

ФОРМА ЗИЖДУЩАЯ И ФОРМА СОЗИЖДЕННАЯ

I

Поэзия есть искусство; она соприродна музыке, — как учили греки классической поры в противоположность грамматикам александрийской эпохи, которые стали рассматривать поэзию как своего рода литературу (γράμματa) и отводить ей место наряду с риторикой. Но: искусство есть творчество красивых вещей, а «разум красоты», *ratio pulchri*, как говорили схоластики, есть форма. Все искусство направлено на создание форм. Форма — не средство, а цель; и ничего нет столь тайного и несказанного, что не смогло бы обратиться в эпифанию формы посредством искусства.

Существенно отлична форма искусства от формы риторического рассуждения; форма искусства отнюдь не хочет быть одеянием или вместилищем мысли самого художника или познания, полученного им извне. Если б это случилось с каким-нибудь энтузиастическим и сектантским поэтом лукрецианского типа, то, разумеется, не познавательная, а эстетическая сторона его произведения обеспечила бы ему место в области искусства. Ошибочной является всякая критика, исходящая из раздельного рассмотрения *содержания* (т. е. какого-то понятия, извне полученного, и потому гетерогенного и гетерономного искусству уже и по самому своему определению) и *формы*, т. е. способа представить такое содержание точно и изящно: ведь искусство не есть механическое соединение какого-то ЧТО с каким-то КАК, а целостное двойное КАК, — т. е. как художник выражает и как он видит мир. Изображая свое видение, художник вовсе не претендует на его реальную объективность; однако, если б видение его не было в какой-то мере знаменательным, т. е. если б оно не было знаком реального инобытия, оно не было бы ни сообщительным, ни действенным. Отличительной чертой подлинной художественной деятельности является почти бессознательная мудрость КАК, благодаря чему художественное произведение приобретает порою, будто косвенно, так сказать *сверхдолжно*, собственными средствами, а не привнесением извне, даже и познавательную ценность.

В самом деле: в обязанность художника отнюдь не входит задача изображать вещи такими, какими их видят все: наоборот, ему дана возможность нас ими удивлять. Нам должно казаться, что их и не было раньше, и мы радуемся, сознавая, что это все те же вещи, нам хорошо известные, обычные, но вдруг преобразенные, показанные в своей подлинной сущности.

И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

И про себя даемся диву,
Что не приметили досель,
Как ветерок ласкает ниву
И зелена под снегом ель.

«Свет Вечерний»

Современная эстетика, заметив вышеотмеченный изъян в критике, провозгласила тождественность формы и содержания; но формула такая ничего не уясняет, потому что отождествляемые понятия сбивчивы и неопределенны. Некоторые поэты и художники, склонные к крайностям, обрушились на «содержание», как на пережиток «литературы» в искусстве, предались культу чистой формы; но форма их оказалась чистой абстракцией, а живое искусство — мертвым построением. Все эти попытки преодолеть гетерономию, присущую понятию «содержание», имеют общий недостаток: они видят в форме лишь внешнее КАК выражения и совершенно игнорируют внутреннюю форму. А преодоление апории было уже мудро предугазано схоластиками. Они говорят только о форме, о содержании не упоминают; в их словаре логически чистых понятий даже нет соответственного слова. В «Opusculum de pulchro», написанном, вероятно, одним из ближайших учеников св. Фомы, «разум красоты» определяется как «сияние формы, разлитое по соразмерно сложным частям вещественного состава» — «ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatae». Форма здесь понимается в аристотелевском смысле: форма — это вещам имманентный, внутренний акт, реализующий потенциальные возможности аморфной материи.

II

Неисправимая ошибка, встречающаяся во многих произведениях искусства, является следствием упущения, относящегося к процессу художественного творчества. И столь важно, необходимо то *упущенное*, что отсутствие его лишает художественное произведение прерогативы существования самого по себе, независимого от своего автора. Упущена внутренняя форма, которую не может заменить никакая роскошь формы внешней. Но что такое эта внутренняя форма?

