убиваем речь, т. е. живое слово; в живом слове непрерывное упражнение творческих сил языка; создавая звуковые образы, комбинируя их, мы, в сущности, упражняем силы; пусть говорят нам, что такое упражнение есть игра; разве игра не упражнение в творчестве? Все конкретное многообразие форм вытекает из игры; сама игра есть жизненный инстинкт; в резвых играх упражняют и укрепляют — мускулы: они понадобятся воину при встрече с врагом; в живой речи упражняется и крепнет творческая сила духа: она понадобится в минуты опасностей, грозящих человечеству. И потому-то кажущееся неразвитому уху нелепым упражнение духа в звуковом сочетании слов играет огромное значение; созданием слов, наименованием неизвестных нам явлений звуками мы покоряем, зачаровываем эти явления; вся жизнь держится на живой силе речи; кроме речи у нас нет никаких прямых знаков общений; все иные знаки (хотя бы живые жесты или отвлеченные эмблемы) только побочные, вспомогательные средства речи. Все они — ничто пред живой речью; а живая речь — вечно текущая, созидающая деятельность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов; наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы проникаем тьму. Побеждена тьма — образы разлагаются; и выветривается поэзия слов; тогда уже опознаем мы слова, как отвлеченные понятия, но вовсе не для того, чтобы убедиться в бесцельности образов языка: мы разлагаем живую речь в понятия для того, чтобы оторвать их от жизни, раздавить в тысячах фолиантов, заключить в пыль архивов и библиотек; тогда живая жизнь, лишенная живых слов, становится для нас безумием и хаосом: пространство и время вновь начинают нам грозить; новые тучи неизвестного, приплывшие к горизонту опознанного, грозят нам молниями и огнями, вызывая на бой человека, грозя смести род людской с лица земли; тогда наступает эпоха так называемого вырождения; человек видит, что термины его не спасли; ослепленный надвигающейся гибелью человек в ужасе начинает заклинать словом опасности, неведомые ему; к удивлению своему он видит лишь в слове средство действительного заклинания; тогда из-под коры выветренных слов начинает бить световой поток новых словесных значений; создаются новые слова. Вырождение переходит в здоровое варварство; причина вырождения — смерть слова живого; борьба с вырождением — создание новых слов; во все упадки культур возрождение сопровождалось особым культом слов; культ слов предшествовал возрождению; культ слова — деятельная причина нового творчества; ограниченное сознание неизменно смешивало причину с действием; причина (смерть слова живого), вызывавшая действие (противодей-

ствии смерти в культе слова), смешивалась с действием; творческий культ слова неизменно связывался с вырождением; наоборот: вырождение есть, следствие вымирания слов. Культ слова — заря возрождения.

Слово-термин — прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря завершившемуся процессу разложения живого слова. Живое слово (слово-плоть) — цветущий организм.

Все, что осязаемо во мне органами чувств, разложится, когда я умру; тело мое станет гниющей падалью, распространяющей зловоние; но когда закончится процесс разложения, я предстану перед взором меня любивших в ряде прекрасных кристаллов. Идеальный термин — это вечный кристалл, получаемый только путем окончательного разложения; слово-образ — подобно живому человеческому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание. Обычное прозаическое слово, т. е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальным термином, — зловонный, разлагающийся труп.

Идеальных терминов мало, как стало мало и живых слов; вся наша жизнь полна гнивающими словами, распространяющими нестерпимое зловоние; употребление этих слов заражает нас трупным ядом, потому что слово есть прямое выражение жизни.

И потому то единственное, на что обязывает нас наша жизненность, — это творчество слов; мы должны упражнять свою силу в сочетаниях слов; так выковываем мы оружие для борьбы с живыми трупами, втирающимися в круг нашей деятельности; мы должны быть варварами, палачами ходячего слова, если уже не можем мы вдохнуть в него жизнь; другое дело — слово-термин; оно не представляется живым; оно — то, что есть; его не воскресишь к жизни, но оно безвредно: самый трупный яд разложился в идеальном термине, так что он уже никого не заражает.

