

А.Ф.ЛОСЕВ

**ИСТОРИЯ
АНТИЧНОЙ
ЭСТЕТИКИ**

ПОЗДНИЙ ЭЛЛИНИЗМ

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

**СОБСТВЕННО ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
УЧЕНИЕ ПЛОТИНА**

I

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРАКТАТЫ ПЛОТИНА

§ 1. Трактат «О природе, созерцании и едином» (Ш 8)

1. *Вступление (о термине theōria)*. Трактат Ш 8, который имеет название «О природе, созерцании и Едином», можно разделить на *четыре* части. Первая часть (гл. 2—4) исследует вопрос о самосозерцании природы. Вторая (гл. 5—6) говорит о самосозерцании души. Третья (гл. 8) — о самосозерцании в мышлении, имманентном жизни. Четвертая (гл. 9—11) — о необходимости для мышления еще более высокого принципа, Начала, Единого или Блага. Кроме того, трактат содержит вступление (гл. 1), в котором говорится о задаче исследования, и общее резюме (гл. 7) о созерцании как цели всего сущего. Таким образом, последовательность рассуждения в Ш 8 очень понятная: говорится все время о созерцании как об онтологическом процессе и рассматривается его иерархия в восходящем порядке — в материи, в душе, в уме и в Едином.

Для понимания этого трактата Ш 8, да и вообще для понимания всего Плотина и особенно его эстетики, необходимо освоиться с общеязыковым методом употребления у греков термина «созерцание».

Это «созерцание», по-гречески theōgia, часто звучит, особенно по-русски, и слишком архаически и слишком торжественно, для чего имеются, конечно, свои историко-семасиологические причины, анализировать которые мы здесь не будем. То, что греческие философы понимают под этим термином, во-первых, есть указание на самую прямую и вполне непосредственную интуицию. Греческий философ может сказать, что он созерцает, например, камень или дерево. В первую очередь, однако, это есть просто непосредственное восприятие, самая обыкновенная и часто даже просто житейская интуиция. Поэтому уже из-за одной такой простой причины не нужно особенно пугаться данного термина.

Во-вторых, однако, являясь стихийными материалистами, греческие философы и в области чисто умственной все еще говорят о созерцании. Конечно, такого рода созерцание может ограничиваться только одним умом, или мышлением, может быть символическим, мифологическим, религиозным и вообще каким угодно. Дело, однако, не в этом. Все дело заключается в том, что грек не знает такого предмета, который был бы начисто бессмысленным и о котором ровно ничего нельзя было бы сказать. Всякий предмет для него всегда есть нечто, то есть нечто так или иначе осмысленное. Даже его чисто физические очертания всегда нечто значат. А отсюда и вытекает у греков подлинное понимание данного термина. Это есть просто интуитивное представление о том или ином осмысленно сформированном и всегда наглядно данном предмете.

Этот предмет, конечно, может быть и чисто умственным, как, например, арифметические числа или геометрические фигуры. Но тут появляется еще один враг, мешающий правильному пониманию греческого термина. Этот враг — русский термин «умопостигаемый», или «умосозерцаемый», который в силу разных причин — мы их здесь не будем рассматривать — тоже звучит и архаически, и метафизически, и спиритуалистически, и религиозно, и мистически, и вообще как угодно торжественно.

Ничего подобного нет в греческом термине «созерцание». Ко всякого рода торжественным предметам он у греков, конечно, применялся. Но к этим предметам применялись и такие совсем уже мистически невинные термины, как «ощущение», «восприятие», «представление», «образ», «мышление», «наука» и т. д. Поэтому является смехотворно торжественным предприятием говорить, например, об умопостигаемых категориях у Платона, Аристотеля, стоиков и того же Плотина. Это просто категории самого обыкновенного мышления, категории мыслимых предметов, категории самой мыслимости, или ума, и часто просто логические категории. Здесь грек хотел показать только, что его мышление — такое же прямое и непосредственное, такое же простое и интуитивное, такое же картинное или вообще наглядное, как и всякое чувственное ощущение. Поэтому пугаться нам античного созерцания в мышлении так же нелепо, как и пугаться наглядности всякого чувственного восприятия. Торжественность и испуг растут у читателя еще и потому, что исследователи часто обозначают эти формы обыкновеннейшей мысли у греков какими-нибудь иностранными названиями, в отношении которых уже заранее многие испытывают какой-то внутренний трепет. Так, многие боятся термина «интеллектуальная интуиция», в то время как у греков это просто обозначает наглядность мысли и больше ничего. Падают в обморок некоторые читающие об «интеллигибельном мышлении» или о таком же созерцании, в то время как по-гречески это означает только то, что мы размышляем над мыслимыми предметами, которые обладают для нас всеми качествами наглядности, структуры или вообще сформированности.

Наконец, для многих современных читателей является уже совсем непонятным, как это вдруг греческие философы отождествляют созерцание предметов и их бытие. Действительно, новоевропейская философия, расколовшая субъект и объект и создавшая между ними непроходимую бездну, с большим трудом, да и то очень редко, понимает ту простую истину, что видеть можно только то, что есть, или мыслить можно только то, что так или иначе существует, пусть хотя бы даже и в фантазии. Греческому философу ничего не стоит сказать, что цветок мыслит самого себя; или что он есть какое-то созерцание; или самосозерцание; или мышление, или мышление самого себя.

Во всех этих выражениях имеет значение только одна античная особенность — не отрывать мысли о бытии от самого бытия. И если цветок созерцает самого себя, то с античной точки зрения это значит только то, что цветок имеет определенную форму и что эта форма не такая, о которой ничего сказать нельзя, но такая, которая вполне осмысленна или, по крайней мере, интуитивно дана, наглядно выражает свои свойства.

То, что мы в дальнейшем будем излагать из Плотина, далеко выходит за пределы тех невинных операций мысли, о которых мы сейчас сказали. Плотин будет рассуждать о созерцании в очень оригинальном, углубленном и

теоретически насыщенном смысле слова. Мы только хотели бы сказать, что та теория Плотина, которая формулируется в трактате III 8, в глубине своей является традиционно античной теорией, правда, сильно рефлектированной на высоком философском, логическом и эстетическом уровне.

Заметим к тому же, что и греческие слова «sophos», «мудрый», или «sophia», «мудрость», «премудрость», весьма сильно связаны с представлением о человеческой практике, о человеческом умении, и даже ремесле. По-гречески ничего не стоило сказать «мудрый плотник» или «мудрый мастер», поскольку под мудростью здесь всегда понимался практический настроенный ум и способность фактически осуществлять те или иные идеи. Поэтому не стоит удивляться тому, что одним из принципов красоты, по Плотину, является именно мудрость, или что в этом трактате III 8 «созерцание» и «творчество» будут сближаться до полного отождествления. Проводимая нами здесь концепция тождества созерцания и творчества у Плотина отнюдь не является какой-то неслыханной новостью. Для примера укажем на старую работу Бруно Снелля¹, в которой практически-технический характер понятия мудрости у греческих философов можно считать доказанным; это нетрудно усматривается на всех досократовских текстах. Даже в отношении Платона мы доказали это с приведением всех главнейших платоновских текстов на эту тему (ИАЭ II, с 566—573). Только, может быть, ко времени Аристотеля стали размежевываться понятия теории и практики. По крайней мере, об этом читаем впервые только у Дикеарха, ученика Аристотеля. Дикеарху (frg. 31 Wehrli) кажется противоестественным разрыв теории и практики, и он взывает к старинной философии, к тем знаменитым семи мудрецам, у которых то и другое было еще нераздельно. Разумеется, в эпоху эллинизма, в связи с известным разрывом субъекта и объекта, понятие созерцания противопоставляется понятию практики достаточно глубоко. Но в связи с укреплением и расширением эллинистического субъекта он вновь начинает набирать силу и вновь начинает проповедовать практику, но, конечно, уже обусловленную состоянием и намерениями субъекта. Г. Редлов², совершенно правильно объединяя теорию и практику для раннегреческих мыслителей, в связи с преувеличенным представлением об античном рабовладении неправильно интерпретирует позднейший рост внутренней силы субъекта в якобы полном отрыве его от объективной действительности³. Однако гораздо правильнее об античной духовной активности писал Г. Фишер⁴. И Г. Редлов сам же противоречит себе, когда утверждает, что для Плотина созерцание и творчество есть одно и то же.

Таким образом, на основании изучения того, как у греков развивался самый термин «созерцание», в настоящее время с полной уверенностью можно сказать, что это античное созерцание никогда не было оторвано ни от человеческой практики и техники, ни вообще от человеческой деятельности. Но только характер этого отождествления созерцания и творчества в течение того тысячелетия, когда существовала античность, конечно, был самым разнообразным.

Имея все это в виду, попробуем проанализировать этот трактат Плотина III 8, характеризующий обычно как очень трудный и страшно непонятный.

2. *Самосозерцание природы, души и ума.* Если брать данный трактат с самого начала, то здесь (гл. 1) ставится вопрос совершенно безоговорочно: «все стремится к созерцанию» (theōria), «всякая деятельность имеет стремление к созерцанию» (III 8, 1, 2). Далее, когда мы, например, шутим, мы преследуем какую-нибудь цель, то есть стремимся к какому-то познавательному равновесию, то есть стремимся к созерцанию. И вся природа, которая всегда так или иначе стремится и творит, стремится и творит созерцанием и для созерцания. Последующее изложение должно это показать.

а) Самосозерцание природы. Свое учение о созерцании в природе (гл. 2—4) Плотин развивает в трех направлениях. Созерцание есть процесс не вещественный, не психологический, но чисто *смысловой*, динамически-смысловой, и совершается оно без всякого «инструмента» (гл. 2, 1—34). Смысловая сущность созерцания *тождественна с творящей и бытийственной сущностью* природы (гл. 3, 1—23). Безмолвное созерцание природы само собой указывает на существование *высших форм созерцания* (гл. 4, 1—47).

III 8, 2. В природе мы находим механическое движение и механическую причинность. Однако в природе есть и нечто такое, что этим совершенно необъяснимо. Именно: природное творчество, как и всякое творчество, творит «*в соответствии*» с чем-то. Когда мы созерцаем те или иные «пестрые» и разнообразные краски и фигуры, то для их понимания мало одних толчков или механических рычагов. Фигура и краска и вообще эйдос не могут быть созданы «руками или ногами или каким-нибудь инструментом, приспособленным или врожденным» (1—15). То, «в соответствии» с чем создают что-нибудь при помощи инструмента, есть особого рода «*сила*», «*потенция*», которая уже не может быть материальной. Она есть неделимая *цельность*, и в ней нельзя отделить движущееся от пребывающего. Она движется, поскольку она обуславливает собою движение в материи; но она и неподвижна, как сфера смысла. Эта «*сила*» содержит в себе и «*эйдос*» и «*материю*», но не так содержит, что то и другое можно было бы здесь противопоставить (15—19). Нельзя сказать, что здесь содержится эйдос и материя. Сила, или потенция вещей, есть такой «*смысл*», который определил собою материю и сам определился ею; он не растаял, не распустился в материи, но остался все еще смыслом, хотя теперь он уже вобрал в себя смысловым образом материю и превратился из отвлеченного в конкретно определяющий, то есть в творящий смысл (19—27). «В животных и растениях смыслы суть творящие [принципы]» (27—28). «[Сама] природа есть смысл, который творит другой смысл в качестве собственного порождения, хотя и давая нечто субстрату, но сам пребывая [в себе]» (28—30). Вот этот смысл (logos), ставший потенцией (dynamis) материи без перехода в самую материю, и есть творящее в природе (30—34). Однако мы

¹ Snell Br. Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie. Berlin, 1924, S. 1-20.

² Redlow G. Theoria. Theoretische und praktische Lebensauffassung im philosophischen Denken der Antike. Berlin, 1966, S. 14—36.

³ Там же, с. 148—150.

⁴ Fischer H. Die Aktualität Plotins, München, 1956.

сейчас увидим, что это же самое есть и созерцание.

В самом деле, смысл определяет материю, то есть творит вещи. При этом он уже перестает быть смыслом просто, но делается смыслом деятельности, не переходя в самую деятельность, то есть он разделяется, *самопротивопоставляется*. Получается смысл сам по себе и смысл, воплощаемый в материи. Но ведь это *тот же* самый, один и единственный смысл. Следовательно, факт воплощения смысла в материи возникает только потому, что смысл может самого же себя самому же себе противопоставлять, будучи поэтому сам для себя и субъектом и объектом. Но противопоставление смыслом себя самому себе же самому есть взаимоотраженность смысла, или созерцание; а для смысла быть тем что он есть, это значит творить и переходить в деятельность, в творчество. Следовательно, созерцание, творчество и бытие тем, что есть, в природе — одно и то же. Если смысл есть творящая потенция, это значит, что он есть созерцание, или, точнее, самосозерцание. Так можно было бы понять нелегкую главу III 8, 3. Прочитаем ее.

«Как же она [природа], творя и таким именно образом творя, может участвовать в некоем созерцании? А так, что *если смысл творит пребывая и в самом себе пребывая, то он, получается, и есть созерцание*. Ведь деятельность, надо полагать, свершилась согласно смыслу, будучи, очевидно, иною в отношении смысла. Стало быть, смысл, хотя бы и связанный с деятельностью и направляющий ее, не есть еще сама деятельность. Но если он не деятельность, а [именно] смысл, то он — созерцание. При этом во всецелом смысле самый последний возникает из созерцания, оказываясь созерцанием в качестве предмета созерцания. Смысл же, предшествующий ему, в своей совокупности является каждый раз по-разному, то оказываясь уже не природой, а душой, то являясь в природе и природою. Но действительно ли и сам он возникает из созерцания? Да, во всяком случае, из созерцания. Но так ли, что он и сам себя имеет в качестве предмета созерцания? Или как? Действительно, он есть продукт (apotelesma) созерцания и чего-то *созерцавшего*. Но каким же образом она [природа] имеет это созерцание? Разумеется, она не имеет [созерцания, происшедшего] из понятия (ес logou). «Происшедшим из понятия» я называю [дискурсивное] рассмотрение природой своего собственного содержания. По какой же причине она оказывается и жизнью, и смыслом, и творящей потенцией? Неужели потому, что [дискурсивное] рассмотрение есть еще неимение [того, что рассматривается]? Однако если это она [уже] имеет, то *именно потому, что она это имеет, она и творит*. Следовательно, бытие для нее тем, что она есть, это-то и [оказывается] для нее творчеством. Она есть созерцание и созерцательная данность (theōgēma), ибо она есть смысл. Благодаря тому что она является созерцанием, созерцательной данностью и смыслом, она и творит, поскольку она — все это. Творчество, следовательно, явлено нам как созерцание. Ибо оно результат пребывающего созерцания, созерцания, которое делает не иное что, как творит именно благодаря тому, что оно созерцание».

Плотин любит говорить о безмолвном созерцании природою самой себя. В III 8, 4, 1 — 14 он пишет: «И если кто-нибудь спросит природу, ради чего она творит, то она сказала бы, если бы она захотела услышать вопрошающего и говорить с ним: «Не спрашивать меня надо, но понимать самому в безмолвии, как и я безмолвствую и не имею привычки говорить. Но что же понимать? *То, что возникшее есть мое видение в моем безмолвии*, что возникшее по природе есть созерцательная данность, что мне, возникшей из такого вот созерцания, свойственно иметь любозрительную природу, и что акты созерцания творят созерцательную данность, как геометры чертят на основании созерцания. Но я не черчу, а *созерцаю*, и линии тел возникают как эманулирующие (επιτουσαι) [из моего созерцания]. И свойственно мне страдание матери и родивших меня, потому что и они [возникли] из созерцания, и мое происхождение — не потому, что они действовали, но я произошла в силу высших смыслов, себя самих созерцающих».

Если кто знаком с учением Канта и неокантианцев о том, что познание само конструирует свой предмет, что нет никакого бытия вне смысловых актов сознания, то ему надо только это «познание» и «сознание» понимать не субъективно, но объективно, и — мы получим теорию Плотина. В природе в самой, по Плотину, есть то, что можно было бы назвать априорными формами, то есть существует своего рода априорная природа; когда они функционируют, это значит, что творится и само бытие природы. «Она покоится в созерцании своей собственной созерцательной данности, возникшей в ней из пребывания в самой себе и с самою собою и из бытия в качестве созерцания». При этом, однако, не нужно забывать, что если философия Канта движется в области понятийных определений, то выдвинутая нами «априорная природа» ни в каком смысле не есть понятийная конструкция, но живая и порождающая все живое сущность.

Плотин учит, что природное самосозерцание не может не указывать собою еще на высшее самосозерцание. «И созерцание это бесшумно, но все же оно достаточно сумрачно. Действительно, другое созерцание яснее его в смысле видения. Оно же только отображение иного созерцания. По этой же причине и порожденное им во всех отношениях слабо, поскольку слабое созерцание творит и слабую созерцательную данность. Также и люди, когда ослабевают в отношении созерцания, создают [практическую] деятельность, эту тень созерцания и смысла. Поскольку им недостаточна данность созерцания по слабости души, они, не будучи в состоянии достаточно воспользоваться видением и им не наполняясь, а стремясь его увидеть, бросаются к [практическому] созиданию того, чего они не способны увидеть умом. И когда они начинают [творить], то они и сами хотят это видеть и другим [дать возможность] созерцать и ощущать, всякий раз, как намерение у них, насколько возможно, становится действием. Поэтому везде мы найдем, что творчество и деятельность есть или слабость созерцания, или сопутствующий момент. Слабость — если после сделанного [ровно] ничего не имеют [в смысле созерцания], и сопутствующий момент — если до этого имеют более сильное для созерцания, чем сотворенный предмет. Кто же, способный созерцать истинное, идет с предпочтением к образу истинного? Об этом свидетельствуют и менее одаренные дети, которые, будучи неспособны к наукам и теориям, обращаются к искусствам и [практическим] работам» (27—47).

Итак, от более слабого самосозерцания природы мы переходим к более сильному самосозерцанию души.

б) Самосозерцание души. Чем же последнее отличается от первого? Плотин, прежде всего, указывает их сходство. Это — III 8, 5. Потом же указывает и специфику — III 8, 6.

Созерцание в душе — также остается в себе, хотя и определяет собою инобытие. Тут также не равны между собою пребывающее, или остающееся, и выступающее, то, что оформляет собою материю. Выступившее — слабее оставшегося; оно — в становлении, в то время как остающееся — в самом себе.

Отсюда — читаем в начале III 8, 6: «Деятельность — ради созерцания и созерцательной данности. Поэтому и у действующих цель — созерцание» (1—2). Душа есть смысл (logos). Но этот смысл перешел во внешнее действие и забыл себя. *Надо, чтобы через это внешнее действие душа вернулась к себе и узрела свой собственный смысл.* «Деятельность, следовательно, опять обратилась к созерцанию. То, что она получает в душе, которая есть смысл, чем же иным может быть, как не безмолвствующим смыслом? [И это] тем больше, чем больше [душа есть смысл]. Тогда именно и соблюдает она [душа] тишину и [уже] ничего не ищет, поскольку она наполнена; и созерцание в таком доверии к своему владению [пребывает обращенным] вовнутрь. И чем более ясно доверие, тем безмолвнее и созерцание (на этом пути оно больше ведет к Единому) и познающее, чем больше оно познает (тут уже необходимо серьезное), [тем больше] идет к единству с познанным» (9—17).