В прежнее времена некоторые метафизики, размышляя о природе, стали различать понятия — *natura naturans* и *natura naturata*; подобно этому и мы в искусстве отличаем форму созиденную, т. е. само законченное художественное произведение — *forma formata* — и форму зиждущую, существующую до вещи (*ante rem*) как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его *Εἶδωλον*, который можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей. «Единая глыба мрамора», о которой говорит Микеланджело в своем знаменитом сонете, есть *forma formata*, которая «поверхностью своей передает идею (т. е. зиждительную форму) великого мастера». Чем ближе *forma formata* к идее, ее предвзявшей, тем совершеннее произведение искусства. И нет в произведении том никакого другого «содержания», кроме той идеи, его зиждущей формы (*forma formans*), которая, прежде чем обнаружиться в слове или мраморе, в звуках или красках, уже духовно определяла всю полноту и целостность творящей художественной интуиции. И поэт, стремясь усовершенствовать свою лирику, т. е. обесмертить ею мимолетное мгновение выявлением его непреходящей ценности, должен жертвенно отречься от самого себя, чтобы потом вновь ожить очищенным уже в реальном инобытии, где он и обретет свой абсолютный образ, способный определять звучность песни.

В противоположность всему этому романтики, выше всего оценивавшие непосредственность выражения, и современные субъективисты усвоили себе манеру обозначать зиждительную форму лишь некоторыми беглыми чертами и так и оставлять ее

незаконченной и бездейственной, или, еще хуже, просто-напросто подменять ее каким-нибудь аспектом своего собственного малого «я»; и «я» это проявляется в проекциях относительных и фрагментарных, которые, хоть они до известной степени поражают и трогают воображение слушателей, выражают лишь неопределенные пожелания и волнения этого духовно еще непреображенного «я». Напротив, поэт, себя забывший, ищущий красоту, которая его превосходила бы, достигает с большим успехом той же главной цели, т. е. оставить миру свою новую незаменимую весть. Субъективисты предпочитают распространять и интерпретировать голоса своего мутного омуты вместо того, чтобы из настоящей глубины выуживать редкую жемчужину; но море, ревнивый страж своей тайны, выносит на берег лишь горькие волны, мокрые водоросли и разноцветные раковины.

Предшественниками нашей «атомической эры» можно в области искусства считать Пикассо и Пиранделло, которые пытались разложить синтетическое созерцание *forma formans* посредством аналитического разбора его составных частей.

III

Форма зиждущая есть энергия (ἐνέργεια), которой свойственно проникать сквозь все границы и изливаться вовне. Мы воспринимаем в «опусе» (ἔργον) не только манифестацию созижденной формы, но и действие *forma formans*. Искусство есть сообщение формы зиждущей чрез посредство формы созижденной. Сообщение есть поистине сообщение, т. е. общение; через посредство формы созижденной *forma formans* передает энергию свою чужой душе и вызывает в ней соответственное зиждательное движение. Подлинно понять великое произведение искусства — значит подлинно пережить тот зиждательный акт, который продолжает в нем действовать, предоставляя ему дышать и распространять вокруг себя веяние и ритм своей тайной жизни. Образ Зевса, каким он представлен в первой книге «Илиады», вел руку Фидия своею зиждательной формой, каковая форма сообщается и человеку, созерцающему изваяние царя богов. Согласно свидетельству античных олимпийских пилигримов тот, кто видел Фидиево изваяние Зевса, становится равным, по благодатной силе восхищения, посвящаемым в Элевсинские мистерии, после чего в течение всей своей земной жизни он не сможет уже почувствовать себя несчастным. Итак: искусство формует души; отсюда — два следствия: во-первых не нарочитая, не предполагаемая раньше, тесная связь искусства с жизнью и, во-вторых нравственная ответственность поэта или художника, размеры которой пропорциональны его дарованию.

В стихотворении, озаглавленном «Постоянное в Изменчивом», Гете задумывается над течением одной долгой человеческой жизни. Все, что окружало человека в разные периоды его существования и было ему дорого, прошло, исчезло, изменилось, и сам он изменился до такой степени, что с трудом узнает себя в прежнем изображении:

Где уста, чей пламень верный
Встречных милых уст искал?
Ноги, что тропю серны
Прядали по кручам скал?
(...)

И в местах, где лик мелькнувший
С именем твоим слиян,
Ах, то звук волны плеснувшей,
Ускользнувшей в океан!