Другое дело зловонное слово полуобраз-полутермин, ни то, ни се — гниющая падаль, прикидывающаяся живой: оно, как оборотень, вкрадывается в обиход нашей жизни, чтобы ослаблять силу нашего творчества клеветой, будто это творчество есть пустое сочетание слов, чтобы ослаблять силу нашего познания клеветой, будто это познание есть пустая номенклатура терминов. Или, пожалуй, правы те, кто утверждает, что образность языка есть бесцельная игра словами, потому что мы не видим осязательного смысла в звуковом и образном подборе слов. Целесообразность такого подбора есть целесообразность без цели; но как странно: гениальный мыслитель Кант, высоко ценя произведения искусства, именно этими словами определяет искусство, а один из лучших музыкальных критиков (Ганслик) приблизительно так же определяет музыку; или Ганслик и Кант безумцы, или слова их касаются какой-то совершенно реальной стороны искусства. Целесообразность в искусстве не имеет цели в пределах искусства, ибо цель искусства коренится в творчестве самих объектов познания; нужно или жизнь превратить в искусство, или искусство сделать жизненным: тогда открывается и освящается смысл искусства. Относительно поэзии, например, это верно в том смысле, что цель поэзии — творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений. Бесцельна игра словами, пока мы стоим на чисто эстетической точке зрения; но когда мы сознаем; что эстетика есть лишь грань, своеобразно преломляющая творчество жизни, и сама по себе, вне этого творчества, не играет никакой роли, то бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, торгаясь, как

воин, в пределы неизвестного; и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком междупланетных пространств, бросают их на неизвестную планету, где вспыхивают радуги, журчат ручьи и вздымаются громады городов, в которых слушающие как во сне оказываются загнанными в четырехугольное пространство, называемое комнатой, и где им грезится сон, • будто кто-то им говорит; они думают, что *слово* говорящего исходит от говорящего; и оно подлинно; если это им кажется — магия слов создана, и иллюзия познания начинает действовать; тогда начинает казаться, что за словами прячется некоторый смысл, что познание отделимо от слова; а между тем весь сон познания создан словом, познающий всегда говорит или явно, или мысленно; всякое познание есть иллюзия, следующая за словом: словесные соединения и звуковые аналогии (например, замена пространства временем, времени пространством) уже вытекают из образных форм речи; если бы речь не складывалась в формы метафоры, метонимии, синекдохи, не существовало бы учения Канта о схематизме чистых понятий рассудка, потому что это не учение, не познание, а словесное изложение, не более; говорит тот, кто творит; если же он говорит с уверенностью, ему начинает казаться, что он познает, а те, к кому обращены слова, полагают, что они учатся, в собственном смысле нет учеников и учителей, познающих и познаваемого; познающий есть всегда неопределенный рев бессловесной души; познаваемое — встречный рев стихий жизни; только словесный фейерверк, возникающий на границе двух не переступаемых бездн, создает иллюзию познания; но это познание — не познание, а творчество нового мира в звуке. Звук сам по себе неделим, всемогущ, неизменяем; но перекрестные хоры звуков, но смутные звуковые отклики, вызываемые воспоминанием, начинают плести покров вечной иллюзии; мы называем эту иллюзию познанием, пока познание наше, разложив до конца звуки, не станет для нас немым словом или немым математическим значком.

Познание становится номенклатурой немых и пустых слов; немых, потому что они не говорят ни о чем; пустых, потому что из них изъято всяческое содержание; таковы основные гносеологические понятия; или, по крайней мере, такими они стремятся быть; они хотят быть свободными от всяческого психизма; но вне психизма нет звука, нет слова, нет жизни, нет творчества. Познание оказывается незнанием.