Следовательно, весь вопрос заключается в степени отождествления субъекта с объектом. В природе субъект отождествляется с объектом *вне себя*. В душе — это отождествление происходит уже так, что субъект находит себя *в себе же*, но пока через посредство инобытия. Но есть еще более высокое тождество, где субъект будет отождествляться с собою и, следовательно, созерцать себя в себе же, и притом без всякого посредства инобытия. Плотин так изображает самосозерцание души: «Необходимо, чтобы смысл был не вне, но чтобы пребывал в единении с душой научающегося, покамест последний не найдет его своим собственным. Именно: душа, когда сродняется и подобным образом устроится, выражает [это] и берет в свои руки. Она выучивает то, что изначально имела; и от этого предуготовления становится как бы иной в отношении себя самой и, размышляя, зрит как одно — другое. И все-таки она была смыслом и как бы умом, — но видящим иное. Она ведь [еще] не полна, но имеет недостаток в отношении того, что раньше нее. Однако и она безмолвно смотрит на то, что она выражает. Ибо то, что она выразила, она уже не выражает, а то, что она выражает, выражает по недостатку [в полноте], обучаясь пониманию того, что имеет. В сфере действия она приспособливает то, что имеет, к внешнему. И оттого, что она имеет больше природы, она более тиха; и от этого превосходства она более созерцательна; а оттого, что она несовершенна, она более стремится иметь научение созерцавшего и созерцание из наблюдения. Поэтому, если она покидает [свое прежнее состояние] и возникает в ином, а затем возвращается снова, то она созерцает при помощи той части себя самой, которая была покинута. Покоящаяся же в самой себе душа делает это в меньшей мере. Потому серьезный ум оформлен через смысл (lelogistai) и являет другому то, что у него самого. Он есть видение самого себя. Ибо этот уже [обращается] к Единому и к безмолвному не только во внешних вещах, но и к самому себе. И все [тут оказывается] внутренним» (19—40).

Следовательно, самосозерцание души совершается при посредстве инобытия, предполагает самосозерцание без всякого иного бытия вне себя, то есть самосозерцание ума.

в) Самосозерцание ума. О самосозерцании ума Плотин говорит в анализируемом трактате в III 8, 8.

Здесь выставляется центральная идея всей платиновской эстетики, хотя и выраженная у него довольно трудным языком. Именно — отождествление ума с самим собою в созерцании происходит «не по присвоению, как в наилучшей душе, но *по* [своей собственной] *сущности* (ousiai) и *по тождеству бытия с мышлением* (Farm. fig. 8)» (7—8), а отсюда, необходимое для самопротивопоставления (и, следовательно, самосозерцания) инобытие должно находиться внутри самого ума, то есть жизнь будет уже не вне ума, в некоем внешнем инобытии, куда ум раньше переходил, чтобы стать жизнью, но *внутри* самого же ума. Отсюда — учение Плотина об *умно-живущем созерцании*, о том, что он называет «*живущим-в-себе*» (aytodzōn 12). Эта жизнь всецело имманентна уму (aytodzōe), «жизнь-в-себе», «саможизнь», жизнь без перехода в инобытие, и ум всецело имманентен жизни. Вся алогическая стихия души и жизни оказывается пронизанной умом, так что уже нельзя различить, ум ли это или жизнь. Если мы припомним учение об умной материи (с. 491—492), то мы теперь поймем, что учение о «живущем-в-себе», или «живущем в созерцании» ума, есть не что иное, как только модификация умной материи в смысле самосознания, то есть автодзон есть интеллигентный аналог умной материи. Та жизнь в себе, о которой учит Плотин, поэтому не есть система категорий, но есть бурлящая умность, смысловое море жизни, никогда не выходящее за свои пределы. Вот как пишет об этом в III 8, 8 сам Плотин. «Когда созерцание восходит от природы к душе и от последней к уму и когда созерцания все больше и больше сродняются и единятся с созерцающими и в серьезной душе познание идет к отождествлению с субъектом, как спешащее к уму, то, очевидно, в последнем оба они уже одно — не по присвоению, как в наилучшей душе, но по сущности (ousiai) и по тождеству бытия с мышлением [Farm, fig. 8]» (1-8).

«Действительно, оба они уже не различны между собою, так как иначе опять должно быть другое, которое уже не есть то одно, то другое, следовательно, необходимо, чтобы в этом оба были поистине одним. А оно есть *живущее созерцание*, не та созерцательная данность, которая как бы находится в другом. Поскольку последняя есть нечто живущее в другом, а не *живущее-в-себе* (aytodzōn), поэтому если и должна жить какая-нибудь созерцательная или мыслительная данность, то именно чтобы она была не какой-нибудь растительной, чувствительной и психической жизнью, но — поскольку и прочие [виды жизни] оказываются в известном смысле мышлением — одна [жизнь должна быть] растительным мышлением, другая — чувствительным, третья — психическим. Но почему же это мышлением? А потому, что они суть смыслы. *И всякая жизнь есть некое мышление*, но одно более темное, чем другое, как и [сама] жизнь. *Эта же более светлая первичная жизнь есть одно с первичным умом.* Следовательно, первичное мышление есть первичная жизнь, и вторичная жизнь есть вторичное мышление, и последняя жизнь есть последнее мышление. Всякая жизнь, стало быть, данного рода есть и мышление» (9—21).

«Однако люди, пожалуй, назовут различия в жизни и не назовут различий в мышлениях, одни различия [считая за таковые], другие же совсем [не считая различиями], потому что они вообще не исследуют того, что такое жизнь. Тем не менее именно на то надо указать, что также и здесь рассуждение вновь обнаруживает мимоходом, что все

сущее относится к созерцанию. Если поэтому истиннейшая жизнь есть жизнь благодаря мышлению, а эта последняя тождественна с истиннейшим мышлением, то истиннейшее мышление *живет*, а созерцание и такая созерцательная данность есть *живущее и жизнь*, и обе они вместе есть одно» (21-30).

Стоит обратить внимание на конец приведенного отрывка. Плотин говорит, что обычно легко указываются разные типы жизни — растительный, животный и другие с разными подразделениями, но никогда не говорят в этом же смысле о разных типах *мышления*. По существу же, раз всякому факту имманентен какой-то смысл и восходящей иерархии жизни соответствует восходящая иерархия смысла и мышления, то ясно само собой, что существует и растительная, например, степень мышления, или, лучше сказать, мысленности, или мыслимости. Здесь — отповедь всякой клевете на неоплатонизм как на рационалистическую метафизику или, наоборот, как на сплошной иррационализм. Все-то дело в том заключается, что неоплатонизм есть теория именно *художественного* мышления, а не логического только или иррационального только. Плотин дает концепцию ума, которая есть диалектический синтез смысла (бытия) и жизни.

В дальнейшем (в этой III 8, 8) Плотин говорит о способе соединения этих двух начал в умном самосозерцании. Но тут мы не находим ничего нового по сравнению с приведенной выше (с. 336—339) диалектикой одного и многого.

3. *Самосозерцание единого*. Но как определение через внешне-инобытийное (в душе) созерцание диалектически предполагает определение через внутренне-инобытийное самосозерцание (в уме), так это второе определение диалектически предполагает новую форму самосозерцания, то есть определение, свободное даже и от внутреннего инобытия, то есть от внутренней раздробленности. Самосозерцание, свободное решительно от всякого инобытия, даже и внутреннего, есть самосозерцание, свободное от всякого самопротивопоставления (не говоря уже о противопоставлении себя чему-нибудь другому), то есть оно есть — эстетически сверх-умный экстаз, а объективно — оно есть Единое. Об этом и трактует Плотин в III 8, 9—11, доказывая, что а) мышление требует *принципа* мышления, который раньше самого мышления (гл. 9), что б) этот принцип есть потенция, о которой ничто не может быть предсказано (гл. 10), и что в) он есть Благо, превыше всякого смысла, узнаваемое лишь по его следам (гл. 11).

а) Почему мышление требует принципа мышления, который раньше самого мышления? Сводку мыслей в III 8, 9, 1—54 можно представить так. 1) Ум есть множество (созерцающего и созерцаемого), а множество предполагает единство. Это единство, однако, не может быть умопостижимым или созерцаемым, так как последнее как раз предполагает наличие умопостижимого, то есть ума. Следовательно, единство это не есть ни созерцающее, ни созерцаемое, но — «то, из чего [и] ум и [связанное] с ним умопостижимое» (1 — 13). 2) К нему не применимы никакие вообще названия. Не только оно не есть мышление или мыслимое, оно не есть и простейшее и благо, хотя такие обозначения и не неправильны (13—24). 3) Аналогией этого единства, вездесущего, но в то же время существующего целиком в каждой точке бытия, является звук, наполняющий пустое пространство, который может быть целиком воспринят ухом в любой точке пространства (24—28). Если это так, то такое единое уже не может быть умом просто, так как «необходимо, чтобы он происходил из чего-нибудь другого, что уже не [пребывает] в прохождении, но [является] принципом [самого] прохождения, *принципом* жизни, *принципом* ума и всего» (37—39). 4) Принцип всего не есть ни само все, ни что-нибудь из всего, ибо иначе он не порождал бы всего и был бы множествен, и, кроме того, он был бы тогда не раньше всего, но позже всего. Принцип этот не может существовать и только в соответствии с отдельными вещами, ибо в таком случае все вещи были бы тождественны одна другой, все было бы безразлично (39-54).

б) В III 8, 10 доказывается, что этот принцип есть потенция, о которой ничто не может быть предсказано. Заключительная мысль предыдущей главы была интересна в том отношении, что принцип был выставлен там не как простое самотождество сущего (тогда в нем все различия погасли бы в абсолютном смысле), но как такое самотождество, которое порождает из себя и все различия. В новой главе Плотин поэтому именует свой принцип *потенцией*, источником бытия и ума, корнем универсально-мирового растения жизни, превышающим всякое отдельное оформление. Но в таком качестве этот принцип надо считать «благом», — III 8, 11. Плотин понимает под благом не моральную категорию, но — принцип оформления всего и всякого бытия в законченные вещи и существа. В таком понимании благо выше ума, так как ум состоит из эйдосов, а благо есть принцип самого эйдоса.

Приведем вторую половину главы: «Если ум прекрасен и прекраснейшее из всего, покоясь в чистом свете и чистом сиянии и охватывая природу сущего, в отношении которого этот прекрасный мир есть [только] тень и образ; если он покоится во всяческой красе (так как в нем нет ничего ни безмысленного, ни темного, ни безмерного), если он живет блаженной жизнью, — то видящего его должно охватывать изумление, когда он погружается, как надо, в него и становится одним с ним. Подобно, стало быть, тому, как воззревший на небо и увидевший свет звезд имеет в душе и ищет создавшего, так подобает, чтобы и тот, кто увидел, узрел и с изумлением пережил умный космос, искал его творца, кто, следовательно, есть его основавший или где и как тот, кто породил такого сына (*paida*), — ум, прекрасного отрока (*soyon*), от него происшедшего отрока. Поистине он в совершенном смысле не есть ни ум, ни отрок, но и раньше ума и отрока. Ум и отрок — после него, вознуждавшись и в полноте и в состоянии мысли. Будучи ближе к безущербному и [уже] несколько не нуждающемуся в мысли. Он [сын и ум] имеет истинное наполнение и мышление, потому что он имеет это первично. То же, что раньше него, и не нуждается и не имеет. Иначе оно не было бы и благом» (26—45).

4. *Итог предыдущего*. Прекрасное резюме всего трактата III 8 находим в 7-й главе.

а) «Итак, — читаем мы здесь, — может считаться ясным, — отчасти потому, что это вытекает само собой, отчасти об этом напомнило наше исследование, — что: все истинно-сущее [возникает] из созерцания и есть созерцание, а возникшее из него возникло вследствие того, что оно созерцает и само есть созерцательные данности (одно путем ощущения, другое — путем знания или мнения); что поступки имеют цель в знании и стремление к знанию; и порождения, исходящие от созерцания, [имеют цель] в осуществлении лика (*edoys*) и другой созерцательной данности; что вообще все, будучи подражанием творящего, творит созерцательные данности и лики;

что становящиеся субстанции, будучи подражанием сущего, указуют творящее, сделавшее своею целью не [самые] акты творчества и не акты деятельности, но чтобы созерцался продукт; что, [наконец], это хотя и видит размышления и еще раньше — ощущения, у которых целью является знание, и еще раньше этого природа творит созерцательную данность в самой себе и смысл, достигая [этим еще] другого смысла. Ведь и то ясно, что если первичное состоит в созерцании, то необходимо и всему прочему стремиться к этому, раз целью для всего является принцип, [Начало]. Действительно, когда живые существа рождаются, то движут [этим] смыслы, существующие внутри, и это есть энергия созерцания и мука созидания многих форм (eidē) и многих созерцательных данностей, наполнения всего смыслами и как бы постоянного созерцания. Ибо творить какое-либо бытие значит творить форму (eidos), а это значит наполнять все созерцаниями. И ошибки в возникающем ли или в действующем суть уклонение созерцающего от предмета созерцания. И как раз плохой художник оказывается тем, кто творит безобразные формы. [Потому же] и влюбленные (erōtes) относятся к тем, кто зрит и спешит к лику» (1—27).

б) Еще короче резюме трактата III 8 можно представить в следующем виде. Все становится, меняется. Если так, то, следовательно, есть нечто нестановящееся и неизменное, без чего невозможно и самое становление, то есть существует «смысл», логос, и «вид», «лик», эйдос, априорная форма вещи (по Плотину, объективно-априорная, а не субъективно-априорная). Но становится не просто бытие; становится и сознание бытия; и «созерцательное» бытие тоже имеет априорные формы. Их Плотин называет *созерцанием*. Следовательно, созерцание, лежащее в глубине природы, есть принцип осмысления всякого живого самосознающего предмета. Это созерцание — иерархично, от неодушевленного предмета до перво-принципа. А так как природа красоты — умная, то есть красота есть, по Плотину, ум, то, значит, главный вывод из III 8 для эстетики тот, что красота мыслится Плотинем как объективно данный смысл идеального самосознания бытия. *Красота есть априорная форма интеллигенции, объективно осуществленная в бытии* как граница между экстатическим уходом в глубину Первоединого и переходом во внешнюю чувственность.

По сравнению с чистым *созерцанием* всякое *действие* есть только ослабление, отчуждение от себя самого, самозабвение. Когда созерцание ослабляется, потемняется, забывает себя и переходит с инобытия, оно превращается в действия, в те реальные действия, из которых состоит реальная жизнь природы. Созерцание есть действие в пределе, идеальная регулятивная структура, осмысливающая всякие действия и впервые их «делающая возможными». Вот почему оно — априорная форма всякой интеллигенции, и вот почему оно — «условие возможности» красоты как интеллигентной формы.

в) Нам хотелось бы для характеристики проанализированного у нас трактата употребить один термин, который принадлежит самому Плотину, но который здесь он пока еще не употребляет. Мы встретимся с ним ниже, в трактате V 8, 4—13. Термин этот — *софия*.

Этот термин введен Плотинем для того, чтобы, с одной стороны, трактовать ум как начало всякого смыслового расчленения и объединения, а с другой стороны — констатировать и в самом уме его чисто умную же, чисто идеальную осуществленность. Ведь красота не есть только смысловая конструкция, представляющая собою какую-нибудь понятийную систему. Красота ведь есть, с другой стороны, также и вечно бурлящая жизнь, но такая, которая не переходит в человеческий материальный быт и которая для него может являться только принципом, а может и не являться, если этот быт безобразен. Жизнь, прежде чем проявляться во всех своих земных подробностях, должна пониматься пока еще как просто жизнь, без перехода в инобытие. Если не существует такой идеально собранной в себе жизни, то не может существовать и никакой раздробленной или рассеянной жизни, то есть жизни более дробной и более мелкой. Однако это значит, что самый исток жизни должен быть в том, что является истоком вообще всякой единораздельности, то есть в уме. Вот такую умную собранность-в-себе, такую умную осуществленность до перехода в дробно материальную осуществленность Плотин и называет *софией*, наделяя ее также свойством предельного самосознания.

Это ясно уже из простого восприятия самого обыкновенного художественного произведения, которое ведь состоит не только из посторонних к самой красоте материалов (красок или звуков), но еще и выявляет для каждого зрителя, слушателя или читателя ту или иную внутреннюю жизнь, так что даже простой пейзаж художник подает на своей картине с тем или другим, как говорят, настроением. Пейзаж может быть грустным или веселым, обыденным или возвышенным, типическим или символическим, прозаическим или торжественным. Но это и значит, что даже обыкновенное произведение художника всегда есть слияние не только какого-нибудь утверждаемого им бытия или смысла или идеи, но также и некой внутренней жизни, которая, хотя ее и можно видеть обыкновенными глазами и слышать обыкновенными ушами, на самом деле не имеет ничего общего ни со зрением, ни со слухом. Вот почему созерцание и творчество сливаются здесь в одно нераздельное целое, и как раз это-то Плотин и называет *софией*. В изложенном у нас выше трактате III 8 термин *софия* не употребляется. Но, судя по всем другим текстам Плотина, ясно, что в этом трактате III 8 именно *софию* он и считает принципом красоты.

г) Трактат III 8 для перевода является одним из самых трудных трактатов Плотина. Однако есть, кажется, один момент, который способен существенно облегчить понимание этого трактата и для его переводчика и для его читателя. Этот момент заключается в следующем.

Плотин в этом трактате все время употребляет термин «созерцание». На самом же деле это можно считать только особенностью его собственной терминологии и отчасти вообще античной терминологии. Но, насколько мы представляем себе, здесь имеется в виду тот простой мыслительный процесс, когда мы, выделив из всего хаоса вещей какую-нибудь одну вещь, даем ей определенное наименование и тем самым отличаем от всех прочих вещей. Покамест круг, деревянный, железный или какой-нибудь еще, находится среди прочих вещей в том или ином виде (колесо, обруч) и никак нами не назван, он остается погруженным в мутную область чувственных восприятий и ровно ничем не дает о себе знать. Но вот мы осознали какой-нибудь из этих бесчисленных кругов как именно круг и сказали, что это есть именно круг. Сказать так значит отличить круг от всего прочего и отождествить его с ним же самим. Как

только мы сказали, что круг есть круг, он уже получил для нас реальное существование, в то время как раньше он существовал сам по себе и для нас вовсе не был реальностью. Итак, познать что-нибудь это значит в первую очередь отождествить данный предмет с ним же самим. По Плотину, это значит подвергнуть вещь созерцанию.

Не нужно этот платиновский термин понимать слишком торжественно, слишком возвышенно и слишком мистически. Это есть просто отождествление предмета с ним же самим, без чего невозможно его реальное и раздельное существование. Но это мы говорим о вещах неорганической и неодушевленной природы, где не ставится никакого вопроса ни о природе этого самоотождествления, ни о том, кто производит это отождествление предмета с ним же самим.

Однако в психической области тоже ведь происходит отождествление познаваемых предметов с ними самими. Но тут уже, несомненно, выступают две разные области: субъективно-психический акт отождествления и объективно-реальное существование самоотождествленных предметов. Естественно, что для греческой мысли такое противостояние двух областей не может быть окончательным. Раз существуют какие-то две области, значит, они объединяются в какой-то третьей области, поскольку никакой абсолютный дуализм невыносим для античной гносеологии. Но какая же это третья область?