Торжеством смерти представляется такое непрестанное следование феноменов, прогоняющих и уничтожающих друг друга. Но дух преодолевает распадающуюся связь событий и времен, увековечивая в мимоидущем мгновении его подлинную значимость. Все пережитое воскрешается в осознавшем себя единстве своей «изначально запечатленной формы» («Geprägte Form, die lebend sich entwickelt»).

Сознание благодати такого преодоления даровано человеку Музами, научившими его узнавать в искусстве «морфологическую форму». Примененная к жизни *forma formans* раскрывается как принцип личности.

Печатается по изданию:

Иванов Вяч. Собр. соч. / Пер. с итал. О. Дешарт. Брюссель, 1979. Т. III. С. 675–682.

Комментарий (Ю.С. Степанов):

...*Поэзия есть искусство*... — Противопоставление поэзии — искусства, соприродного музыке, в отличие от «литературы» — есть результат Новейшего времени, в частности искусства Авангарда.

...*Если б это случилось...*, то, разумеется, не познавательная, а эстетическая сторона его произведений обеспечила бы ему место в области искусства. — Тут несколько странным кажется видеть заботу такого Автора, как Вяч. Иванов, об «обеспечении какого-либо места в области искусства». Но это говорит о том, что он все еще привязан к повседневной полемике в связи с искусством. Впрочем, о той же говорит и его фраза ниже — «Некоторые метафизики стали различать понятия *natura naturans* и *natura naturata*».

...*Разум красота*» определяется как «сияние формы»... — Пожалуй, еще более общее, и, следовательно, более верное, понимание формы в этой связи, нежели «формы в искусстве», мы находим в явлении так называемых Фракталов — объединенных единством явлений искусства, языка и материальной жизни в природе (например, эволюции больших сообществ живых организмов). Термин фрактал введен первоначально математиком Бенуа Мандельбротом (см.: *Benoit Mandelbrot. Les Objets Fractal. Paris, Flammarion, 1995*) — Термин *natura naturans* и *natura naturata*, по аналогии с которым введен здесь и термин самого Автора, в Заголовке восходит к Схоластам Средних веков, и более непосредственно к «Этике» Бенедикта Спинозы (I, 29): «...Я хочу изложить здесь или, лучше сказать, напомнить, что мы должны понимать под *natura naturans* (природа порождающая) и *natura naturata* (природа порожденная). Из предыдущего, я полагаю, ясно уже, что под *naturans* нам должно понимать то, что существует само в себе и представляется само через себя, иными словами, такие атрибуты субстанции, которые выражают вечную и бесконечную сущность, т. е. Бога, поскольку он рассматривается как свободная причина. А под *natura naturata* я понимаю все то, что вытекает из необходимости природы Бога, — иными словами каждого из его атрибутов, т. е. все модусы атрибутов Бога, поскольку они рассматриваются как: вещи, которые существуют: в Боге и без Бога не могут ни существовать, ни быть представляемы» (Спиноза. Этика: Избр. произведения. Т. I. М., 1957).

Фрэнсис Бэкон, который стремится сохранить термины Схоластики и придать им смысл физических данных, использует под термином *forma* свой термин «форма». Таким образом, термин Автора здесь, скорее, эклектичен.

Кроме того, среди российских философов искусства сыграла свою роль запутанная полемика Джона Толанда против Спинозы, именно в связи с названными терминами. Некоторые из этих философов были склонны отождествлять эту не проясненную до конца полемику с течением художественного натурализма, с которыми они боролись (по Толанду, так называемого «пантеизма»). Таким образом, чеканное определение Вячеслава Иванова, в сущности, не является достаточно определенным.

... «*Синтетическое искусство*» — В связи с творчеством Пикассо затронуто во вступительной статье к нашей книге (и в меньшей степени в связи с Пиранделло, во вступительной статье к тексту Аполлинера) в работе Н.А. Бердяева. Кризис искусства. М., 1918.

Термины «эргон» и «энергейя» в связи с языком восходят к идеям Вильгельма фон Гумбольдта и подробнейшим образом освещены в лингвистической литературе последних десятилетий, напр.:

Постовалова В.И. Язык как деятельность: Опыт интерпретации концепции В. фон Гумбольдта.

Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985.