В откровенном сведении познания к незнанию, как и в откровенном сочетании звуков для звуков, больше прямоты и честности, нежели в трусливой замашке держаться за припахивающие разложением слова, за слова не откровенно образные, не откровенно цветущие. Всякая наука, если она не откровенно математика и если она не откровенно *терминология*, ведет нас к обману, вырождению, лжи; всякая живая речь, если она откровенно не упивается словесным фейерверком звуков и обрывков, не живая речь, а речь, пропитанная трупным ядом.

Скажем прямо: нет никакого познания в смысле объяснения явлений словом; и потому-то научные открытия, основанные на эксперименте, имеют в корне своем творчество звуковых аналогий, перенесенных наружу, перешедших в действие. Что есть опыт? Он всегда в *действии*, своеобразно комбинирующем условия природы; возьмем магнит (действие), вложим его в катушку из проволоки (действие); получаем явления электромагнетизма (действие); тут нет еще слов; но нам скажут: явления электромагнетизма объяснимы словесно; мы же напрямик ответим, что необъяснимы; сфера объяснения есть сфера построения словесных аналогий; словесное объяснение опыта переходит в объяснение при помощи

формул; а формула — это уже жест, немая эмблема; объяснение формулы словами есть объяснение при помощи аналогий; аналогия еще не познание.

И обратно: если доказать происхождение опыта из слова, то это еще не доказательство происхождения точной науки из отвлеченных понятий; всякое живое слово есть магия заклятия; никто не докажет, будто невозможно предположить, что первый опыт, вызванный словом, есть вызывание, заклятие словом никогда не бывшего феномена; слово рождает действие; действие есть продолжение мифического строительства.

Миры отвлеченных понятий, как и миры сущностей, как бы мы эти сущности ни называли (материя, дух, природа), — не реальны; их и нет вовсе без слова; слово — единственный реальный корабль, на котором мы плывем от одной неизвестности в другую — среди неизвестных пространств, называемых землею, небом, эфиром, пустотой и т. д., среди неизвестных времен, называемых богами, демонами, душами. Мы не знаем, что такое материя, земля, небо, воздух; мы не знаем, что такое бог, демон, душа; мы называем нечто "я", "ты", "он"; но, именуя неизвестности словами, мы творим себя и мир; слово есть заклятие вещей; слово есть призыв и вызывание бога. Когда я говорю "я", я создаю звуковой символ; я утверждаю этот символ, как существующий; только в ту минуту я сознаю себя.

Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; если слова мои и горят красками, то они создают иллюзию света; эта иллюзия света и есть познание. Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтование словами, имеющее вид диспута, есть заполнение пустоты чем бы то ни было: теперь принято затыкать рот противника гнилыми словами; но это не убеждение; противника, возвратившегося домой после спора, тошнит гнилыми словами. Прежде пустота зажигалась огнями образов; это был процесс мифического творчества. Слово рождало образный символ — метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию; религия — философию; философия — термин.

Лучше бесцельно пускать в пустоту ракеты из слов, нежели пускать в пустоту пыль. Первое — действие живой речи; второе — действие речи мертвой. Мы часто предпочитаем второе. Мы — полумертвецы, полуживые.

## 2

Весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку; в языке, как в деятельности, органическим началом являются средства изобразительности; с одной стороны, они прямо влияют на образование грамматических форм: переход от "epitheton ornans" к прилагательному неприметен; всякое прилагательное в известном смысле — эпитет; всякий эпитет близок к той или иной, в сущности более сложной форме (метафоре, метонимии, синекдохе); Потемкина доказывает не без основания» что всякий эпитет (ornans) есть вместе с тем и синекдоха; с другой стороны, он же указывает случаи, когда синекдоха покрывает и метонимию; в метонимии мы уже имеем тенденцию творить самое познание; содержание многих причинных взаимодействий, устанавливаемых нами, рождается первично из некоторых метонимических комбинаций образов (где про-

странство переносится во время, время в пространство; где смысл метонимического образа в том, что в действии его уже содержится причина, или в причине действия). С другой стороны, Аристотель случаи синекдохи и метонимии рассматривает как частные случаи метафоры.