Этой третьей областью может быть только такая ступень бытия, на которой необходимое для реального познания самоотождествление предметов происходит без субстанциального противопоставления этих областей. Представление о круге и объективно существующий круг при всем своем различии субстанциально должны быть одним и тем же кругом, то есть в этой третьей области противопоставление и отождествление предметов является процессом внутреннего расчленения одной и той же бытийной области. Эту область Плотин называет умом, поскольку в уме все эти процессы различения и отождествления происходят в нем же самом, то есть независимо ни от какой еще посторонней области, где эти процессы имели бы первичный смысл. Но раз достигнуто такое отождествление предметов, которое есть только внутреннее расчленение ума, то античная мысль, всегда стремящаяся к предельным обобщениям, тут же ищет еще и такую область, где нет даже этой внутренней расчлененности и где все содержится выше всякого расчленения, то есть вне всякого противопоставления и отождествления. Эту высшую ступень Плотин называет единым.

Таким образом, иерархия самосозерцания в природе, в душе, в уме и в едином оказывается не чем иным, как иерархией того самого простейшего и вполне бытового отождествления предмета с ним самим, без чего невозможно ни выделять этого предмета из бесконечного хаоса вещей, ни тем более приписывать ему какие-нибудь свойства, ни пользоваться этим предметом. Можно сказать, что в этом мировом самосозерцании с логической точки зрения у Плотина ровно нет ничего таинственного или непонятного. Это просто самый обыкновенный и бытовой процесс познания вещей, то есть установление их как существующих.

Другое дело — это сама стихия познания и мышления. Познавать и мыслить, по Плотину, это уже означает пребывать в некоей возвышенной сфере. Познавание и мышление, по Плотину, взятые как таковые, можно сказать, священны и божественны. Поэтому и понадобился Плотину специальный термин, которого он мог бы вполне избежать, а именно термин «созерцание». Для эстетики же во всей этой теории Плотина важно то, что в красоте всегда имеется как различение, так и отождествление познаваемого и познающего, или мыслимого и мыслящего. Красота всегда есть какая-нибудь воплощенная мысль, и уже по одному этому она и священна и божественна. Переводя же эту теорию на современный прозаический язык, мы здесь ничего другого не можем сказать, кроме как постулировать необходимость отождествления предмета с самим собою и для того, чтобы он был познаваем, и, еще больше, для того, чтобы он обладал определенной формой. Заметим, кроме того, что выделение какой-нибудь вещи из хаоса прочих вещей и отождествление ее с нею же самой дает возможность познавать не только форму такой вещи, но и действия этой вещи. Такая вещь, однажды возникши из хаоса вещей, уже может быть началом и причиной других вещей, то есть может так или иначе действовать на прочие вещи, а также может и для нас оказаться орудием действия. Другими словами, это платиновское созерцание обладает в данном случае не только смысловозначительным характером, но и творческим характером. Все бытие созерцает само себя и тем самым творит себя самого.

Поэтому трактат III 8 мы должны признать или прямым введением в эстетику Плотина, или даже первой его частью.

§ 2. Перевод трактата «О прекрасном» (I 6)

Теперь мы расчистили себе дорогу для настоящей эстетики Плотина и можем приступить к рассмотрению его двух специально-эстетических трактатов — I 6 и V 8. Чтобы правильно ориентировать их на фоне всей философской системы Плотина, необходимо помнить все эстетические аспекты, упомянутые выше. Красота содержит в себе планы апофатический, идеально-смысловой (то есть логический, эйдетический и софийный), психологический и гилетический. Мы рассмотрим участие каждого из них в конструировании прекрасного вообще. Теперь Плотин будет говорить уже о прекрасном самом по себе и не упомянутые точки зрения рассматривать в применении к красоте, но самую красоту в освещении с этих точек зрения. Начнем с I 6.

Перевод трактата

1. Физически-прекрасное не есть ни просто бытие телом, ни симметрия частей¹.

«Прекрасное заключается большею частью в зрительном восприятии; заключается оно также и в слуховых восприятиях, равно как и в соединении слов и во всей музыке, потому что мелодии и ритмы также бывают прекрасны.

¹ Заголовки частей трактата здесь и в дальнейших переводах принадлежат автору.

Если же мы от чувственного восприятия поднимемся выше, то прекрасными оказываются также занятия, поступки, состояния, науки и красота добродетелей (ср. Plat. Hipp. mai. 297 e — 298 b и Conv. 210 c). Существует ли еще красота высшая, это обнаружится [в дальнейшем]. Итак, что же есть то, что заставило и тела представлять прекрасными и заставило слух понимать звуки как прекрасные? И как, далее, вообще прекрасно все, что связано с душой? И прекрасно все именно от одного и того же или одна красота в теле и другая — в другом предмете? И что такое эти [разные виды красоты] или эта [одна красота]? (1 — 11).

Действительно, одни предметы, как, например, тела, прекрасны не от самого субъекта, но от участия [в другом]; другое же прекрасно само, например, природа добродетели. Одни и те же тела оказываются один раз прекрасными, другой раз — не прекрасными, так что быть телами и быть прекрасными телами — это разные вещи. Но что же тогда такое это присутствующее в телах? Рассудим сначала об этом. Итак, что есть то, что приводит в движение зрительные восприятия тех, кто смотрит, обращает к себе, влечет и заставляет радоваться от этого видения? Если бы мы это нашли, то, пожалуй, мы рассмотрели бы и прочее, пользуясь этим как преддверием (Conv. 211 c) (12—20).

Как известно, многие утверждают, что для зрительного восприятия красоту создает, так сказать, *симметрия частей в их взаимном отношении и в их отношении к целому*, с прибавлением еще красивой окрашенности (ср. SVF III fig. 278; 472), и для них, как и вообще для всех, быть прекрасным есть не что иное, как быть соразмерным и хранящим в себе меру. У них ничто простое не будет прекрасным, но по необходимости только сложное. Кроме того, прекрасным у них окажется [только] целое; каждая же часть в отдельности [уже] не будет от себя самой содержать в себе бытия в качестве прекрасного, но [только] в зависимости от целого, достигая того, чтобы быть прекрасной. Однако раз прекрасно целое, необходимо, чтобы и части были прекрасными, потому что оно не состоит из безобразного, но красота охватила всех их. Кроме того, у этих [мыслителей] окажутся вне сферы красоты, например, красивые цвета или солнечный свет, поскольку они просты и имеют красоту не в силу симметрии. Чем, например, красиво золото и почему красиво видеть молнию ночью или звезды? Подобным же образом простота не должна приниматься во внимание и в звуках, хотя в условиях прекрасного целого часто прекрасен и каждый тон в отдельности (20—36).

Далее, поскольку одно и то же лицо в условиях одной и той же симметрии один раз оказывается прекрасным, другой же раз — нет, то как же не надо утверждать, что быть прекрасным для симметрического есть [нечто] другое и что симметрическое прекрасно [совсем] по другой причине? Но если мы перейдем, далее, к прекрасным занятиям и речам, требуя симметричности для них, то какую же симметрию можно указать в прекрасных занятиях, законах, знаниях и науках? Как могли бы быть симметричными друг в отношении друга предметы знания? А если это надо понимать в смысле [некой] согласованности, то согласие и согласованность может существовать и в плохом. Например, утверждению «стыдливость (sōphrosynē) есть глупость», согласно, созвучно и взаимно соответствует утверждение «справедливость есть благородная тупость» (R. P. VIII 560 d; I 348 c; ср. Gorg. 491 e). Красота души, как известно, есть всякая добродетель. И эта красота более истинная, чем красота ранее названных предметов. Но почему же это симметрично? Хотя и существует несколько частей души, но это не симметрично ни в смысле [пространственных] величин, ни в смысле чисел. В каком же отношении происходит сочетание или смешение частей [или представлений]¹? Что же было бы [тогда] красотой ума, когда последний остался сам по себе?» (37-54).

2. Сущность физически-прекрасного заключается в участии тела в эйдосе двоякого рода.

«Итак, если вновь приступить к исследованию, то мы должны сказать, что же такое первоначальное прекрасное в телах. Именно, существуют определенные предметы, которые при первом взгляде на них опознаются в качестве прекрасных и о которых душа говорит как об известном, что при распознавании его она принимает и в отношении к чему как бы приходит в гармонию. Когда же она нападает на безобразное, она от него отворачивается (Conv. 206 a), его отрицает, отказывается от него, не согласуясь с ним и отчуждаясь от него. Поэтому мы утверждаем, что душа, сущая тем, что она есть по самой своей природе, и относясь к лучшей сущности среди существующего, когда увидит что-нибудь родственное или след родственного, она радуется, беспокоится, возводит к себе самой и вспоминает о себе самой и о принадлежащем себе. В чем же, следовательно, заключается подобие здешних красивых предметов с тамошними? И если существует подобие, то пусть они будут подобными — но в одном ли и том же прекрасно здешнее и тамошнее? (1 — 13).

Мы утверждаем, что здешнее [прекрасно] *благодаря участию в эйдосе (metochēi eidoys)*. Именно — все бесформенное, [однако] по природе способное принять форму (morphēn) и эйдос, будучи непричастным смыслу (logon) и эйдосу, *безобразно* и находится вне божественного смысла, то есть оно просто безобразно (ср. Tim. 50 d). Но безобразно также и то, что еще не побеждено формой и смыслом, когда материя не поддалась окончательному оформлению через эйдос (Agist. de gener. an. IV 3, 769 b 12). Поэтому, *привходящий [в материю] эйдос упорядочивает путем объединенного полагания то, что из многих частей должно стать [неделимым] единством*, приводя к одному [определенному] свершению и имея своим созданием [это] единство при помощи согласования, потому что сам он был единичен, и единичностью должно было стать и оформляемое [через него], поскольку это возможно для последнего как состоящего из множества [частей]. Отсюда водружается в нем красота, когда оно приведено к единству, и отдает она себя саму и частям и целому [в нем]. *Когда же [эйдос] попадает на то, что [уже] едино и состоит из подобных друг другу частей, то он передает себя самого [только] целому*, как, например, некая природа, а в других случаях искусство может придать красоту иногда всему зданию, включая [отдельные] части, иной же раз [тому или другому] одному камню. Вот, значит, каким образом тело становится прекрасным посредством логоса, исходящего от богов» (13—28).

3. Специфичность, двуплановость и внешняя выраженность эстетического эйдоса.

«Познает ее [красоту] специфически определенная для нее способность [души], которую ничто не превосходит в

¹ Некоторые издатели слова, помещенные в скобках, опускают.

смысле суждения о том, что к ней самой относится, даже когда участвует в [эстетических] суждениях и прочая душа. Но, может быть, и сама она произносит [суждения] на основании соответствия с присущим ей эйдосом, которым она пользуется в целях суждения, как отвесом в случае с прямой линией (1—5).

Но как согласуется то, что относится к телу, с тем, что существует до тела? Как домостроитель, сличая построенное здание с его внутренним эйдосом, говорит, что дом красив? Не потому ли, что построенное здание, если отделить камни, и есть не что иное, как *внутренний эйдос*, раздробленный внешней материальной массой, который проявляется во множестве как неделимый. Поэтому всякий раз, когда чувственное восприятие увидит, что эйдос, находящийся в телах, связал и победил природу, по своей бесформенности ему противоположную, и увидит форму, изящно возвышающуюся над другими формами, — оно, это восприятие, объединяя собранную здесь самое множественность, возносит и возводит во внутреннюю сферу, уже неделимую, и дарит ей [эту множественность] как созвучную ей, согласованную с ней и ей любезную; как благородному мужу приятны следы добродетели, проявляющиеся в юноше и созвучные с его собственной внутренней истиной (5—16).

Красота краски проста благодаря форме и преодолению тьмы, содержащейся в материи, в силу присутствия нетелесного света, данного как смысл и эйдос. Отсюда и получается, что огонь, в противоположность прочим телам, сам по себе прекрасен, потому что он занимает место эйдоса в отношении прочих стихий, положением своим стремясь вверх и будучи тончайшим из прочих тел, как бы существуя вблизи нетелесного и только сам не принимая в себя ничего, в то время как прочее все его принимает [им проникается]. Оно в самом деле согревается им, он же не охлаждается, и содержит он в себе первичную окрашенность, прочие же вещи получают самый эйдос окрашенности от него. Отсюда он освещает и блестит, будучи как бы самим эйдосом. А то, что не преодолевает [материю], поскольку оказывается скудным по своему свету, уже не [является] прекрасным, как уже не причастное к цельному эйдосу окрашенности (17—28).

Неявные гармонии в звуках, которые создали собой и явленные, заставили душу и в этом отношении овладеть сознанием прекрасного, в качестве тех, которые то же самое обнаруживают на других вещах, [так что эйдос прекрасного везде один и тот же в душе и в вещах]. Чувственно [прекрасным звукам] соответствует быть измеренными числами не в любом смысле, но только в таком, который служит к созиданию эйдоса [в материи] и к преодолению [последней через него]. И этого рассуждения достаточно, поскольку речь идет о прекрасных [предметах] в чувственном восприятии, которые, как мы видим, оказываются лишь отображением и тенями, как бы ускользя пришедшими в материю и явившимися для ее украшения и для нашего изумления» (28—30).

4. *Красота души требует для себя специфического восприятия — особого рода изумления, соединенного с мягким наслаждением.*

«Относительно дальнейших ступеней прекрасного, которые уже не дано видеть чувственному восприятию, но которые душа видит и утверждает без органов чувств, нужно строить рассуждение путем восхождения, оставляя пребывать внизу чувственное восприятие. Как и в чувственно-прекрасном невозможно было говорить об этом тому, кто этого не увидел и не воспринял как прекрасное, будучи словно слепым с самого начала, таким же образом не может быть речи и о красоте занятий с теми, кто не воспринял красоты занятий, наук и прочего подобного, а также и о светоче (Plat. Conv. 210 c) добродетели с теми, кто не имеет представления о том, насколько прекрасен лик справедливости и целомудрия (Phaedr. 250 b), и о том, что так не прекрасна даже вечерняя и утренняя звезда (Euigr. Melanippe, frg. 486 N.—Sn.). Напротив того, необходимо созерцать благодаря тому, с помощью чего видит это [прекрасное] душа; необходимо в созерцании радоваться, охватываться изумлением, пребывать в беспокойстве, — гораздо больше, чем на предыдущих ступенях, потому что тут уже прикосновение к истинному [прекрасному] (Plat. Conv. 212 a). Это и должно стать аффектом в отношении всего, что только прекрасно, удивлением и приятным изумлением, вожделением, эросом и беспокойством, связанными с наслаждением. Это нужно пережить. И переживают это все души также относительно того, что, так сказать, невидимо; однако больше — те, которые из них более способны к любви, подобно тому как и в области тела любят все, но мучатся не в равной мере, но есть такие, которые мучатся особенно. Их-то называют любящими» (1—22).

5. *Красота души не есть ни фигура, ни краска, ни вообще физическая величина, но истинно-сущий эйдос, отделенный от всякой материи.*

«Итак, необходимо поставить вопросы тем, кто способен к любви в отношении нечувственного. Что вы переживаете относительно т. н. прекрасных занятий, прекрасных обычаев, мудрых нравов и вообще дел и состояний добродетели, относительно красоты души (Conv. 210 b—c)? И что вы переживаете, когда созерцаете прекрасными самих себя в своем внутреннем существе? (Phaedr. 279 b). И как вы ликуете и воспаряете, как вожделеете быть с самим собою, освобождаясь от тела? Ведь истинно-любящие это переживают. Так что же это такое, относительно чего у них эти переживания? (1—9).

Это — не фигура, не цвет, не какая-нибудь величина, но относится к душе; и если бесцветна (Phaedr. 247 c) она, то и целомудрие она имеет без цвета и иной светоч (Phaedr. 250 b) добродетелей, видите ли вы это в самих себе или созерцаете и в другом величии души, справедливый нрав, чистое целомудрие, мужество, обладающее серьезным ликом (Not. II. VII 212), достоинством и скромностью, расцветающее в бестрепетном, невольнуемом, бесстрастном состоянии духа, и во всем этом сияющий боговидный ум. Этому изумляясь и это любя, почему вы это называете прекрасным? Оно и есть и оказывается — и видевший не иначе и назовет его — *истинно-сущим*. Но что же именно истинно-сущее? Именно прекрасное! Однако разум еще стремится узнать, какое же сущее заставило душу быть достойною любви? Что блещет во всех добродетелях наподобие света? Или, пожалуй, взять и противопоставить противное, то, что становится для души безобразным? Быть может, будет иметь значение для того, что мы ищем, безобразное, — что оно есть и почему явилось как таковое (9—25).

Пусть будет душа безобразная, необузданная и несправедливая, нагруженная, с одной стороны, многочисленнейшими вожделениями, с другой — величайшим смятением, пребывающая в страхе из-за трусости и в

зависимости из-за мелочности, размышляющая обо всем, о чем только размышляет, в качестве преходящего и низкого, всячески извращенная подруга нечистых удовольствий (ср. Plat. Gorg. 525 a), живущая жизнью того, что она только не воспримет при помощи тела, пользуясь безобразием в качестве наслаждения. Неужели же мы не скажем, что это безобразие присоединилось к ней под видом внешней красоты, что оно опозорило ее, сделало нечистой, запятнало (Phaed. 66 b) многим дурным, так что она уже не обладает жизнью или чистым ощущением, но жизнью затемненной, благодаря смешению со злом. Оно сделало ее во многом смешанной со смертью, [сделало] уже не видящей то, что должна видеть душа, уже не могущей пребывать в самой себе по причине постоянного влечения к внешнему, низшему и темному. Поэтому, будучи, думаю, нечистой, повсюду носимая влечениями к тому, что подвержено чувственному ощущению, имея многое смешанное с телом, существующая вместе со многим материальным и принявшая в себя чуждый ей облик (eidos) в результате смешения с худшим, она изменилась, подобно тому как погруженный в грязь и навоз уже не проявляет ту красоту, что имел, но обладает видом, который отпечатлелся на нем от грязи или навоза (25—45).

Безобразное, следовательно, появилось в нем *в результате присоединения чуждого*; и если он должен быть опять чистым, ему надлежит труд по смыванию и очищению того, что было. Поэтому если мы называем душу безобразной, то по праву мы могли бы сказать, что это происходит по причине смешения, связи [с телом], по причине склонения к телу и к *материи*. И это безобразие для души в том, что она не является чистой и ясной, как и для золота, когда оно смешается с землею, которую если отмоешь, то остается золото, и оно прекрасно, пребывая отдельно от прочего и соприсутствуя только с самим собою. Таким же образом и душа, отделенная от вожделий, которые она имеет через тело (если она с ним слишком сближается), отказавшаяся от прочих страстей и очистившаяся от того, что она имеет в состоянии отелесивания, и пребывая только одна, она слагает с себя все безобразное, что появилось со стороны другой природы» (45—58).