Потебня указывает на ряд типичных случаев умозаключения в области метафоры, метонимии, синекдохи; некоторые из этих случаев мы приводим (заимствуя из "Записок по теории словесности").

*В области метафоры:* 1) "а" сходно с "b", следовательно, "а" есть причина "b" (*звон* есть явление слуха; отсюда *звон* в ухе у отсутствующего лица есть следствие разговора о нем; свист — ветер; отсюда: свистом колдуньи вызывают ветер); 2) образ становится причиной явления: *жемчуг* сходен с росой; следовательно, роса рождает жемчуг; и т. д. Все мифическое мышление сложилось под влиянием творчества языка; образ в мифе становится причиной существующей видимости; отсюда творчество языка переносится в область философии; философия в этом смысле — рост и дальнейшее расчленение мифа.

Формы образительности неотделимы друг от друга, они переходят одна в другую; в некоторых формах образительности совмещается ряд форм: в эпитете совмещается метафора, метонимия, синекдоха; с другой стороны, наиболее широкое определение метафоры таково, что она включает в себя синекдоху, метонимию; в *эпитете* синекдоха совмещает в себе и метафору, и метонимию, наконец, между сравнением и метафорой существует ряд переходов; например, выражение: "*туча, как гора*" — есть типичное сравнение; выражение: "*небесная гора*" (о туче) есть типичная метафора; в выражении "*туча горюю плывет по небу*" — мы имеем переход от сравнения к метафоре; в словах: "*туча горюю*" сравнение встречается с метафорой; или в выражениях: "*грозные очи*", "*очи, как гроза*", "*очи грозою*", "*гроза очей*" (вместо взора) мы имеем все стадии перехода от эпитета к метафоре через посредство сравнения. Поэтому интересно расчленение средств образительности с точки зрения психологического перехода во времени от данного предмета к его образному уподоблению.

В формах образительности есть нечто общее: это стремление расширить словесное представление данного образа, сделать границы его неустойчивыми, породить новый цикл словесного творчества, т. е. дать *толчок* обычному представлению в слове, сообщить движение его внутренней формы; изменение внутренней формы слова ведет к созиданию нового содержания в образе; тут дается простор нашему творческому восприятию действительности; это расширение происходит и там, где, по-видимому, с формальной стороны имеем дело с анализом представления, о предмете; когда мы говорим: "*луна — белая*", то мы приписываем луне один из признаков; луна и *золотая, и красная, и полная, и острая* и т. д. Мы можем разложить луну на ряд качеств, но мы должны помнить, что такое разложение представления о луне как комплексе признаков есть начало процесса; мы как бы плавим представление о луне, чтобы каждый из элементов комплекса соединить с расплавленными комплексами других представлений в одном, двух или многих признаков; анализ здесь предопределен потребностью в синтезе; выделяя из многих признаков луны ее белизну, мы останавливаемся на этом признаке лишь потому, что им устанавливается направление творческого процесса: выбрав *белизну луны* как точку отправления, мы можем вокруг этого признака группировать и иные; видя, что луна чаще всего бывает белой вечером, когда она серповидна, мы определяем ее, присоединяя новый эпитет: *белая, острая луна*. Представление о луне сужива-



ется, конкретизируется, и мы невольно сопоставляем здесь луну с многими белыми острыми предметами (белый рог, белый клык и т. д.). Тут связываем мы два противоположных предмета в одном или двух признаках: 1) *белый, острый* (принадлежащий животному такому-то) *рог*, 2) *белая, острая* (небесная, животному не принадлежащая) луна; мы сопоставляем луну с рогом: *Луна, как белый острый рог*. Так необходим переход эпитета к *сравнению*. Сравнение есть следующая стадия творчества образов.

Сравнение предметов по одному или нескольким признакам ведет нас к новой стадии: в сравнении мы вводим сложный комплекс признаков в поле нашего зрения; перед нами два предмета, два борющихся представления; в таком случае мы уже заранее видим три случая исхода этой борьбы, указанные Потебней: "А" вполне заключено в "Х" (синекдоха), "А" отчасти заключено в "Х" (метонимия), "А" и "Х", не совпадая друг с другом прямо, совпадают через третье "В" (метафора); во всех трех случаях совершается или перенос одного знания предмета на другое — количественное (синекдоха), качественное (метонимия), или же замена самих предметов (метафора). В результате борьбы получаем двоякую форму *метафоры*: получаем эпитетную форму, когда представление сопоставляемого предмета доминирует над тем предметом, с которым первый предмет (месяц) сопоставляется (*белорогий* месяц); эпитет *белорогий* получился от сопоставления *белизны* месяца с *белизной* рога; имеем место для следующей схемы:

(А) Месяц — (a <sub>1</sub> ) белый, (a <sub>2</sub> ) острый. (В) Рог — (b <sub>1</sub> ) белый, (b <sub>2</sub> ) острый.	}	Белорогий месяц. (a <sub>1</sub> , b <sub>2</sub> , В — А).
--	---	--

В первой половине эпитета (бело-) связываются два однородных признака разнородных (месяц, рог) комплексов; во второй половине эпитета (-рогий) комплекс признаков (рог) превращается в один из признаков другого предмета (месяц); эпитет "*белорогий*" сам по себе есть синекдоха, потому что здесь вид (белый рог) отождествляется с родом (рог, который может быть и желтым, и белым, и черным); прибавляя к эпитету "*белорогий*" название предмета "*месяц*", мы получаем метафору, потому что синекдохический эпитет "*белорогий*" соединяется с представлением о месяце так, что значение "*белорогий*" прилагается здесь к новому предмету (вместо "*белорогий козел*" — "*белорогий месяц*").

Или же мы получаем другую форму метафоры: "*месяц — белый рог*", или "*белый рог в небе*": здесь предмет, с которым сопоставлялись некоторые из качеств месяца, вытеснил самый этот предмет; ход образования нового образа может идти в двояком направлении: либо представление о *белом роге* в небе настолько вытесняет как обычное представление о роге (принадлежность земного существа), так и обычное представление о месяце (не как о части некоторого целого, но как о целом); получаем некоторый символ, равно не сводимый ни к месяцу, ни к рогу; либо представление о белом роге в небе получает иную форму: "*месячно-белый рог в небе*". Возвращаясь к схеме, получаем:

(А) Месяц — (a <sub>1</sub> ) белый, (a <sub>2</sub> ) острый (В) Рог — (b <sub>1</sub> ) белый, (b <sub>2</sub> ) острый	}	Месячно-белый рог. (А, a <sub>1</sub> , b <sub>1</sub> — В).
--	---	---

В первой половине эпитета (месячно-) комплекс признаков (месяц) прилагается как один из признаков предмета (рога), во второй половине эпитета (-белый) связываются два однородных признака разнородных

предметов; эпитет "*месячно-белый*" есть синекдоха; *месячно-белый рог* есть одновременно и метафора, и метонимия (метонимия, потому что *месячный рог*); *замена*, предполагая процесс метафорического уподобления *завершенным* и *отнесенным к рогу*, указывает 1) на определение рода *видом* (рога белым рогом), 2) на качественное различие предметов (*месячный рог* качественно отличен от всякого иного рога).

Один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле.

Выразим эти психологические фазы последовательного перехода одних форм в другие рядом схем:

Месяц = A, рог = B; белый =  $a_1b_1$ ; острый =  $a_2b_2$ .

Имеем:

A —  $a_1, a_2$ .