6. *Красота души есть умное очищение; она восходит к уму, и ум к перво-благу; с другой стороны, она нисходит к телам и низшему.*

«Отсюда можно заключить, что целомудрие, мужество и вся добродетель и сама *разумность* (phronēsis), как гласит древнее слово, есть очищение (catharsis; Plat. Phaed. 69 e). Поэтому правильно вещают таинства, что не подвергшийся очищению и в Аиде будет валяться в навозе, так как нечистое, вследствие порочности, дружественно навозу (Phaed. 69 c). Очевидно, подобно тому как и свиньи, не чистые в отношении тела, радуются навозу (Heraclit. fig. B 13; ср. Plat. Phaed. 64 c 5-7 (1-6)).

Что же и есть истинное *целомудрие*, как не отказ от телесных удовольствий и избежание их как нечистых и относящихся к нечистому? Так, *мужество* есть отсутствие страха перед смертью. Последняя же есть отделение души от тела. Этому не боится тот, кто любит быть один. *Величие* же души есть, как известно, презрение к здешнему. *Разумность* же есть мышление в обращении от низшего, ведущее душу к высшему. Поэтому *очищенная душа становится эйдосом и смыслом, совершенно бестелесной, умной и исполненной божественного, откуда источник прекрасного и все то, что с ним родственно* (6—16).

Следовательно, если душа возведена к уму, она есть в высшей мере прекрасное. Ум и исходящая от ума красота есть первоначальная собственность души и не чуждое ей, так как только здесь она и является душой в своем существе. Поэтому и с правом говорится, что душе становится благом и прекрасным, это значит уподобляться богу (Theaet. 176 b), потому что прекрасное — *оттуда*, как и другая область существующего. Лучше же сказать, *сущее есть красота* (callonē); другая же природа [инобытие] — это безобразное. Безобразное и первично-злое — тождественны, так что то, наоборот, сразу и благое и прекрасное, благодать и красота. Подобным образом, значит, и надо исследовать прекрасное и доброе, безобразное и злое (16—25).

И в качестве первого начала надо полагать *красоту, тождественную с благом*. От нее исходит ум как *просто* прекрасное. Душа же есть прекрасное *через ум*. *Все же прочее* прекрасно уже от оформляющей души, и в поступках и в занятиях. Также и тела, заслуживающие такого наименования, создаются таковыми, очевидно, уже душой, так как, будучи божественной и участницей прекрасного, она делает прекрасным то, к чему она прикасается и над чем властвует, насколько последнее может это воспринять» (25—32).

7. *Душа, восходящая к истоку красоты, в очищении своем испытывает эротический восторг, то есть изумление и наслаждение одновременно.*

«Итак, снова необходимо восходить к благу, к которому стремится всякая душа. Действительно, если кто это увидел, он знает, о чем я говорю, в каком смысле оно прекрасно. Оно ведь есть предмет стремления как благо и к нему-то и существует стремление. Достижение его совершается у восходящих ввысь, обратившихся к нему и снявших с себя то, во что мы облеклись во время нисхождения, — подобно очищениям у входящих в святилище тайн и предварительно снимающих одежды и проникающих внутрь нагими, — покамест минув в восхождении все, чуждое богу, не увидишь при помощи только себя самого только же его одного как ясное, простое, чистое (Conv. 211 e), от чего все зависит, на что все взирает и чем существует, и живет, и мыслит (ср. Arist. De caelo I 9, 279 a 28—30; Metaph. XII 7, 1072 b 14). Оно ведь причина жизни, ума и бытия. Если поэтому его кто-нибудь увидит, — какие чувства любви, какие вожделия получает тот, кто захочет с ним смешаться, какое переживет изумление, соединенное с наслаждением! Ведь и невидевшему его свойственно стремиться к нему, как к благу. Увидевшему же его свойственно изумляться в отношении прекрасного, наполняться волнением с наслаждением, безвредно возбуждаться и любить истинной любовью и с острым вожделием, осмеивая прочую любовь и презирая то, что до сих пор считал прекрасным (1 — 19).

Таковое переживают те, кто, достигнув явления богов (eidesin) или гениев, уже не воспринимают подобным же образом красоты прочих тел. Что же мы думаем, если кто-нибудь созерцает само прекрасное, само в себе чистое, не наполняемое ни плотью, ни телом (Plat. Conv. 211 d—e), не на земле, не на небе, чтобы быть чистым? Ведь все это происходит извне, пребывает в смешении, оно не первично, но происходит из *того*. Если поэтому он видит то, что над

всем хороначалствует, но что одаряет, пребывая в самом себе, и ничего в себя не принимает, — спрашивается, в чем же еще может он нуждаться, как не в прекрасном, если он пребывает в созерцании такового и вкушает его (Tim. 52 a) в процессе уподобления ему? (19—28).

Это — вот самое, и будучи по преимуществу первичной красотой, делает и любящих его прекрасными и достойными любви. Из-за него-то и предназначено для душ состязание величайшее и напряженнейшее (Phaedr. 247 b). Ради него и совершается всякое усилие, чтобы не оказаться вне участия в наилучшем созерцании, достигнувший которого — блажен, пребывая в созерцании блаженного видения (Phaedr. 250 b), не достигший которого — несчастен. И несчастен не тот, кто не достиг прекрасных красок *этого* одного. Для его достижения необходимо отказаться от царства и власти над всей землей, морем и небом, если кто увидит его, покинувши и презревши это в своем к нему обращении» (28—39).

8. *Способ этого эротического восхождения заключается в сопротивлении всему чувственному, закрывании глаз на все и в самоуглублении.*

«Но какой же способ [этого обращения], какое средство? Как можно созерцать эту непреодолимую красоту (Phileb. 16 a; R. P. VI 509 a), пребывающую как бы внутри в тайных святилищах и не выступающую вовне, чтобы ее мог увидеть и непосвященный (1—3)?

Итак, пусть тот, кто может, идет и следует вовнутрь (ср. Phaedr. 247 a), оставивши вовсе зрение глаз и не обращая себя самого к прежнему блеску тел. Кто увидел прекрасное в телах, должен не оставаться на этом, но должен, в сознании, что это — [только] образы, следы и тени, бежать к тому, в отношении чего это является образами. Именно — если кто бежит за ними в желании овладеть ими как истинным, тот, как [Нарцисс], в желании овладеть тем, что носится прекрасным призраком на воде, — как повествует (насколько мне известно) некий миф, — исчезает из виду, погрузившись в глубину потока; и подобным же образом и держащийся за прекрасные тела и не отбрасывающий их должен уже не телом, а душой погрузиться в темные и безрадостные для ума глубины; пребывая там слепым, [в безвидном] Аиде, он, таким образом, и здесь и там сопричастен теням. Так бежим же на милую родину (Hom. II. II 140) — это лучший совет, который может быть нам дан. Но что значит бежать? И каким образом? Отправимся в плавание наподобие Одиссея, бежавшего от волшебницы Кирки, или Калипсо, — как говорит [Гомер] (Od. X 29; XI 463—464), и, думается мне, со скрытым смыслом, — и не пожелавшего остаться, хотя и имевшего наслаждения от глаз и весьма приверженного чувственной красоте. Родина же для нас *там*, откуда мы пришли, и там — отец. Что же это за поход и что за бегство? Не ногами должно оно совершаться. Ноги повсюду несут из одной земли в другую. И не нужно тебе готовить и повозку с лошадьми или морскую ладью; но надо отбросить все здешнее и не смотреть на него, но, закрыв глаза, изменить телесное зрение на новое и пробудить это новое зрение, которое хотя и имеют все, но которым пользуются немногие» (3—27).

9. *О световом восхождении ума.*

«Что же видит это внутреннее зрение? Если оно пробудилось недавно, оно не может видеть слишком большой блеск (ср. Plat. R. P. VII 515 e — 516 a). Поэтому сначала нужно приучить самую душу видеть прекрасные занятия, потом прекрасные произведения, не те, которые создаются искусствами, но те, которые создаются так называемыми хорошими людьми. Потом рассматривай душу тех, кто творит прекрасные дела (Conv. 210 b—c). Но как же сможешь ты увидеть ту красоту, которой обладает добрая душа? *Восходи к самому себе и смотри.* Если ты видишь, что сам ты еще не прекрасен, то подобно тому как творец изваяния в том, что должно стать прекрасным, одно удаляет, другое отделяет, одно сделает гладким, другое очистит, покамест не покажет на статуе прекрасную наружность (prosbop), -- таким же образом и ты удаляй излишнее и выпрямляй все кривое. Очищая темное, делай его блестящим и не прекращай сооружать свою статую до тех пор, пока не воссияет тебе боговидное блистание добродетели, пока ты не увидишь, что целомудрие (sōphrosynē) восседает на священном престоле (Phaedr. 254 b). Если ты находишься в таком состоянии и видишь самого себя и в чистом виде встретился с самим собою, не имея [уже] никаких препятствий к тому, чтобы быть в таком единении [с самим собою], равно как и не имея ничего, что, будучи чуждым, примешивалось бы к самому тебе внутри, но будучи всецело только истинным светом, не измеряемым [никакой] величиной и не очерченным никакими узкими формами фигуры, с другой же стороны, не увеличиваемым ни в какую величину в результате беспредельного распыления, но всецело неизмеримым, ибо он больше всякой меры и сильнее всякого количества; если ты увидел, что ты стал таким, достигшим уже [такового внутреннего зрения], то — возмужайся о себе и воспрянь уже отсюда, не нуждаясь больше ни в каком руководителе, и *виждь* со тщанием. Ибо только такой глаз видит великую красоту. Если же око твоё пойдет к видению отягощенное скверною и неочищенное или слабое, то, не будучи в состоянии, ввиду бессилия, узреть великое сияние, оно вообще ничего не увидит, даже если кто-нибудь и покажет ему то, что может быть видимо и что ему предлежит во всей своей доступности. Ибо видящее имманентно (syggenes) видимому, и если оно создано таковым, то необходимым образом направляется к зрению. В самом деле, никакое око не увидело бы солнца, если бы само не пребывало бы солнцезрачным (ср. R. P. VI 508 b; 509 a), и никогда душа не увидела бы прекрасного, если бы сама не стала прекрасной. Потому сначала да будет каждый целиком боговиден и целиком прекрасен, если он хочет видеть бога и красоту. В своем восхождении придет он сначала к уму и увидит там все прекрасные лики и назовет это красотой [и] идеями. Поскольку все в них прекрасно, как в творениях ума и в [умной] сущности. То же, что за пределами этого, мы называем природой блага, имеющей перед собою прекрасное в качестве покрова, и это, чтобы коротко сказать, — первично-прекрасное. И рассматривая умное отдельно, мы умное прекрасное назовем местом эйдосов (R. P. VII 517 b), благо же — *потусторонним* (R. P. VI 509 b) к этому, источником и *началом* прекрасного (Phaedr. 245 c). Или же нужно будет отождествить благо и первично-прекрасное. Во всяком случае, прекрасное находится *там* [в умном мире]» (15—43).

§ 3. Анализ трактата «О прекрасном» (I 6)

1. *Общее разделение трактата.* Прежде всего, как можно было бы расчленить общее содержание трактата «О прекрасном», I 6? В нем различаются такие три части. 1) Сначала идет рассуждение о прекрасном как «внутреннем эйдосе» (to endon eidōs) — для *тел* (гл. 1—3). 2) Затем то же — для *души* (гл. 4—5). 3) Затем то же — для *ума* (гл. 7—9). При этом понятие «внутреннего эйдоса» соответственно меняется. Наконец, в трактате имеется резюмирующая глава, утверждающая иерархию красоты: тело прекрасно душой, душа прекрасна умом, ум прекрасен первоединым благом (гл. 6). Таким образом, основная тема трактата I 6 есть вопрос о «*внутреннем эйдосе*» в его *иерархическом проявлении*.

Пересмотрим содержание всех этих глав подробно.

2. *Внутренний эйдос в материи.* «Внутренний эйдос» в отношении прекрасных тел Плотин рассматривает с трех сторон. Прежде всего а) он устанавливает самый факт эйдоса (гл. 1) и тем ограничивает прекрасное от телесного вообще и, кроме того (что особенно интересно), от симметрии. Далее, б) Плотин рассматривает понятие *участия* материи в эйдосе (гл. 2) и, наконец, в) он дает более подробное описание *самой структуры* «внутреннего эйдоса» (гл. 3).

а) I 6, 1, 1—54. 1) Прекрасное содержится главным образом в зрительном и слуховом восприятии, в сочетаниях слов, мелодий и ритмов, в прекрасных занятиях, поступках, состояниях, знаниях, добродетелях. Что же заставляет представлять все эти предметы как прекрасные, и одна ли причина для их красоты или этих причин несколько? (1—11). 2) Можно различать предметы, прекрасные сами по себе, и предметы, прекрасные по участию в чем-то другом. Что касается тел, то одни и те же тела иногда прекрасны, иногда — нет. Это значит, что *быть телом и быть прекрасным — не одно и то же*. Тогда что же это такое, что делает тело прекрасным? Что это за начало, которое влечет нас к себе и доставляет радость от своего созерцания? (11—19). 3) *Это не есть симметрия и измеримость частей* ни в отношении друг к другу, ни в отношении к целому (19—25). Во-первых, тут выходит, что прекрасно только сложное, то есть то, что имеет части, и не прекрасно простое, и что прекрасно только целое, части же сами по себе не содержат бытия в качестве прекрасных. На деле же мы знаем, что если прекрасно целое, то прекрасны и части, ибо красота не может составиться из безобразного, как прекрасны, например, краски, солнечный цвет, золото, молния ночью, звезды, отдельный музыкальный тон, несмотря на свою простоту (25—36). Во-вторых, при сохранении одной и той же симметрии одно и то же лицо иногда оказывается прекрасным, иногда нет, откуда ясно, что быть прекрасным просто и быть симметрически прекрасным — разные вещи (37—40). В-третьих, понятие симметрии не приложимо к прекрасным занятиям, законам, наукам, знаниям, так как если и есть тут согласованность отдельных моментов, то она может быть согласованностью и безобразного, и само согласование ни к чему не ведет. Утверждение, что стыдливость есть глупость, вполне согласовано с тем, что справедливость есть благородная тупость (40—49). В-четвертых, еще абсурднее применение принципа симметрии к душе, добродетель которой есть красота. Но ни величины, ни числа не играют тут никакой роли, хотя душа и состоит из многих элементов, и неизвестно, в каком отношении должны быть эти элементы, чтобы получилась красота души и ума (49—54).

б) Итак, красота в материи возникает не из самой материи и даже не из симметрии; она предполагает нематериальную сущность, или эйдос, то, что можно назвать первопрекрасным. Материя должна *участвовать* в эйдосе, чтобы стать прекрасной. Эта мысль развивается в I 6, 2, содержание которой следующее.

I 6, 2, 1—28. 1) Такое первопрекрасное, несомненно, содержится в телах, потому что уже при первом прикосновении душа чувствует его, гармонически сливается с ним, отвращаясь и всячески отчуждаясь от безобразного. Согласно своей природе и своему стремлению к сильнейшей сущности, она радуется, видя сродное себе и след этого сродного, возвращается к самой себе, вспоминает себя самое и принадлежащее себе. Здешняя красота подобна тамошней. И как же это возможно там и здесь (1—13)? 2) Это возможно только *благодаря участию в эйдосе*. Что не имеет эйдоса, то не имеет никакой формы и есть безобразное (13—18). 3) Что делает этот эйдос прежде всего? Он прежде всего объединяет разрозненную множественность и приводит ее к неделимому единству, осмысляя дискретные части при помощи целого (18—22). Но когда это целое уже имеется, то эйдос передает себя уже всему целому, которое, таким образом, превращается в *выраженное* целое, а не просто плоское целое (22—28).

Этот двуплановый эйдос Плотин и называет в дальнейшем внутренним эйдосом, о структуре которого рассказывается в I 6, 3.

в) I 6, 3, 1—36. 1) Эйдос есть специфика эстетического суждения, им мы пользуемся как мерилем, как критерием в своих эстетических оценках (1—5). 2) Эстетическое суждение объединяет распыленную множественность в неделимое целое (5—9) и ее «*возносит и возводит во внутреннюю сферу, уже неделимую*» (13—14). Следовательно, эстетический эйдос есть не просто эйдос, но понимаемый эйдос, то есть такой, который, оставаясь объективным, отождествился с тем или другим нашим внутренним содержанием (14—19). 3) Отсюда вытекает, что из чувственных вещей и предметов наибольшей красотой обладает огонь, пламя. Тут нетелесный свет объединен с материей (так как он и существует, пока есть эта материя, горючее), так что он превращен в некое смысловое становление. Огонь прекрасен поэтому в силу того, что эйдос есть сам свет, хотя и не телесный. Огонь, по аналогии с эйдосом, мыслится как нечто освещающее, то есть осмысливающее физическую материю. Он мыслится как всепобеждающая сила, в то время как сам он ничему не подчиняется (19—28). 4) И вообще красота там, где эйдос преодолевает материю. В прекрасных звуках, например, эйдос проявлен как соответствующая числовая гармония. Если исключить эйдос, то чувственно-прекрасное окажется только призраком и тенью (28—36).

Стало быть, «внутренний эйдос» отличается, по Плотину, от просто эйдоса тем, что он «возникает и возводит» в сферу сознания чувственную множественность, не переходя, однако, сам в эту множественность и не становясь делимым. Другими словами, сущность внутреннего эйдоса заключается в том, что он включает в себя свое становящееся инобытие *смысловым же образом*.

«Внутренний эйдос» — это *выразительный* эйдос, коррелятом которого в сознании является, очевидно, не просто мыслимый, но понимаемый эйдос. Чисто смысловой эйдос *интерпретируется* в смысле той или иной

множественности, начинает включать в себя инобытийный алогический слой, концентрируется заново на алогическом материале и только в таком виде становится художественным и эстетическим.

Нетрудно заметить, что в этом учении о «внутреннем эйдосе» из I 6, 3 мы встречаемся, в сущности говоря, с указанным у нас выше (с. 491—492) учением Плотина об умной материи из II 4, 2—5. Но там мы привлекали это учение для того, чтобы подготовить почву для понимания платиновского эйдоса. Здесь же мы воочию видим, как функционирует умная материя в самой структуре эйдоса. Ведь во «внутреннем эйдосе» две цельности. Одна — общеэйдетическая, плоскостная, так сказать, и другая, возникающая от того, что чистый и отвлеченный эйдос оказывается погруженным в новую среду, чувственную или психическую. Возникающая отсюда вторая цельность продолжает, однако, мыслиться чисто *смысловым* образом, то есть превращает чувственную, или «внутреннюю», материю сознания в смысловую материю. Таким образом, умная материя оказывается принципом самой смысловой конструкции эйдоса.

3. *Внутренний эйдос души.* Этот же самый внутренний эйдос Плотин постулирует не только для физической материи, но и для души. Об этом — гл. 4—5, из которых первая трактует о красоте души вообще, вторая — о красоте души в смысле любви к сверхчувственному.

а) В I 6, 4, 1—22 читаем, что выше чувственной красоты стоит красота внутренняя, которая 1) воспринимается уже без помощи чувственных органов (1—2), 2) состоя в прекрасных занятиях, знаниях и вообще добродетели (справедливости, целомудрии и пр., 8—12) и 3) являясь предметом гораздо более глубокого удовольствия и изумления, страсти и восторга (12—17). 4) Однако эту красоту не могут понять те, кто не имеет внутреннего органа для ее восприятия, как и слепорожденные не могут судить о видимых качествах вещей. Зато некоторые особенно ее понимают и любят (2—7; 17—22).