B —  $b_1, b_2$ .

*Случай сложного эпитета:*

$a_1 a_2$  — A = белоострый месяц.

$b_1 b_2$  — B = белоострый рог.

*Случай сравнения:*

A —  $a_1$ , B = месяц, как белый рог.

B —  $b_1$ , A = рог, как белый месяц.

Но " $a_1 = b_1$ " (белый = белому).

*Отсюда случай метафоры:*

A = B  $\zeta$  месяц — рог.

B = A  $\zeta$  рог — месяц.

Между сравнением и метафорой могут идти побочные процессы словообразований (случаи синекдохи и метонимии).

*Случай синекдохи:*

$a_1 B$  — A = белорогий месяц.

$b_1 A$  — B = беломесячный рог.

Последний случай есть вместе с тем и *метонимия*.

*Случай метонимии:*

$b_1 A$  — B = беломесячный рог.

Наконец, при эпитетной форме "AB" = *месячнорогий*, мы получаем одновременно все три формы: метафору, метонимию, синекдоху, в зависимости от способа приложения эпитета: сам по себе эпитет *месячнорогий* есть эпитет метафорический; как всякий *epitheton ornans*, он, кроме того, по Потебне, и синекдоха; говоря: "*месячнорогая коза*", мы не только относим вид (коза) к роду (рогатый скот), но и приписываем особи этого рода некоторый качественно новый признак, именно, что данная коза не просто рогатая, но что рога ее имеют некоторое сходство с рогами месяца.

Психологически всякое словообразование претерпевает три стадии развития: 1) стадию эпитета, 2) стадию сравнения, когда эпитет вызывает новый предмет, 3) стадию аллюзии (намека, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (стадия синекдохи), по

качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора). В последнем случае получаем *символ*, т. е. неразложимое единство; средства изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первой творческой, деятельности, неразложимой познанием.

Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами изобразительности ж символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа "а" (совершенной метафоры) от образов, его породивших ("b", "с", где "а" получается или от перенесения "b" в "с", или обратно: "с" в "b"), выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; весь процесс обращается: цель (метафора — символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину (причина из творчества: символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом; месяц есть теперь внешний образ тайноскрытого от нас небесного быка или, козла: мы видим рог этого мифического животного, самого же его не видим. Всякий процесс художественного творчества в этом смысле мифологичен, но сознание относится, к *"творимой легенде"* двойко. Потебня говорит: "Или... образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого; или... образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит".

Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому (сознательное употребление средств изобразительности возможно лишь в стадии разложения мифа), либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры), воскресая в мистических братствах, союзах, среди людей, сознанием изверившихся в науку, искусстве и философии, но все еще бессознательно таящих в себе живую стихию творчества.

Такую эпоху переживаем мы. Религиозное миропонимание нам чуждо. Философия давно заменила религию, переживаемую в символах, догматами метафизических систем. Наука, с другой стороны, убила религию. Вместо догматических утверждений о том, что Бог — есть, а душа — бессмертна, наука дает нам математические эмблемы соотношений явлений, в мистическую сущность которых мы верили еще вчера и не можем верить теперь, когда опознаны законы механики, ими управляющие.

Поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и не осознанной) в существование этого образа. Когда я говорю: *"Месяц — белый рог"*, конечно, сознанием моим не утверждаю существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный.

Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии.

Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а следовательно,

к творчеству образов, вытекающих из нового словообразования, есть показатель того, что корень творческого утверждения жизни жив, независимо от того, оправдывает или не оправдывает сознание это стремление. Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию.

И потому-то новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка вынашивается в поэзии. Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами. Мы еще живы — но мы живы потому, что держимся за слова.

Игра словами — признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов. Мы знаем, что это — единственное наследство, которое пригодится детям.

Наши дети выкуют из светящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива. Мы — живы.

## БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО

Мы отчетливо видим путь, по которому пойдет развитие искусства будущего; представление об этом пути рождается в нас из антиномии, усматриваемой нами в искусстве современности.

Существующие формы искусства стремятся к распаду: бесконечна их дифференциация; этому способствует развитие техники; понятие о техническом прогрессе все более и более подменяет собой понятие о живом смысле искусства.

С другой стороны, разнообразия формы искусства сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр.

Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистике как к синтезу всех возможных форм.

Но музыка столь же разлагает формы смежных искусств, сколь в другом отношении их питает; ложное проникновение духом музыки есть показатель упадка; нам пленительна форма этого упадка — в этом наша болезнь; мыльный пузырь — перед тем как лопнуть — переливается всеми цветами радуги: радужный ковер экзотизма скрывает за собой и полноту, и пустоту; и если бы искусство будущего построило свои формы, подражая чистой музыке, искусство будущего носило бы характер буддизма. Созерцание в искусстве есть средство: оно есть средство расслышать призыв к жизненному творчеству. В искусстве, растворенном музыкой, созерцание стало бы целью: оно превратило бы созерцателя в безличного зрителя своих собственных переживаний; искусство будущего, утонув в музыке, пресекло бы навсегда развитие искусств.

Если искусство будущего донимать как искусство, представляющее собою синтез ныне существующих форм, то в чем единое начало творчества? Можно, конечно, облечься в одежды актера и совершать моления у жертвенника; хор может при этом исполнять дифирамбы, написанные лучшими лириками своего времени; музыка будет аккомпанировать дифирамбам; пляска будет сопровождать музыку; лучшие художники своего времени создадут иллюзию вокруг нас и т. д., и т. д.

Для чего все это? Чтобы несколько часов жизни превратить в сон и потом разбить этот сон действительностью?

Нам ответят: "Ну, а мистерия?"

Но мистерия имела живой религиозный смысл; чтобы мистерия будущего имела тот же смысл, мы должны вынести ее за пределы искусства. Она должна быть для всех.

Нет, и не в синтезе искусств начало искусства будущего!

Художник, прежде всего человек; потом уже он специалист своего ремесла; быть может, творчество его и влияет на жизнь; но ремесленные условия, сопровождающие творчество, ограничивают это влияние: современный художник связан формой; требовать от него, чтобы он пел, плясал и писал картины или хотя бы наслаждался всеми видами эстетических тонкостей, невозможно: и невозможно поэтому требовать от него стремления к синтезу; это стремление выразилось бы в одичании, в возврате к примитивным формам далекого прошлого; а первобытное творчество, развиваясь естественно, и привело искусство к существующей сложности форм; возвращение к прошлому привело бы это прошлое вновь к настоящему.

Синтез искусств на почве возвращения к далекому прошлому невозможен. Синтез искусств на почве механического воссоединения существующих форм невозможен тоже: такое воссоединение привело бы искусство к мертвому эклектизму; храм искусства превратился бы в музей искусств, где музы — восковые куклы, не более.

Если внешнее соединение невозможно, возвращение к прошлому невозможно в той же мере, то перед нами сложность настоящего. Можно ли тогда говорить об искусстве будущего? Оно, пожалуй, будет лишь усложнением настоящего.

Но это не так.

В настоящее время оценка художественного произведения стоит в связи со специальными условиями художественной техники; как бы ни был силен талант, он связан со всем техническим прошлым своего искусства; момент знания, изучения своего искусства все более и более обуславливает развитие таланта; власть метода, его влияние на развитие творчества растет не по дням, а по часам; индивидуализм творчества в настоящее время есть чаще всего индивидуализм метода работы; этот индивидуализм является лишь усовершенствованием метода той школы, с которой художник связан; индивидуализм такого рода есть специализация; он стоит в обратном отношении к индивидуальности самого художника; художник, для того чтобы творить, должен сперва знать; знание же разлагает творчество, и художник попадает в роковой круг противоречий; техническая эволюция искусств превращает его в своего раба; отказаться же от технического прошлого ему невозможно; художник настоящего все более и более превращается в ученого; в процессе этого превращения от него убегают последние цели искусства; область искусств технический прогресс приближает все более к области знаний; искусство есть группа особого рода знаний. Познание метода творчества подставляется вместо творчества; но творчество прежде познания: оно творит самые объекты познания.