Необходимо обратить внимание на то, что Плотин и здесь, в области души, проводит свою идею «внутреннего эйдоса». Как в чувственной красоте дан эйдос *двуплановый*, так и в красоте души, во-первых, происходит какое-то ее оформление (то есть распушенность, рассеянность души превращается в собранность, единство, целостность — откуда и термин *sōphrosynē*, «целомудрие»), а во-вторых, эта целостность должна быть обработана через участие ее в новой цельности и в новом эйдосе, чтобы получился именно «внутренний» выразительный эйдос в душе. Что же это за эйдос? Чувственные эйдосы нами оставлены, так как вопрос идет о красоте души. Психические эйдосы тут не помогут, так как это не будет переходом к новому эйдосу. Эйдос всегда есть *цельность*, то есть нечто новое в отношении того, для чего он является эйдосом. Следовательно, нужно взять такой эйдос, который бы оказался эйдосом самого психического. Это есть эйдос *смысловый*; а так как душа есть самосознание или, по крайней мере, самоощущение, то смысловой эйдос должен быть тут еще и *интеллигентней, умом*. Следовательно, красота души есть приобщение ее к уму. Вот почему все беспокойство, возбужденность и страдание души от красоты обладает в то же время успокоительным, безвредным, усладительным и миротворным характером. Подробнее об этом говорится в I 6, 5.

б) В I 6, 5, 1—58 проводятся следующие мысли. 1) Откуда же берется красота души? Что именно воспринимаем мы, погружаясь внутрь себя самих и освобождаясь от влияния своего тела? Это не какая-нибудь форма или краска, не какая-нибудь внутренняя величина, но — сама душа, бескрасочная и содержащая в себе также и бескрасочный свет мудрости и прочих добродетелей (1—22). 2) Это, может быть, станет понятнее, если мы исследуем происхождение не красоты, но безобразия, относительно которого ясно, что оно зависит от чувственной распушенности, склонности к телесным вожделениям, от приверженности к материи. Только освобождаясь от низких страстей и подчиненности телу, мы можем рассчитывать получить красоту души (22—58).

в) Надо не потеряться в понимании этого пункта эстетики Плотина. Многие, читая рассуждения у Плотина о красоте души, несомненно, подумают, что эта тема совсем не имеет никакого отношения к эстетике. Однако, если такой вопрос возникает, это значит, что еще нет понимания Плотина; и это значит, кроме того, что не понятно и учение об эйдосе просто. Дело в том, что Плотин, как и вся античность, вовсе не намеревается учить о чистом эйдосе в отрыве от бытия. И эйдос просто и эйдос души есть один и тот же эйдос, но только осуществленный в разных сферах бытия. И понимается он не как отъединенный, изолированный смысл, но именно как смысл бытийственного *осуществления*. Эйдос прекрасной души требует души, не располагающейся в чувственных вожделениях, но души собранной, сосредоточенной. Важно и то, как Плотин именуется субъективный коррелят такого эйдоса. Если раньше это можно было назвать пониманием, то тут Плотин говорит о *любви*. Любовь, вот что субъективно соответствует тому внутреннему эйдосу, который называется душевным эйдосом.

г) Тут впервые попадаете нам понятие, имеющее такое центральное значение в платиновской и вообще в античной эстетике: это — понятие любви. Надо отбросить все «понимания» этого предмета, которые несет с собою курносый мещанин, хотя у этого последнего и очень хороший европейский фрак (фактический или в идеале). В дальнейшем мы еще встретимся с этим учением у Плотина, и мы увидим, что Эрос у него — это прежде всего *космическая потенция*. Но чтобы не сбиться с толку, а главное, чтобы не утратить античной специфики, нужно уже теперь твердо зафиксировать ряд таких положений.

1) Бытие, чтобы определить себя, нуждается в инобытии, переходя в него и отождествляясь с ним. Делается это так, что возникает процесс становления (где сливаются бытие и инобытие), который, однако, чтобы не перейти в бесконечное рассеяние, должен где-то остановиться и превратиться в ставшее.

2) Эта элементарная диалектическая конструкция существует на всех ступенях диалектического процесса — в неодушевленной, органической, психической и прочей жизни.

3) Уже в органической жизни эта конструкция выявляется как жизнь *пола*. Бытие, эйдос, семя, зерно, это — мужское начало. Оно, чтобы определить себя, нуждается в инобытии, в материи, в женском начале. Для этого оно *переходит* в него, насаждает себя в нем, ищет себя в нем, отождествляет себя в нем, *любит* его. Но становление переходит в ставшее, стихия любви зацветает образом, и вот — появляется ставшее, *плод, рожденное*, которое можно

понимать смысловым образом (это будет красота, то есть лик любимого) и фактически (это будет реальное рождение).

4) Мужское, женское, любовь и порождение (как смысл и образ-красота, как новое бытие-дитя), вся эта диалектика пола совершается на всех ступенях бытия. Так любят телесное, так одна душа любит другую, так душа совокупляется с умом и ум — с Единым, превышим ума. Любовь, следовательно, есть не чувство, но *процесс онтологический*, а именно она, в точном диалектическом смысле, есть становление (то есть взаимопронизанность бытия и инобытия). И красота есть не чувство, но *образ любви*, то есть муже-женское становление, перешедшее в ставшее — однако смысловым образом ставшее. Отсюда выясняется ближайшая диалектическая связь красоты и любви, при которой прекрасным может быть только то, что любимо, а любимым может быть только то, что прекрасно.

Вспоминая выше сформулированное учение Плотина о «внутреннем эйдосе», мы теперь уже сможем полностью охватить концепцию «душевного» эйдоса. А именно, поскольку внутренний эйдос души предполагает, что последняя не только собрана воедино вместо обычной распушенности и рассеянности, но еще и несет на себе эйдос ума, поскольку здесь *ум обручается с душой*, интеллигибельная сущность самосознания перевоплощается в текучее инобытие души и через нее вожделеет возвратиться к самому себе. Но возврат к самому себе есть возврат к чисто смысловому бытию. Следовательно, стихийность души зацвела здесь неподвижным, умным эйдосом. Или, другими словами, «*внутренний эйдос души есть эйдос ее любви к уму*. Красота души есть ее умное безмолвие, величавый покой мудрости, пребывающий в себе и ни в чем не заинтересованный.

Такова связь проблемы «внутреннего эйдоса» с проблемой пола в текучей стихии человеческой души.

4. *Внутренний эйдос ума*. а) Но как душевный эйдос имеет над собою еще чисто умный, то есть *интеллигентный* эйдос, так этот последний имеет над собою еще высший — и уже окончательный — «внутренний эйдос», *Первоединое*. В I 6. 7 повествуется о восхождении к красоте Первоединого блага, наполняющего душу чистой и умной любовью, безболезненным изумлением и блаженством, перед которым меркнет всякая земная и небесная чувственная красота. В I 6, 8 мы читаем, что только закрывая глаза на все телесное и погружаясь в себя, мы начинаем видеть последнюю красоту, к которой возвращаемся, как Одиссей на родину после чародейного плена у Кирки.

б) Наконец, в I 6, 9, 1-43 трактуется о том, как восхождение к умной красоте совершается через *сверхвидное осияние души и нарождение в ней некоей изначальной умной статуи*. Это световое оформление души и дает возможность созерцания идеи. 1) Восхождение человека происходит от прекрасных занятий и дел к самому себе, когда он видит прекрасным самого себя и является как бы творцом своего внутреннего изваяния (*poietēs agalmatos*), не устывая сооружать его ради собственного боговидного просветления (1 — 15). 2) Он и видимое им сияние бытия становятся имманентными одно другому. Как глаз не видел бы солнца, если бы не был сам солнцезрачен, так и душа не видела бы такой красоты, если бы она не была таковой в своей глубине (15—32). «Поэтому сначала да будет [каждый] целиком боговиден и целиком прекрасен, если он хочет видеть благодать и красоту. В своем восхождении придет он сначала к уму и увидит там все прекрасные лики и назовет это *красотой* [и] *идеями*. Поскольку все в них прекрасно, как в творениях ума и в [умной] сущности» (32—37). 3) Выше же идей (или интеллигибельного мира) — благо, которое само есть не столько красота, сколько источник красоты, ибо оно источник самого оформленного ума (37—43).

в) К этому нужно только прибавить разъясняющее заключение о «внутреннем эйдосе» первой ипостаси. Телесное восходит к душевному, душевное к умному, умное к единому. Везде тут низшее, во-первых, объединяется внутри себя, а затем, во-вторых, получает новую цельность от высшего. Ум, следовательно, и объединен сам в себе, поскольку он есть некая интеллигибельная расчлененность, единомножественность, и тяготеет еще к высшей цельности, к «единому». Но что же это за цельность? Ум уже и так исключил ту множественность, которую приносила с собой телесная и психическая текучесть. Теперь, следовательно, остается исключить даже смысловую различенность (например, логическую, эйдетическую, интеллигентную и прочую). Но исключить смысловую различенность, это значит достигнуть уже такой целостности, в которой не будет уже вовсе никаких различий, а будет одна и неразличимая тьма, или, что то же, свет. Ведь ум уже есть свет. Но если этот свет достиг такой степени, что в нем уже нельзя ни различить одну точку от другой (ибо это было бы возможно только в случае неравномерности света, а тут свет бесконечный по силе), ни отличить самого света от окружающей его тьмы (ибо это было бы равносильно тому, что свет еще оставляет какое-то место для тьмы, хотя бы и вне себя, то есть что он не бесконечный), то тем самым теряется представление и о самом свете. Итак, бесконечный свет есть и бесконечная тьма. Это — пресветлый Мрак и темнейший Свет. Вожделением к нему и наполнен ум.

Что это такое субъективно для ума? Субъективно для ума — это *экстаз*. Если чистый ум раньше не нуждался в различениях вне себя (это заставило его отойти от тела и от души), то теперь он не нуждается в различениях и внутри себя, то есть не нуждается в своем внутреннем инобытии, то есть не нуждается в своей внутренней жизни, то есть *не нуждается в самом себе*. Экстаз есть не только свобода от иного, но и та абсолютная свобода, когда субъект свободен от самого себя. Ведь связанность с самим собою, это тоже есть некое рабство. И вот полная свобода уже начисто от всего, от всякого инобытия, и внутреннего и внешнего, это и есть умный экстаз, вернее, сверхумный экстаз. Это — «внутренний эйдос» ума.

Тут нельзя сказать, что субъект зависит от Единого. Если бы это было так, то тут продолжалась бы зависимость от инобытия. А сущность экстаза заключается именно в том, что Единое перестает быть для субъекта чем-то инобытийным. Оно для него и не внешнее и не внутреннее, и вообще не инобытие. Оно для него он сам, но сам, не противостоящий себе (это было бы Умом), но сам абсолютно. Сейчас мы увидим, в чем заключается это абсолютное тождество.

г) Когда мы говорим, что нечто тождественно с самим собою, то самое это суждение предполагает, что нечто *отлично* от себя самого, ибо суждение «А есть А» является только частным случаем суждения «А есть В». Но единое не есть нечто, как, правда, оно не есть и ничто, — так как «ничто» все же есть слово с каким-то определенным

значением, в то время как Единое не содержит в себе абсолютно никакого значения. Однако в чем же тогда заключается самоотождество Единого? «Бытие» для Единого неприменимо, «небытие» — неприменимо. Может быть, применимо «становление»? Конечно, речь идет не о том становлении, которое происходит в уме (интеллигибельная материя или вечность) или после ума (душа, тело), но о том, которое — до ума, до «нечто», когда есть становление, но еще неизвестно, что именно становится. Удивляться этому ходу мысли совершенно нечего, так как, например, число есть именно такое становление и даже расчлененное становление, в котором неизвестно, что именно становится. Итак, не следует ли Единое представлять себе в виде специальной диалектической системы, но еще до перехода в эйдос, в «нечто», в бытие? Неоплатонизм так и пошел по этому пути, и Плотин сам положил этому начало. Само Единое тоже, оказывается, имеет свое бытие и инобытие и свое становление. И если невыразимое Единое противостоит инобытию как две совершенно немислимые, пустые для мысли сферы, то *становление* Единого как Единого есть уже нечто более осязаемое. В нем-то и совершается тот синтез Единого с самим собою, то его *самотождество*, о котором шла речь выше. Но ведь кроме Единого вообще ничего нет: откуда же взялось инобытие, которому оно себя противопоставляет? Оно могло взяться *только из самого же Единого*. Но это значит, что становление Единого есть не просто чистое становление, но и *порождение Единым самого себя, саморождение Единого*. Единое оказывается *потенцией* сущего, не сущим (это было бы умом), но именно потенцией, возможностью бытия и смысла. Об Едином как потенции у Плотина достаточно текстов.

Следовательно, если субъективно, интеллигентно «внутренний эйдос» ума есть экстаз, то объективно, онтологически, это есть *потенция*. Единое как потенция самопорождения. И потому, когда мы говорим, что экстаз есть свобода, освобождающая субъекта от него самого, от субъекта же, то не власть в новую зависимость от инобытия, пусть хотя бы и самого возвышенного, мы можем только в том случае, если субъект, отождествившись с последним и универсальнейшим объектом, станет сам себя порождать, превратится в потенцию самопорождения, из которой уже в дальнейшем появится противоположность какая бы то ни было, в частности — противоположность бытия и небытия. В сверхумном экстазе человек свободен от всякого инобытия и в том числе, главное, от себя самого, но он все же остается *самопорождением*, универсальнейшей потенцией всего логического и алогического. Быть свободным от себя самого, то есть быть раньше себя самого, это значит быть для себя порождающим лоном, быть неразвернутой потенцией себя самого. Точно так же: быть зависимым только от себя самого — это значит быть умом, мышлением. Быть зависимым от инобытия, но эту зависимость внутренне преодолевать — это значит быть душой. Быть зависимым только от инобытия и преодолевать эту зависимость лишь внешне, отвлеченно-эйдетически, — это значит быть телом. И, наконец, быть в зависимости только от инобытия и ничем эту зависимость не преодолевать, то есть быть абсолютно вне себя, быть абсолютной внеположностью, — это значит быть материей. И как Единое есть потенция самопорождения, так материя есть потенция самоумерщвления.

Экстаз и самопорождение — последняя наивысшая форма «внутреннего эйдоса». Красота Единого — *в экстатической первопотенции сущего*.

5. *И т о г.* Резюмирующее изложение анализируемого трактата можно находить в I 6, 6, 1—32.

а) Итак, основное в трактате — учение о «внутреннем эйдосе», то есть эйдосе, в котором смысловым образом отождествился отвлеченный смысл со своим инобытийно-множественным становлением. С одной стороны, такой эйдос чист от всего вещественного, и потому — субъективно ему соответствует то или иное «очищение», катарсис. Катарсис есть не что иное, как свобода от чувственных представлений, в целой душе и уме — как чистота от страстей; и в конечной объединенности ума — как свобода от всякого субъективного инобытия вообще, или экстаз. С другой стороны, *по своему содержанию* внутренний эйдос уже вместил в себя все чувственное, вещественное и вообще материальное, хотя и вместил *умно же*. И потому — в субъективно-эстетической сфере мы получаем градацию понимания (для телесного эйдоса) и любви (для души и ума, от душевной катартики до сверхумного исступления).

В I 6, 6, 25—33 Плотин говорит о том, что тело прекрасно душой, душа — умом и ум прекрасен Первоединым Благом. Общее резюме так и гласит в конце главы: прекраснее всего Единое, источник красоты. От него *ум* — самая красота, первичная красота. Далее — *душа*, живущая становлением ума, воплощающая в себе ум. И, наконец, *тело* — живущее уподоблением душе и подчиненное власти души. Таким образом, красота, по Плотину, *иерархична* и «внутренний эйдос» имеет иерархичное строение.

б) Из этого резюме также видно и то, что в собственном и настоящем смысле красота, по Плотину, есть только *умная* Красота. Телесная и душевная красота есть только подготовка к ней, а красота Первоединого превышает всякое оформление и потому не может считаться красотой в собственном смысле слова. В телесной и душевной красоте внутренний эйдос содержит в себе необходимое для себя инобытие из внешней в отношении себя области. В случае тела инобытие тут совершенно внешне, в случае же души инобытие тут возвращается вовнутрь. Но вся сущность души в том и заключается, что она животворит *внешнее* себе; и свое внутреннее инобытие она получает в результате этого внешнего оживотворения. Только в чистом уме инобытие есть исключительно *внутреннее* инобытие. Оно не *становится* из внешнего внутренним, как в душе, но оно здесь никогда и не было внешним. Душа вся еще живет ощущениями, то есть внешней интеллигенцией, хотя эти ощущения тут и одухотворены. Ум же не знает ощущений, он знает только мышление, а мышление получает необходимые для себя различения, то есть все свое инобытие, *в самом же себе*, и в этом-то и заключается его специфика. Поэтому если внутренний эйдос — тот, который смысловым образом подчинил себе свое инобытие, то ясно, что настоящим и подлинным внутренним эйдосом будет только *умный* внутренний эйдос, как содержащий в себе инобытие не откуда-нибудь извне, но из самого же себя.

Этой «умной красоте» Плотин и посвятил специальный трактат V 8.

§ 4. Перевод трактата «Об умной красоте» (V 8)

Говоря вообще и не входя в детали, содержание трактата V 8 «Об умной красоте» вполне тождественно с

содержанием трактата I 6 «О прекрасном». А именно — там и здесь предметом рассмотрения является «внутренний эйдос». Однако в преддверии изучения V 8 очень важно понимать и *общее их различие*.

В I 6 речь идет о «внутреннем эйдосе», и, поскольку эйдос у Плотина и есть само бытие, философу приходится говорить и о самом бытии. В V 8 речь идет главным образом о *бытии* и, поскольку бытие у Плотина есть определенным образом сформированное бытие, ему приходится говорить и о «внутреннем эйдосе». В I 6 — тема по преимуществу онтологическая. Но, поскольку у Плотина эстетика и онтология есть одно и то же, постольку оба трактата говорят об одном и том же, но с разных сторон.

Этим объясняется то, что если в I 6, 7—9 говорится просто о красоте ума (на основе учения о «внутреннем эйдосе»), то в V 8, 3—6 говорится о *жизни* ума и выдвигается новое понятие софийной «мудрости». Софийность тут, собственно говоря, совершенно то же самое, что «внутренний эйдос» ума. Но последнее понятие предполагает рассматривание ума в направлении от его внешней поверхности в его глубину. Софийность же есть бытийственное основание самого ума; это — ум вместе со своим внутренним инобытием, стремящийся к Единому, то есть *творящий* ум; и рассмотрение его поэтому идет из глубины во внешность. В I 6 речь идет только об умных зраках, не больше того. Но эти умные зраки, или эйдосы, есть только выразительная форма ума, интеллигенции. Что же получится, если эта выразительная интеллигенция будет рассматриваться с точки зрения своего бытия, своей субстанции, а не просто с точки зрения выразительности? Эти выразительные лики чистого ума, когда ум берется как субстанция, вечная и творящая, есть не что иное, как *боги*. И вот трактат V 8 рассуждает о богах как об эйдосах умной красоты. Это — все тот же самый выразительный «внутренний» эйдос трактата I 6. Но он рассмотрен здесь в своем онтологическом основании. I 6 есть онтологическая эстетика, V 8 есть эстетическая онтология. Ввиду важности этого трактата дадим и его полный и, по возможности, точный перевод¹.