Заключая творчество в существующие формы искусства, мы обрекаем его во власть метода; и оно становится познанием для познания без предмета; *"беспредметность"* в искусстве не живое ли исповедование импрессионизма? А раз *"беспредметность"* водворяется в искусстве, метод творчества становится *"предметом самим в себе"*, что влечет за собой крайнюю индивидуализацию отыскать собственный метод — вот в чем цель творчества; такой взгляд на творчество неминуемо приведет

нас к полному разложению форм искусства, где каждое произведение есть своя собственная форма; в искусстве водворится при таком условии внутренний хаос.

Если на развалинах храма, видимо рухнувшего, можно создать новый храм, то невозможно воздвигнуть этот храм на бесконечных атомах-формах, в которые отольются ныне существующие формы, не бросив самые формы; так переносим мы вопрос о цели искусства от рассмотрения продуктов творчества к самым процессам творчества; продукты творчества — пепел и магма; процессы творчества — текучая лава.

Не ошиблась ли творческая энергия человечества, выбрав тот путь, на котором образовались ныне пленяющие нас формы? Не нужно ли проанализировать самые законы творчества, прежде чем соглашаться с искусством, когда оно предстает нам в формах? Не суть ли формы эти далекое прошлое творчества? Следует ли и ныне творческому потоку низвергаться в жизнь по тем окаменелым уступам, высшая точка которых — музыка, низшая — зодчество; ведь, опознав эти формы, мы превращаем их в ряд технических средств, леденящих творчество; мы превращаем творчество в познание: комету — в ее искристый хвост, лишь освещающий путь, по которому пронеслось творчество; музыка, живопись, архитектура, скульптура, поэзия — все это уже отжившее прошлое: здесь в камне, в краске, в звуке и слове совершился процесс преобразования когда-то живой и уже теперь мертвой жизни; музыкальный ритм — ветер, пересекавший небо души; пробегающий по этому небу, жарко томившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — *"глас хлада тонка"* — сгустил облака поэтических мифов; и миф занавесил небо души, засверкал тысячами красок; окаменел в камне; творческий поток создал живой облачный миф; но миф застыл и распался на краски и камни.

Возник мир искусств как надгробный храм жизненного творчества.

Закрепляя творческий процесс в форме, мы, в сущности, приказываем себе видеть в пепле и магне самую лаву; оттого-то безнадежна наша перспектива о будущем искусстве; мы велим этому будущему быть пеплом; мы одинаково умерщвляем творчество, то комбинируя осколки его в одну кучу (синтез искусств), то раздробляя эти формы до бесконечности (дифференциация искусств).

И тут, и там воскресает прошлое; и здесь, и там мы во власти у дорогих мертвецов; и дивные звуки бетховенской симфонии, и победные звуки дионисических дифирамбов (Ницше), все это — мертвые звуки: мы думаем, что это цари, облеченные в виссон, а это набальзамированные трупы; они приходят к нам очаровывать смертью.

С искусством, с жизнью дело обстоит гораздо серьезнее, чем мы думаем; бездна, над которой повисли мы, глубже, мрачнее,

Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий, мы должны перестать говорить о чем бы то ни было, будь то искусство, познание или сама наша жизнь.

Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя.

И единственная круча, по которой мы можем еще карабкаться, это мы сами.

На вершине нас ждет наше "я".

Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой.

Только эта форма творчества еще сулит нам спасение.

Тут и лежит путь будущего искусства.