Перевод трактата

1. Форма, умная идея красоты выше той, которая в художнике, а та, которая в художнике, выше той, что в реальном искусстве.

«Так как тот, кто утвердился в созерцании умопостигаемого космоса и понял красоту истинного ума, получил, по-нашему, возможность охватывать мыслью и его отца, потустороннего в отношении ума, то попробуем увидеть и самим себе разяснить (насколько это доступно словам), как можно было бы кому-нибудь созерцать красоту ума и того космоса (1—6).

Итак, пусть лежат, допустим, камни в кучке, один, если угодно, возле другого, причем один необработанный, непричастный искусству, другой же уже преодоленный искусством и превращенный в статую бога или какого-нибудь человека, и если бога, то — Хариты или какой-нибудь Музы, и если человека, то не любого, но такого, которого искусство создало на основании того, что прекрасно во всех людях. В таком случае камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы [лика] (eidoys), оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня (потому что иначе подобным же образом был бы прекрасен и другой камень), но от того *лика, который вложило в него искусство*. Таким образом, *этой формы не имела материя*, но форма была в замыслившем еще до появления в камне. Была же она в художнике *не постольку, поскольку у него были глаза и руки, но потому, что художник был причастен искусству* (6—18).

Следовательно, красота эта присутствовала в искусстве в более высшем виде. Именно: не привходит в камень та красота, что в искусстве, но та остается, а привходит от него другая, меньшая, чем та. Да и эта не осталась чистой в камне и [не осталась такой], как хотел художник, но — насколько камень поддавался искусству. Если искусство творит то, что оно есть само по себе и чем обладает, — а прекрасное оно творит соответственно смыслу того, что именно оно творит, — то оно в *большей и истиннейшей степени прекрасно*, обладая красотой искусства, конечно, большей и прекраснейшей, чем сколько есть ее во *внешнем [проявлении]*. Именно, поскольку она, привходя в материю, оказывается *распространенной* [протяженной], — настолько она слабее той, которая пребывает в единстве. Ведь все распространяющееся отходит от самого себя (если крепость — в крепости; если теплота — в теплоте; если вообще сила — в силе и красота — в красоте); и *все первое творящее должно быть само по себе сильнее [вторичного] творимого*. И не отсутствие музыки делает [человека] музыкантом, но — музыка, и [также] музыка до-чувственная создает ту, которая в чувственном (18—32).

А если кто-нибудь принижает искусства на том основании, что они в своих произведениях подражают природе, то прежде всего надо сказать, что и произведение природы подражает иному. Затем необходимо иметь в виду, что они подражают не просто видимому, но восходят к смыслам, из которых [состоит и получается сама] природа. Далее, они многое созидают и от себя, и, в частности, они прибавляют в каком-нибудь отношении ущербному [свои свойства] в качестве обладающих красотой. Так и Фидий создал своего Зевса без отношения к тому или иному чувственному [предмету], но взяв его таким, каким Зевс мог бы стать, если бы захотел появиться перед нашими глазами» (32—40).

2. В явлениях природы, например в реальном человеке, красота есть также результат «внутреннего вида» существующего.

«Но оставим искусства. Рассмотрим то, произведениям чего, как говорят, подражают художники, то есть те предметы, которые возникают и считаются прекрасными от природы, все разумные живые существа и неразумные, и особенно то из них, что в подлинном смысле удалось [cat'orthōtai] изваявшему их и создавшему, преодолевшему материю и доставившему форму, какую хотело. Что же, следовательно, в этом является красотой? Очевидно, это не

¹ Перевод этого трактата, данный нами в первом томе «Истории эстетики» (см. Библиографию, с. 743), дается здесь иной раз с существенными изменениями.

кровь¹ и не месячные, но также и не окраска, хотя она и отличная от этого, и не фигура, или пусть это будет вообще ничем, или чем-то бесформенным, или как бы просто только чем-то воспринимающим, каковой является материя. Словом, откуда воссияла красота Елены, бывшей предметом спора? Откуда те из женщин, которые похожи красотой на Афродиту? Да и красота самой Афродиты — откуда? [Откуда она], если какой-нибудь человек целиком прекрасен или бог — как из тех, что являются нашему зрению, так и из тех, что не идут [к нам], но все же содержат в себе красоту, доступную для видения? (1 — 14).

Не есть ли это везде вид, который идет от создавшего к ставшему, подобно тому как и в области искусства он идет, согласно нашему утверждению, от [самих] искусств к произведениям искусства? Но как же это может быть? Произведения искусства и существующий в материи смысл прекрасны, а тот смысл, который не в материи, но в самом творящем, разве не есть красота, тот первичный и не материальный, но сводящий воедино [самую материю]² (14-19)?

Впрочем, если бы материальная масса была прекрасна только в зависимости от того, что она — масса, то нужно было бы, чтобы творящий смысл, так как он не масса, не был прекрасен. Однако поскольку вид в малой ли, в большей ли массе *один и тот же*, то если он приводит в движение и настраивает душу видящего при помощи свойственной ему самому способности, то красоту надо приписывать не величине материальной массы. Доказательством этого является и то, что пока она находится вне нас, мы ее еще не видим; когда же она появляется внутри, то [уже] вызывает настроение. Она может входить через глаза только в качестве *вида*, потому что как иначе она могла бы проникнуть по малости отверстия? Тут же воспоследует и величина, значительная не в [своей] материальной массе, но ставшая значительной в [своем] *виде* (19-28).

Далее, творящее должно быть или безобразным, или безразличным, или прекрасным. Будучи безобразным, оно не могло бы создать противоположного; безразличное же почему должно создавать больше прекрасное, чем безобразное? Но и существует природа, строящая это прекрасное, которая гораздо раньше прекрасна. Мы же, не имея никакой привычки к видению внутреннего и не обладая таким умением, гоняемся за внешним и не понимаем, что [на нас] действует внутреннее, подобно тому как если бы кто-нибудь, видя свое изображение, преследовал бы его, не зная его происхождения (28—35).

Ясно, что предмет нашего стремления — иной и что *красота заключается не в [физических] размерах*, и что [такова же красота] и в науках, и в занятиях, и вообще в душах (ср. Plat. Conv. 210 b—c). Здесь и на самом деле большая красота, когда ты созерцаешь в ком-нибудь разумность и удивляешься ей, не взирая на лицо (ибо последнее могло бы быть и безобразным). Но ты, отбросив всякую [внешнюю] форму, устремляешься *к внутренней его красоте*. Если же она еще не действует на тебя так, чтобы назвать такого человека прекрасным, то [значит] и самим собою ты не можешь наслаждаться как прекрасным, когда смотришь в собственную глубину. Следовательно, напрасно ты стал бы стремиться к этому, находясь в таком состоянии. Ибо ты будешь искать безобразным путем, но не чистым. Потому и не ко всем — слова о таковых вещах. Но — имей память [об этом], если и себя узрел ты прекрасным» (35—46).

3. *Только в чистом уме образ красоты совпадает с самой красотой; он есть тут не что иное, как сами боги.*

«Итак, и в природе существует смысл красоты, являющийся первообразом (archetypus) в отношении к той, что в теле, а в отношении той, что в природе, существует еще более прекрасный смысл в душе, от которого и тот, что в природе. Однако яснее всего он в душе возвышенной, и здесь он уже продвинулся в сферу самой красоты. Именно, украшая душу и принося [ей] свет от большого света как от красоты первичной, он, сам оставаясь в душе, заставляет заключать, каков есть тот, что раньше его самого, уже не становящийся в чем-нибудь и не пребывающий в ином, но [только] в самом себе. Потому он уже и не смысл, но — творец первичного смысла красоты, существующей в душевной материи. Он — ум, постоянно ум, поскольку он не пришел к самому себе извне. В каком [преходящем] образе можно его представить? Ведь всякий образ произойдет из худшего, то есть из безобразного материала. Однако необходимо, чтобы образ возник из ума, так что его нужно представлять не через образ, а наподобие того, как для всего золота берут за образчик какой-нибудь кусок золота; если взятый, допустим, не чист [от примеси], то очищают его на самом деле или в мысли, указывая, что не все есть золото, но только это — вот из всей массы (1 — 16).

Таким же образом и в данном случае [в отношении умного образа, мы имеем знание] от ума, пребывающего в нас в чистом виде или, если угодно, от богов о том, каков существующий в них ум. Именно: все боги возвышенны, прекрасны; и красота их неизъяснима (Plat. Conv. 218 e). Но что же есть то, от чего они таковы? Это — ум; и они таковы потому, что в них по преимуществу действует ум в целях своего обнаружения; то есть не потому, что тела у них прекрасны (ведь и у других бывают тела, и не это значит для них быть богами), но в соответствии [именно] с умом и существуют они как боги, а будучи богами, они прекрасны (16—24).

Дело обстоит не так, что они иной раз пользуются умом, иной — не пользуются, но так, что они всегда пользуются умом в уме бесстрастным, устойчивом, чистом; они все знают и познают не человеческое, но свое собственное, божественное, и то, что зрится умом. Те из богов, которые на небе, созерцают вечно, ибо у них — досуг, [созерцая] как бы издалека то, что в том небе, поскольку голова их выше небесного свода. Те же, которые, находясь в нем, имеют [и] пребывание на нем или в нем, жительствоуют по всему тамошнему небу. Ведь там все — небо, и земля — небо, и — море, животные, растения, люди; всё небесно в этом небе. Находящиеся же в нем боги не презирают ни людей, ни что-нибудь из тамошнего, ибо оно — тамошнее. Все тамошнее пространство и место они заполняют, сами пребывая в покое» (24—36).

4. *В уме сливается все фактическое и смысловое в одну легкую, светлую, нерушимую жизнь, которая есть мудрость.*

«Ибо там легко жить (Ном. II. VI 138). И истина является для них и родительницей, и кормилицей, и существованием, и пищей. И они всё видят, не то, чему присуще возникновение (Plat. Phaedr. 247 d), но — чему бытие

¹ Греч. haima, которое Хардер предлагал заменить sperma, «семя».

² Слова «но сводящим воедино» в тексте Генри-Швицера исключены.

(oysia), и самих себя они видят в других. Ведь всё [там] прозрачно; и нет ничего ни темного, ни сопротивляющегося [зору], но всякий [бог] ясен всякому, до внутреннего и во всем. Ибо свет прозрачен для света. И всякий содержит все в себе и в свою очередь видит все в другом, так что все находится везде и всё есть всё, и каждое всё, и [потому] сияние — беспредельное. Ведь каждое из этого — велико, так как и малое — велико. И солнце там есть все звезды и каждая в свою очередь есть солнце и всё. В каждом светиле восходит иное, видится же в каждом всё (1 — 11).

И движение там чистое, поскольку движущее, так как оно не отличается от движения, не мешает ему, когда последнее происходит. И покой [здесь] не нарушается никаким движением, так как он не примешан к тому, что не устойчиво. И прекрасное — прекрасно потому, что оно не находится в не-прекрасном. Каждый [бог] ступает не то чтобы по чужой для него земле, но для каждого то, в чем он находится, и является тем, что он есть. И то, в чем он находится, бежит вместе с ним, когда он, например, поднимается вверх, и сам он не отличается от занимаемого им пространства. Действительно, субстрат [его] есть ум, и он сам — ум, как кто-нибудь мог бы помыслить, что это видимое небо, будучи световидным, стало этим исходящим от него светом, то есть звездами. Здесь одна часть не может появиться из другой, и каждое взятое в отдельности может быть только частью. Там же каждая часть появляется всегда из целого, и каждое, взятое в отдельности, есть одновременно и целое. Та [тут] представляется как часть, изошренному же [зрению] она видится как целое, наподобие того, как если бы кто-нибудь оказался в отношении зрения таким же, как, говорят, и Линкей, который видел то, что внутри, согласно лицу, имеющему в виду тамошнее зрение (11—26).

Для тамошнего созерцания нет ни утомления, ни наполнения, которое приводило бы к прекращению его для созерцающего. И нет пустоты, чтобы приходило к наполнению и удовлетвориться достижением такой цели. [И не так обстоит там дело, что] одно есть одно, а другое — другое, чтобы одному из того, что в нем, не нравилось то, что принадлежит другому. И все тамошнее — неисчерпаемо. Правда, существует и ненаполняемое, [но] так, что наполнение [насыщение] не заставляет испытывать отвращения к тому, что наполняет. Видящий видит [тут все больше и] больше, и созерцающий в качестве беспредельного себя самого и видимое следует [в этом только] своей собственной природе. Именно жизнь, когда она чистая, ни для кого не приносит утомления. Да и что могло бы утомить того, кто живет наилучше? Жизнь же есть мудрость, и мудрость, не доставляемая умозаключениями, так как она всегда целостна (pasa) и ни в чем не ущербна, чтобы нуждаться в мыслительном искании. Но она существует как первичная и не от другой [мудрости]. И само бытие есть мудрость, но не так, что [сначала ты] — сам, а потом — мудрый. Вследствие этого нет никакой большей [мудрости]; и знание-в-себе (aytoepistēmē) совосседает там с умом своей сопротивляемости, как аналогично говорят и о Дике в отношении к Зевсу. Действительно, все такое существует нам наподобие статуи, которые видятся сами через себя, так что созерцание является достоянием более чем блаженных созерцателей (Phaed. 111 a). О величии и силе мудрости можно судить по тому, что она имеет с собой и содержит как сотворенное все сущее, что все последовало [за ней], и она есть сущее, и оно совозникло с нею, и оба они — одно, а тамошнее бытие есть мудрость. Мы же [еще] не пришли к пониманию, так как полагаем, что науки суть теоретические положения и сведение (symphorēsīn, конгломерат) посылок. Но этого — нет даже и в здешних науках. А если кто о них спорит, то пусть это останется так в теперешнем виде. Что же касается тамошней науки, о которой именно, как известно, Платон говорит: «Она не разная в разном» (Phaedr. 247 de), то он оставил [нам] исследовать и находить, как [это возможно], — если только мы считаем себя достойными называться [платониками]. Итак, пожалуй, лучше отсюда положить начало [исследования]» (26—55).

5. *Бытие, ум, мудрость, идея есть одно прекрасное умное изваяние.*

«Итак, все происходящее, будь то произведения искусства или природы, создает некая мудрость (sophia), и творчеством везде водителем является мудрость, и если кто творит согласно самой мудрости, то таковыми же [софийными] надо считать, очевидно, и искусства. Однако художник опять в свою очередь приходит к мудрости природы, соответственно которой он и сам появился на свет и которая уже не получена из теоретических положений, но цельно является чем-то единым, не составлена из многого в единое, но, скорее, разрешается из единого во множество. Поэтому, если кто-нибудь признает ее первичной, то [этого уже] достаточно, ибо она — не из иного и не в ином (1—9).

Если же скажут, что смысл (logon) заключен в природе и, с другой стороны, природа является его принципом, то мы спросим: откуда же [природа его] получит? И если из чего-нибудь другого, то отличается ли это от нее? Но мы успокоимся, если [скажут, что он возникает] из себя же самого. А если будут восходить к уму, то необходимо посмотреть, ум ли породил мудрость. Именно, если это подтвердят, то — откуда [он ее породил]? А если из самого себя, то иначе не может быть, как то, что сам он и есть мудрость. Следовательно, истинная мудрость есть бытие (oysia), и истинное бытие есть мудрость. При этом достоинство для бытия — от мудрости, и, поскольку от мудрости, оно есть бытие истинное. Потому и те [бытийные] сущности, которые не содержат мудрости, тем самым, что хотя они и произошли через мудрость, но мудрости в них не содержится, — не суть истинные сущности (9—19).

Следовательно, не нужно считать, что боги и тамошние преблаженные созерцают там [рассудочные] аксиомы, но все в отдельности из относимого туда являются прекрасными изваяниями наподобие тех, которые иной раз представляют себе в душе мудрого мужа, причем изваяния не нарисованные, но сущие. Поэтому древние и говорили, что идеи есть сущее и сущности (tas ideas onta... einai... cai oysias)» (19—25).

6. *Умное изваяние предшествует всякому дискурсивно-логическому раскрытию.*

«Мне известно, что и египетские мудрецы, опираясь ли на точную науку или на [бессознательный] инстинкт (symphytōi), если хотят обнаружить свою мудрость о том или другом предмете, пользуются не буквенными знаками, выражающими слова и предложения и обозначающими звуки и произносимые суждения, но рисуют [целые] изображения (agalmata) и напечатлевают для каждого предмета одно специальное изображение в святилищах для того, чтобы показать, что тамошняя мудрость не является дискурсивным мышлением, так что каждое такое изображение является там наукой и мудростью, и именно — в своей субстратной цельности, не в качестве

дискурсивного мышления или убеждения. Затем от этой цельной мудрости возникает в ином частичное изображение, уже детализированное (*eidōlon echeilgmenon*), которое само себя истолковывает дискурсивно и выражает причины, по которым оно было [именно] так [создано, а не иначе], так что возникшее таким образом может [только] удивляться, как прекрасно оно устроено. Тот, кто это понимает, выражает удивление этой мудростью, как она, не зная причин сущности, благодаря которым вещи созданы именно так, доставляет [это] тому, что создается в соответствии с нею. Этот прекрасный способ существования, следовательно, едва ли выясняется из исследования или он даже совсем не выясняется, потому что, если кто производит исследование, то еще до исследования и умозаключения он уже должен наличествовать в том виде. Так постараемся понять, что я хочу сказать, на одном, зато значительном, примере, который можно применить и ко всему» (1 — 19).

7. *Умное изваяние всецелого бытия есть идеальное Всё, в котором, замысел совпадает с выполнением, причина с целью и начало с концом.*

«Именно — относительно вселенной, хотя мы и соглашаемся, что она в своей качественности — от другого, то неужели мы станем думать, что ее творец замыслил в самом себе землю и то, что ее следует поместить в центре [и именно с такими свойствами], затем — воду, и притом как на земле, так и в прочих местах по порядку до неба, затем — все живые существа, и для каждого из них те формы, что теперь внутренние их органы и внешние части, затем, все распределив у себя в отдельности, осуществил это на деле? Однако и такой замысел невозможен, — потому что, откуда бы он появился у того, кто сам этого никогда не видел? Но даже если бы он и взял его от другого, то ему нельзя было бы приступить к работе, как теперь делают мастера, пользуясь руками и инструментами, ибо руки и ноги возникают [здесь] позже. Следовательно, остается, чтобы *все существовало в ином*, [в материи], *но*, с другой стороны, чтобы *не было никакого средостения от соседства для сущего в отношении иного*, как будто бы его представление (*indalma*) и образ возникли внезапно, сами ли от себя, при участии ли души [вообще] (в настоящем случае тут нет никакой разницы) или индивидуальной души (1 — 16).

Действительно, все это в совокупности произошло *оттуда*; и там оно прекрасно в большей степени, потому что *здесь оно — в смешении, а то — вне смешения*. Но все же и здешняя вселенная с начала и до конца *сдержана формами* (*eidesi*). Прежде всего [уже] материя сдерживается формами элементов. Над одними формами существуют другие формы, а затем опять другие. Поэтому и трудно найти материю, скрытую под многими формами. А так как и сама она есть некая крайняя форма, то и это *Всё есть форма, и все [вещи] суть формы. Формой был и сам прообраз* (*paradeigma*). Творит же он это *бесшумно*, так как все творящее есть сущность (*oysia*) и *форма* (*eidos*). Потому-то и творчество (*dēmiourgia*) это точно так же свободно от трудов, то есть оно относится ко Всему, как будто бы и было Всем. Не было, стало быть, [для него] и препятствия. Да и теперь оно владычествует над происходящим, хотя одно происходящее препятствует другому. Но это не было препятствием при творении и не является им теперь, так как оно пребывает в качестве Всего (16—28).

Я думаю, что если бы мы были первообразами, сущностью и одновременно формами, и творящая форма там была бы нашей сущностью, то и наше художество достигало бы победы без трудов. Однако даже и человек может осуществить свой собственный эйдос, хотя человек и возникает не в качестве того, чем он действительно является. Став теперь человеком, он отошел от бытия в качестве Всего. А перестав быть человеком, он, как говорит [Платон в «Федре», 246 с], «парит в высотах и управляет всем миром». Произойдя из целого, он и творит целое (29—35).

Но чтобы вернуться к нашему рассуждению, — ты можешь назвать причину, по которой земля находится в центре, почему она круглая и почему эклиптика наклонена так-то; но там, [в умном мире], не через то, что так надо, потому и существует такое решение, но *через то, что так и обстоит, как существует, через это и обстоит оно прекрасно*. Это наподобие того, как если бы существовало заключение до силлогизма о причинах, не из посылок. И не на основании умозаключения и не из рефлексии умозаключения и до рефлексии, так как все это — позже, и рассуждение [вывод], и доказательство, и вера [допущение]. И вследствие того, что оно — [умное Все] — начало, все это — от себя самого и именно так. И прекрасно в этом смысле говорится, что не следует рассказывать причин Начала, в особенности такого совершенного Начала, которое тождественно с Концом [Целью]. То, что есть Начало и Конец, то есть и всецело Все, и есть безущербно» (35-47).

8. *Умная красота есть первообраз, или прообраз (paradeigma), субъективной стороной которого является удивление.*

«Итак, оно — первично-прекрасно, а именно оно — целое и повсюду целое, чтобы уже ни в одном своем моменте не отставать с ущербом в смысле прекрасного. Да и кто же может сказать, что оно не прекрасно? Ведь оно не таково, чтобы быть прекрасным всецело, но имеет [непрекрасное] как момент или даже не имеет из него ничего. Но если уже и оно не прекрасно, что же другое может быть прекрасным? Ведь то, что раньше его, уже не хочет быть прекрасным. Первично же [прекрасное], перейдя в созерцание, *тем самым, что оно — форма и предмет созерцания для ума*, этим и стало видным *как предмет удивления*. Потому и Платон, желая выразить это, заставляет своего демиурга ради большей для нас очевидности одобрить совершенное (Tim. 37 с); этим он желал показать красоту первообраза и идеи как предмет удивления. Ведь когда кто удивляется созданному в соответствии с другим, к тому имеет он и удивление, в соответствии с чем имеется созданное. А если он не знает того, что он испытывает, в этом нет ничего удивительного, так как и любящие и вообще те, кто удивляется земной красоте, не знают, что она — появляется через ту. А она — именно через ту. А что [Платон] свое выражение «он удивился» относит [именно] к прообразу, это он намеренно разъясняет в дальнейших словах. Именно — Платон сказал: «Он удивился и захотел уподобить его прообразу еще больше» (Tim. 37 cd), показывая, какова красота прообраза при помощи утверждения, что происшедшее от него — прекрасно и что оно — его образ (*eicon*). Но если бы не он [прообраз] был сверхпрекрасный [какой-то] неизъяснимой красотой, то что было бы прекраснее этого видимого? Значит, не правы те, кто порицает это последнее, — кроме того, конечно, насколько оно не тот [первообраз]» (1-23).

9. *Умная красота есть космос божественности котором отдельный бог есть все боги, и все боги есть каждый*

в отдельности и один-единственный, и где бытие и бытие красотой — одно и то же.

«Итак, представим разумом, что этот космос, каждая его часть пребывает тем, что она есть, и не сливается с другой, так чтобы при проявлении чего бы то ни было одного, как бы шара вовне, тотчас же последовало и представление о солнце и других светилах, и стала видна и земля, и море, и все живые существа, как бы на прозрачном шаре, и все на деле стало бы созерцаться. Отсюда пусть и в душе составится некое световое представление шара, всё в себе содержащее, подвижное или покойное, или одно подвижное, другое же покоящееся. Сохраняя это представление, возьми у себя другое с исключением [телесной] массы. Отбрось пространственные определения и имеющееся у тебя представление о материи, и не пытайся представить другую, [например], меньшую той в смысле [телесной] массы, но, воззвав к богу, создавшему ту, чьим представлением ты обладаешь, молись, чтобы он пришел [сам]. И он, возможно, придет, неся свой собственный космос со всеми богами в нем, будучи одним и всеми, когда и каждый бог есть все [боги], соединенные в одно; и они различествуют потенциями, но с точки зрения этой единой и многократно проявляющейся потентности все они — один, лучше же, один [тут] — все [боги] (1 — 18).

Действительно, сам он не убывает, когда те все возникают. Они — вместе, и в свою очередь каждый — порознь в непротяженном покое, без всякой чувственной формы. [В последнем случае] один был бы в одном месте, другой же — где-нибудь в другом, и каждый был бы в самом себе не весь. Не имеет он [умный мир] и разных [самостоятельных] частей в других или в самом себе; и каждое в отдельности целое не есть [тут] раздробленная потенция и такая по величине, сколько [в ней] измеренных частей. Она, то есть Вселенная, есть вся потенция, идущая в беспредельность и до беспредельности потентная. И он [умный мир] настолько велик, что и части его стали беспредельными. Да и какое же можно назвать место, где бы его уже не было? (18—28).

Конечно, велико и это [чувственное] небо и все вместе потенции в нем; но оно было бы больше, и даже нельзя было бы сказать каково, если бы ему не была присуща некая малость телесной потенции. Однако кто-нибудь, разумеется, назовет, пожалуй, великими и потенции огня и других тел. Но только по неведению истинной потенции она может представиться как жгущая, уничтожающая, мучающая и способствующая возникновению живых существ. Но это [в нашем мире] уничтожает потому, что и само уничтожается; и оно производит потому, что и само возникает (27—36).

Тамошняя же потенция имеет только [чистое] бытие, и только [чистое] бытие в качестве прекрасного. Да и где может быть прекрасное, если лишить его бытия? С убылью прекрасного она терпит ущерб и по сущности. Потому-то бытие и возделенно, что оно тождественно с прекрасным; и потому-то прекрасное и любимо, что оно есть бытие. Зачем разыскивать, что для человека является [тут] причиной, если [тут] существует одна природа? Эта вот [чувственная] ложная сущность, конечно, нуждается в привнесении прекрасного, которое она может получить только в качестве подобия, чтобы и оказаться прекрасной и чтобы вообще быть. И она постольку существует, поскольку участвует в красоте, соответственной форме (cata to eidos), будучи совершеннее в меру этого приятия. Поскольку прекрасная сущность в большей степени является сущностью в собственном смысле» (36—47).

10. Умная красота есть иерархическое тождество созерцаемого и сущего, так что, в основе, тут уже нет различия между творящим и творимым, внутренним и внешним.

«Вследствие этого Зевс, старейший, надо полагать, из других богов, над которыми он владевает, первым отправляется к созерцанию этого [космоса]; следуют и другие боги, демоны и души, способные это видеть (Plat. Phaedr. 246 e; 244 a). Он же [умный космос] выявляется им из некоего невидимого места и, высоко поднявшись над ними, освещает все, наполняет сиянием и поражает низших, так что они отворачиваются в бессилии видеть как бы солнце. Одних оно удерживает, и они начинают созерцать, другие же приходят в замешательство, и тем в большее, чем дальше они от него отошли. Когда же созерцают те, кто способен узреть, — все они направляют взоры на него и на принадлежащее ему. При этом не одно и то же зрелище постоянно каждый приносит с собою, но стойкий в созерцании увидел просиявший источник и природу справедливого, другой же наполнился зрелищем благочестия (sōphrosynēs), не такого, какое [имеют] люди у себя самих, когда они его имеют. Ведь это [здешнее] благочестие некоторым образом подражает тому [умному], а это последнее, описывая все относительно всего, как бы объема его [умного космоса], зрится как совершенное [только] тому, кому уже виделись многие ясные зрелища: боги и по одному, и все божество одновременно; и души, которые видят там всё, из всего происходя, так что они всё и обнимают; и сами они — во всем от начала и до конца, и они существуют там, причем настолько, насколько от природы свойственно им там существовать так, что часто они пребывают там целиком, — в случаях, [именно] когда они [от этого] не отделялись (1—22).

Созерца все это, Зевс (а также и те из нас, кто вместе с ним охвачен любовью) видит, наконец, и красоту в цельном виде, и пребывающую во всем, участвуя и сам в тамошней красоте. А она сияет во всем и наполняет появившихся там, *так что и они становятся прекрасными*; что часто бывает с людьми, которые, восходя на высокие места, где земля имеет светло-желтую окраску, сами наполняются этим цветом наподобие того, куда они вступили. В тамошнем же мире цветущая на бытии окраска есть красота, лучше же сказать, все [там] есть окраска и красота, идущие из глубины. Прекрасное ведь и есть не что иное, как цветущее на бытии. Но для тех, кто не созерцает целого, назначена только поверхность. Для тех же, кто как бы целиком упился вином и наполнился нектаром (так как красота проходит через всю душу), возможно стать и не только созерцателем. Такой уж не находится вне, и предмет созерцания тоже не вне его, но тот, кто созерцает его пронизательно, в самом себе имеет созерцаемое и, многое имея, не знает, что имеет и взирает на него как на внешнее, поскольку взирает на него как на созерцаемое и поскольку хочет взирать [на него этим образом]. Все, на что взирает кто-нибудь как на зримое, он видит внешним. Однако *необходимо перенести это уже в самого себя*, и взирать уже будучи единым и взирать как на самого себя, подобно тому как если бы кто-нибудь, охваченный богом, оказался объятый Фебом или некой Музой, *созидавая в самом себе видение бога*, если он обладает в самом себе способностью взирать на бога» (22—43).

11. Можно сказать, что созерцающий красоту изводит ее из собственных глубин и проецирует вовне, находясь

все время между абсолютным тождеством себя и самораздвоением.

«Если кто-нибудь из нас не в состоянии созерцать самого себя, он, охваченный этим богом, когда выносит вонне для созерцания предмет своего видения, тем самым себя выносит вонне и видит себя как изукрашенный образ божий. Когда же он отбросит этот образ, хотя и прекрасный, придя к единству *с самим собою* и уже не раскалываясь, тогда он есть *вместе все едино* с этим безмолвно присутствующим богом и существует с ним — насколько может и хочет. Если же он обратится к двойственности, то, будучи чистым, он непосредственно рядом с ним, так, чтобы опять наличествовать при нем прежним способом, когда он снова к нему обращается (1—9).

В обращении же этом он имеет следующую пользу. Вначале он воспринимает самого себя, пока он — другой. Обратившись же вовнутрь, *он обладает всем*. И отбросив назад чувственное восприятие, он, вследствие страха перед бытием в качестве другого, оказывается там единым. Даже если он захочет увидеть Бога существующим в качестве другого, чем он сам, [все равно] *вовне созидает* [его в качестве] *себя самого*. Тому, кто обучается, необходимо, пребывая в некоем его отображении, точно разузнать (Plat. R. P. VII 526 e) при помощи исследования, во что он погрузился; и убедившись и поверив, что это — предмет, достойный почитаться блаженным, он должен предать себя самого во внутреннее и *стать* вместо только созерцающего видением другого созерцателя, [самому] *изучающим при помощи мыслей, каковым он оттуда [непосредственно] является* (9—19).

Да и как может кто-нибудь находиться в прекрасном, не созерцая его? Именно, созерцая его как другое, он еще не в прекрасном, но [только] став им, он, таким образом, в собственном смысле пребывает в прекрасном. Поэтому, *если видение [красоты] относится к внешнему, то [и в этом случае] видение не должно быть иным, чем так, чтобы быть тождественным с видимым*. Это есть как бы [внутреннее] понимание и совокупное ощущение того, кто испытывает опасение, как бы ему не отпасть от самого себя из-за желания видеть все больше и больше (19—24). Нужно, кроме того, иметь в виду, что ощущения дурного имеют [под собой] более значительные раздражения и менее значительные знания, вызываемые этим раздражением. Ведь болезнь вызывает [большую] раздражительность; здоровье, наличествуя безмолвно, дает, надо полагать больше понимания себя самого, потому что оно выступает как [наше] собственное, пребывающее [с нами] единство. Болезнь же есть чуждое и не собственное, и потому совершенно ясно, почему она кажется вполне отличной от нас. Свойственное же нам есть мы сами, хотя мы и не замечаем этого. Находясь же в таком положении, мы больше всех способны сознавать самих себя, если сделали наше знание о нас самих и нас самих — одним (24—33).

Однако в этих условиях, в умном мире, когда мы больше всего познаем соответственно разуму, мы оказываемся незнающими, если придерживаясь чувственного восприятия, которое [в данном случае] утверждает, что оно не пользуется видением, так как оно и не имеет знания и даже не может когда-нибудь иметь знания о подобных [умных] предметах. Чувственное ощущение же есть недоверие; и [на самом деле] увидевший есть иной, [чем чувственное ощущение, а именно — он уже ум]. Если же в этом случае испытывает недоверие и он, то он не поверит уже и в свое существование, поскольку сам он, даже и отнесенный вонне, во всяком случае не может телесными глазами видеть самого себя как чувственного» (33—40).

12. Опыт умной красоты рисует сверхумного бога-отца, перешедшего в умный космос бога-сына, являющегося сущностью чувственного космоса, почему этот последний также прекрасен, и вечен, как и сам первообраз.

«Но [уже] сказано, как может [кто-нибудь] делать это в качестве другого и как в качестве себя самого. Следовательно, когда он увидел [в качестве другого ли или оставаясь самим собою] то, — что он возвещает? Он возвестит, что увидел бога, напряженно рождающего прекрасное порождение и, следовательно, все в нем самом породившего и имеющего в нем самом беспечальное напряжение родов. Наслаждаясь тем, что он породил, и пребывая в удивлении перед своими порождениями, он все удерживает у самого себя и радуется блеску себя самого и блеску этих [порождений]. Эти последние прекрасны и, как пребывающие внутри, они более прекрасны, чем Зевс, который в данном случае, единственное из других дитя, появляется вонне. По нему, а он — последнее дитя, — можно судить, как бы по некому образу отца, каков сам отец и пребывающие у отца братья. Он свидетельствует, что не напрасно пришел от отца, что благодаря этому существует отличный от него [чувственный] космос, ставший прекрасным в качестве образа красоты (1—13).

Ведь не положено, чтобы образ прекрасного и сущности не был прекрасным. Известно, он повсюду подражает первообразу. К тому же он обладает жизнью и есть сущность, как подражание, и есть красота, как происходящее оттуда. И он вечно существует в качестве образа. Иначе один раз он будет его образом, а другой раз нет; и этот образ возник не при помощи искусства. Но всякий образ, являющийся таковым по природе, пребывает, пока пребывает образец (13—20).

Вследствие этого не правы те, кто считает преходящим [чувственный мир], когда пребывает умный, и порождает [его] так, как будто бы творящий некогда замыслил [его] создать. Они не хотят понять способа подобного творчества и не знают, что, поскольку тот освещает, никогда не убудет и другое, но что с каких пор существует то, с тех пор и это. А то всегда было и будет. Приходится пользоваться этими словами и по необходимости стремиться к разъяснению» (20—26).

13. Начало, отец — выше красоты и есть ее источник; ум, сын, первообраз — красота первичная; душа мира, Афродита красота вторичная, образ.

«Итак, бог, который [всегда] одинаковым образом связан пребыванием и который предоставил сыну властвовать над этой [чувственной] Вселенной (ибо для него не было бы прилично, отбросив тамошнюю власть, следовать юнейшей и позднейшей себя самого), обладая [к тому же] насыщением прекрасного, [бог], совершивший это, поставил собственного отца над собой и [простерся] до него вверх; поставил он, с другой стороны, и то, что начало быть после него от сына в направлении инобытия, так что *он оказался посреди обоих*, — и вследствие инаковости в отношении отрыва от высшего и вследствие воздержания от связи с низшим после него, — будучи посередине между более значительным отцом и менее значительным сыном. Но так как отец для него больше, чем [считается таковым]

по красоте, то *первично-прекрасным* остался он сам, хотя прекрасна также и душа. Но *он прекраснее ее*, так как она — его след. И хотя она вследствие этого прекрасна в отношении [уже] своей природы, все-таки она прекраснее тогда, когда она туда взирает. Итак, если душа Вселенной, чтобы сказать понятнее, и сама Афродита — прекрасна, то что же такое он? Если она прекрасна от себя самой, то насколько же прекрасно то? Если же от другого, то откуда же получает душа красоту, приведенную к ней и сродственную с ее сущностью? Ведь и когда мы сами прекрасны, [мы прекрасны] бытием при самих себе; и безобразны мы — переходя в иную природу, [в инобытие]. И прекрасны мы, когда познаем самих себя; безобразны же, когда этого знания не имеем (1—22).

Там, следовательно, прекрасное и оттуда. Достаточно ли сказанного для возведения к ясному пониманию умного места, или еще снова нужно таким способом пойти по другому пути?» (22—24).

§ 5. Анализ трактата «Об умной красоте» (V 8)

1. *Разделение трактата V 8*. В трактате V 8 рассыпано множество самых разнообразных мыслей, и еще больше рассыпано здесь намеков на другие учения, разработанные Плотинем в тех или иных частях его системы. Необходимо точнейшим образом учитывать все многообразное содержание этого сложного и только на поверхностный взгляд сразу понятного трактата.

Попробуем прежде всего дать общее расчленение трактата. Не нужно поддаваться впечатлению того, что мысли здесь у Плотина часто повторяются и не везде изложены в достаточно четком виде. Пристальное исследование с очевидностью показывает, что в этом трактате имеется своя вполне определенная последовательность мысли и что он поддается формулировке, несмотря на многочисленные внешние трудности.

Весь трактат V 8 мы бы предложили делить на такие части.

1) Первые две главы (1—2), несомненно, являются только вступлением. Здесь выставляется общее учение об иерархическом понимании эйдоса: выше всего чистый эйдос; ниже тот, который в художнике; и еще ниже — тот, который в самом произведении искусства (1 гл.). То же — и в природе: чистый эйдос вещи, эйдос в душе воспринимающего, и — эйдос в самой вещи (2 гл.).

2) Главы 3—6, кажется, можно объединить в одной теме: *общее учение о софийном бытии*. В софийности совпадает до абсолютной неразличимости образ бытия и само бытие (гл. 3), что синтезируется в понятии *умной жизни* (4 гл.), осмысленной уже не в отвлеченных понятиях, но в идеях (5 гл.), умно-оптически, то есть скульптурно протраемых (гл. 6). Это и есть учение о том, что красота предполагает софийную самообоснованность ума, то есть порождаемость им инобытия, необходимого для своего воплощения, из самого же себя.

3) Главы 7—13 можно объединить под одним вопросом: *детали учения о софийном бытии*. В свете достигнутой идеи софийности рассматриваются теперь отдельные вопросы, и прежде всего те же общеотвлеченные моменты, из которых складывалось само понятие софийности. Теперь они уже теряют свою отвлеченность, так как на них лежит структура того нового целого, которое из них получилось. Софийность появляется из тождества и взаимослияния идеального и реального. Если мы теперь будем рассматривать *идеальное* в свете софийного, то оно перестает быть только отвлеченно-идеальным; оно превращается в особого рода бытийственно-художественную форму или в бытийно-эстетический лик, именуемый мифом. Если мы рассматриваем *реальное* в смысле софийного, то мы получаем не просто процесс реального становления вещей, но *творчество*. По-видимому, а) гл. 7—9 имеют в виду *созерцательно-софийную* сторону и б) гл. 10—13 — *творчески-софийную* сторону бытия.

Итак, софийность *созерцается*, то есть рассматривается в своих идеально-неподвижных функциях, что манифестирует собою вполне специфическую структуру бытия. А именно — оно предстает как особого рода *космос*, в котором замысел совпадает с выполнением, причина с целью и начало с концом (7 гл.); оно оказывается первообразом (8 гл.), который в развитом виде есть *мифология*, то есть космос богов, в котором каждый есть все и все суть каждый (9 гл.). Когда софийность *творит*, то есть рассматривается в своих реально-подвижных функциях, то тут сначала бросается в глаза общее совпадение в софийности творящего и творимого (гл. 10), а затем это общелогическое утверждение софийного творчества рассматривается специально как достояние субъекта (гл. 11), а потом — объективно (гл. 12—13).

Имея в виду это распределение материала, попробуем дать подробное изложение и анализ всех содержащихся здесь отдельных мыслей.

2. *Вступление: «внутренний эйдос» в искусстве (V 8, 1) и в природе (V 8, 2)*. а) V 8, 1, 1-40. 1) Пусть мы имеем два куска мрамора — один необработанный и непричастный искусству, другой же — преодоленный искусством и превращенный в статую какого-нибудь бога, Хариты или Музы, или даже человека, но не всякого, а такого, который, как прекрасный, создан именно искусством. Второй кусок прекрасен благодаря эйдосу красоты (1 — 13). а) Если бы красота зависела от камня как такового, то одинаково прекрасен был бы и другой кусок (13—14). б) Явно, что красота зависит «от эйдоса, который вложило искусство» (14—15). в) Но этого эйдоса не было в материи как таковой; его создал художник, но не постольку, поскольку у него были глаза и руки, но потому, что «художник был причастен искусству» (15—18). 2) Эйдос красоты несравненно превосходнее всех отдельных вещей, которые становятся таковыми благодаря участию в эйдосе красоты, а) Последний остается самим по себе, не входя в кусок мрамора, но от него исходит как бы другой эйдос, менее значительный, воплощаемый в материи (19—21). б) Этот последний также не остался только при себе, в полной чистоте, но подчиняется воле художника, хотя и не сам по себе, но в виде камней, которыми художник работает (21—22). в) Такой эйдос, перешедший в вещественное оформление, слабее и менее прекрасен, чем предыдущие виды эйдоса, так как он распространяется по вещи, переходит в протяжение, то есть становится множественностью, рассеивается, а все рассеянное хуже единого и собранного (26—32). 3) Однако искусство не становится само по себе ниже потому, что оно чему-то подражает (32—33): а) все произведения природы тоже «подражают» своим собственным эйдосам (33—34); б) подражают искусства не видимому, но смысловому (34—

36), в) подражание это совмещено в них и с самостоятельным творчеством (так, например, Фидий настолько же «подражал» невидимому Зевсу, насколько и творил его — видимым Зевсом, 36—40).

б) V 8, 2, 1—46. 1) Подобно тому как и искусство, природа тоже содержит в себе «внутренние эйдосы», сводящие материальную множественность в единство и тем самым обосновывающие ее красоту (1—6). 2) Это оказывается следующим, а) Если бы тело было прекрасно тем, что оно именно тело, то творящий его эйдос не был бы прекрасен. Но это бессмысленно, потому что само тело не существует без эйдоса; и если считается тело прекрасным, это значит, что прекрасен и его эйдос (6—19). б) Если бы тело было прекрасно уже по одному тому, что оно тело, оно было бы прекрасным и без нашего восприятия. Тем не менее, чтобы оно стало прекрасным, его еще надо воспринять. Это значит, что тут действует и нечто смысловое. Да тело как тело не прошло бы и через наш зрачок (14—28). 3) Творящее или безобразно, или безразлично, или прекрасно (28—29). а) Если бы оно было безобразным, оно не создало бы красоты, которая является как раз противоположностью безобразия (29—30). б) Если бы оно было безразличным, было бы непонятно, почему тут появляется красота, а не безобразие (30—31). в) Следовательно, в природе есть нечто внутреннее, что прекрасно раньше отдельных вещей, хотя мы и не имеем привычки к такому рассматриванию (31—35). 4) Наконец, если бы красота зависела от телесности, то не могло бы быть прекрасным ничто бестелесное, как, например, науки, человеческое поведение и вообще жизнь. Это значило бы, что нет никакой внутренней красоты и что человек никогда не находил ее даже в себе самом (35—46).

в) Сравнивая эти V 8, 1—2 с вышеразобранными I 6, 1—3, нетрудно заметить единство темы и единство аргументации. Основной темой являются здесь и там — отличие эйдоса от вещественного качества, а основным аргументом — то, что вещественное может быть как прекрасным, так и безобразным, откуда и явствует, что красота порождается не веществом как таковым. Можно указать и на то, что проблематика в V 8 богаче, чем в I 6. В I 6 основной эйдетической интуицией является собирание разрозненного множества в твердое и оформленное единство, которое подчиняется в свою очередь началу единства и цельности. Это, конечно, очень важный момент в эйдетическом осмыслении, но он еще не вскрывает всего динамического содержания эйдоса. Правда, не вскрывают его и главы V 8, 1 и 2. Но они все же делают упор не на осмысленности вещей, но на осмысленности самого эйдоса, и притом в его срединном положении между вещами и чистой сферой ума, на его чисто динамически-смысловой природе, откуда и возникает потребность в иерархических точках зрения: один эйдос остается в глубине духа, другой выходит для оформления рассеянной множественности.

3. *Общее учение о софийном бытии (V 8, 3—6)*. Основной проблемой трактата V 8 является умно-выразительный, или софийный, эйдос. Общие основания этого учения изложены в V 8, 3-6.

а) V 8, 3, 1—36. 1) Сначала делается переход от телесной красоты к красоте в собственном смысле, или к умной, а) Как телесная красота зависит от природной, так последняя — от душевной, а душевная — от умной (1—7). б) Ум пребывает не в ином, как душа, но *в самом себе* (7—8). в) Он — *творец* первичной красоты, *вечный*, не пришедший к себе извне (как душа) (8—10). 2) Чистый ум безобразен, и потому его невозможно ни с чем сравнивать. Однако, если угодно, можно сказать, что образ ума возникает из ума, как данный кусок золота из золота вообще. Такими образами ума, неотделимыми от него самого, являются *боги* (11—18). 3) Боги и суть умы, бесстрастные, умные, чистые, возвышенные и прекрасные, действующие в целях своего обнаружения (18—26). 4) Как таковые они заполняют все небо непрерывно; они тождественны с самим небесным пространством; и хотя в этом небе *все имеется* (земля, море, растения, животные, люди), то есть все там существует раздельно, тем не менее все там свойственно всему, без всякого перерыва (26—36).

Этой главой Плотин вводит в понятие умной красоты. Здесь указаны только самые общие черты ума. Его инобытие является его внутренним достоянием, откуда возникли непрерывность, всезаполненность ума, что, в условиях раздельной образности, приводит к понятию *бога*. Мы видим, как полно сконструированная красота переходит в мифологию. Но здесь только первое ее появление.

б) Чтобы понять дальнейшее V 8, 4, — надо иметь в виду общеплатоническую и общедиалектическую антиномику бытия, инобытия и становления. Бытие и инобытие синтезируются в становлении не только вообще, но специально и в чисто умной сфере, то есть должно существовать внутри-умное становление, или особого рода сокровенная умная жизнь. То, что формулировано выше как образ ума, или мифология, космос богов, то само теперь рассматривается как внутренняя сокровенная жизнь этого общего умного космоса. Жизнь ума и есть софийное бытие.

V 8, 4, 1—55. 1) Жизнь ума не *становится*, но *есть*, сама себя питая, прозрачная для себя и для каждого входящего в нее момента, где движение и покой абсолютно совпадают, так как то, в чем движутся боги, и есть то, чем они являются, и конечный пункт совпадает с началами, а всякая часть есть все целое, и наоборот (1—26). 2) Эта жизнь ума «легкая», не убывающая и не прибывающая, не испытывающая ни утомления, ни пресыщения. Лучше же сказать, она все время прибывает, но прибывает, не доставляя пресыщения (26—34). 3) Такая жизнь и есть *мудрость*, софийное бытие, в котором софийность неотделима от бытия и в котором одно отличается от другого уже не как отвлеченное понятие, но как самоочевидные изваяния (34—44). 4) Софийное бытие идеально вместило в себя все сущее, все творимое и происходящее, будучи повсюду имманентным смысловым коррелятом всего становящегося, так что софийное познание — «не разное в разном», но всецелое во всецелом (44—55).

в) V 8, 5, 1—25. 1) Мудрость руководит и природой и искусством, хотя природа — раньше искусства, которое ей только подражает (1—8). 2) Мудрость же природы возникает не из природы, но из самой себя, то есть из ума, так что ум и мудрость — одно и то же (8—15). 3) Но так как все бытие — из ума, то необходимо сказать, что «истинная мудрость есть бытие и истинное бытие есть мудрость» (15—17). 4) Беря отдельные образы такого бытия, мы уже получаем не понятия, но живые идеи-изваяния, а это и есть боги (14—25).

г) V 8, 6, 1—19. 1) Египетские мудрецы, желая запечатлеть ту или иную истину, пользуются не буквами, но целыми изображениями, рисунками. Это и было выражением их мудрого знания (1—9). 2) Они использовали иероглифы ради разъяснения и толкования того, что в умном мире софийно-интуитивное постижение и творчество

предшествует отвлеченно-дискурсивному (9—19).

Всеми этими рассуждениями Плотин закладывает фундамент для учения о софийном бытии. София, мудрость есть *умная жизнь*, или тождество бытия со своим становлением, конструируемое, однако, средствами чистого же ума, без перехода в реальное становление. Трактат V 8 дает к этому еще ряд деталей (гл. 7—13).

4. *Детали учения о софийном бытии. Идея совпадения замысла и выполнения (V8, 7)*. Прежде всего Плотин всматривался в *идеальную* сторону софийного бытия (гл. 7—9). Она уже предстала перед ним как *мифология*. Что же представляет собою эта мифология?

а) V 8, 7, 1—47. 1) Мифический мир есть нечто выполненное, сотворенное, сделанное по определенному плану и замыслу, но этот план и замысел не принадлежат никакому надмирному творцу, но абсолютно имманентны самому миру, так что замысел и выполнение тут абсолютно совпадают, а) Взять этот замысел извне невозможно, так как он вообще не составляется и не происходит из чего-нибудь, а просто есть сам по себе, как видящее при видимом и видимое при видящем (1 — 10). б) Если бы этот замысел и пришел в космос извне, то он не смог бы осуществиться, так как всякое осуществление предполагает для себя инструменты, которых нет в материи как в таковой. А если замысел должен вместе с собой доставлять и все средства своего осуществления, то это и значит, что в софийном уме замысел неотделим от выполнения (10—12). 2) Поэтому мифическая вселенная находится в материи, но так, что она есть абсолютное тождество с материей и между тем и другим не существует ровно никакой преграды (12—16).

3) Другими словами, мифический космос, начиная от первообраза и кончая материей, есть только эйдос, форма, насквозь форма, так как материя, поскольку она существует, постольку есть нечто, то есть некий смысл, то есть эйдос, и, таким образом, все существующее и всякое художество космоса есть некое бесшумное становление эйдоса, идеи (16—28). 4) Если бы мы были такими первообразами и творящими формами, то и мы создавали бы произведения искусства бесшумно и без всякой затраты усилия. Но мы находимся в инобытии. Потому мы и творим не себя, но иное, и творим с затратой усилий (28—35). 5) Красота не потому красота, что ее кто-то придумал и осуществил, но потому только, что нечто существует так, как существует, — подобно тому как если бы вывод существовал совершенно без всяких посылок. Поэтому в умной красоте нет также различия ни между причиной и целью, ни между вообще началом и концом (36—47).

Эта важная глава трактует о самых необходимых основах идеальной структуры умно-софийного бытия. В самом деле, Плотин здесь вскрывает одну из центральных идей всей своей эстетики, идею совпадения *замысла и выполнения*. Эстетическое сознание тем характеризуется, по Плотину, что оно является *само для себя критерием, само для себя нормой и основанием*. Когда мы говорим о логике, то в ней одно суждение всегда основывается на другом суждении, и в том, что обосновано, всегда мы видим обоснованное в его отличие от обосновывающего. Когда мы говорим о доказательствах в математических и естествоведческих науках, мы уже четко различаем обосновывающее и обосновываемое. Но совсем другой структуры бытие эстетическое и бытие художественное. Когда вы читаете стихотворение или слушаете музыку, то никакое другое обстоятельство и никакая другая вещь не может заставить вас оценить предмет вашего восприятия в качестве прекрасного или безобразного, как только сама же воспринимаемая художественная вещь. Откуда вы знаете, что данное стихотворение прекрасно? Только из него же самого. Оно само для себя и обосновываемое и обосновывающее, оно само для себя и субъект и объективно само дает задание, план, идею, и оно же само берет на себя это задание и его выполняет; так что мы уже не знаем, где здесь план, замысел и где здесь выполненное, построенное. Вот это-то элементарнейшее, но чрезвычайно существенное отличие всякого эстетического и художественного сознания Плотин и формулирует в V 8, 7. Мы увидим в свое время, как бьется над этими вопросами вся новая эстетика и как Кант, Шеллинг, Гегель и другие дадут аналогичные с Плотинем (но в условиях затраты колоссальных мыслительных усилий) решения этого вопроса.

Однако чтобы отдать себе полный отчет в этом учении Плотина, необходимо отметить одно до-философское убеждение, действующее здесь так, что сам Плотин не понимает его до-философского происхождения. Факт отождествления замысла и выполнения в софийно-эстетическом сознании является бесспорным. Но Плотин хочет это эстетическое суждение понять причинно, а именно *космологически*. Из эстетического тождества замысла и выполнения он делает вещественно-причинный вывод, что мир никем не создан, что он не имеет творца. Однако этот вывод совершенно не получается, так же как и из наличия подобного тождества в художественном произведении совершенно не вытекает того, что это произведение возникло само собой и что никогда не существовало никакого художника. Это различие эстетической и вещественно-причинной точки зрения приходится делать потому, что следующая за античностью огромная эпоха в истории философии и эстетики стоит как раз на позиции указанного отождествления, но не делает из него никаких непосредственно-космологических выводов: это отождествление совершается еще до мифа, в недрах самого Абсолюта; оно совершается, далее, в самом мифе; и оно, с известной модификацией, совершается во взаимоотношениях абсолютного и мирового бытия. Интуиция мира как бога, то есть мира, не созданного ничьей волей, но вечно существующего самим от себя, эта языческая, пантеистическая интуиция у Плотина имеет до-философский характер, и вышеуказанный вывод вечности мира из целостности его художественной формы как вывод есть ошибочный, хотя и понятно, почему тут Плотин так рассуждает.

б) В V 8, 7 содержится, далее, намек на учение Плотина о взаимопредполагаемости мыслимого и мыслящего в уме. Ум сам для себя является и субъектом и объектом. Это учение подробно развивается в V 5, 1—2, к которым мы отсылаем читателя¹. Понимание умно-софийного бытия у Плотина будет недоступно без ясного представления того, что «умное не вне ума».

Необходимо также особенно подчеркнуть тот характер анализируемой главы V 8, 7, где говорится о том, что все существующее есть только эйдос, форма или идея. Этот параграф можно превратно понять так, что Плотин вовсе исключает всякое значение материи. Правда, если угодно, он на самом деле исключает всякое значение материи, но

¹ Резюме этих глав дано в кн.: Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука, с. 261—262.

это — только в одном определенном смысле слова. Именно там, где отношение между идеей и материей диалектическое, то есть там, где то и другое, при всем их различии, также еще и отождествляется, там всю действительность без вреда для дела можно представить себе или как только идеальную, или как только материальную, с соблюдением, разумеется, тех основных позиций, к которым принадлежит диалектика. Представим ее себе как материальную: мы везде будем осязать ту идеальную физиономику бытия, которую требует смысловое содержание идеи. Представим ее себе как идеальную; мы тут везде, находясь в царстве чисто смыслового и идеального, будем воспринимать результаты действия материи, приведшей отмеченную идею к той или другой деформации, к той или другой инобытийной разрисовке. Поэтому, когда Плотин говорит, что существующее есть форма, то это значит, что он предлагает рассматривать всю действительность, *включая всю стихию материи*, только смысловым образом. И тогда тут у него получается не игнорирование всей материальности, но рассматривание ее только в ее смысловой фигурности и вообще в ее смысловой значимости. Другими словами, здесь мы находим обычное Платиновое учение о софийном бытии как об уме, включавшем внутрь себя все свои возможные инобытийные судьбы, все свое инобытие. Это — становление внутри самого ума. Ум сам для себя и осуществляемая идея, и материя, на которой происходит это осуществление, и инструмент, который его производит.

в) Последняя мысль главы V 8, 7 также очень важна, несмотря на свою краткость. Здесь Плотин формулирует то свойство эстетического сознания, которое мы назвали бы теперь *автономией*. Оказывается, когда что-нибудь прекрасно, то прекрасно оно не по какой-нибудь внешней к нему причине, но исключительно само по себе, только по одному факту своего бытия. В сущности, это — все то же учение о тождестве замысла и выполнения, которое указано выше, но Плотин дает тут ему еще более резкую формулу: «Через то, что так и обстоит, как существует, через это и обстоит оно прекрасно» (39—40). Это — учение об автономной ценности прекрасного, хотя и не в смысле западноевропейского трансцендентализма. Если бы Плотин понимал его трансцендентально, мы имели бы нечто вроде кантовского учения об эстетических идеях. Но тут — античное учение, а потому автономию надо понимать антически, не лишая эту античность свойственного ей смыслового бытия. Здесь учение не об эстетических идеях, но о мифологических богах.

Следующие две главы исключают эту сторону античного мифологического трансцендентализма.

5. *Продолжение. Первообраз красоты (V 8, 8—9).*

а) V 8, 8, 1—23. 1) Первично-прекрасное, или чистый ум, рассматриваемое как объект, есть предмет удивления, потому что оно оказывается совпадающим с тем своим аспектом, когда он рассматривается как субъект (1—7). 2) В этом своем качестве, то есть как интеллигентное совпадение субъективного замысла и объективного осуществления, первично-прекрасное является *первообразом* (10). 3) Платон, по Плотину, хорошо понимал природу первообраза, когда заставил своего демиурга удивляться создаваемой им красоте при взгляде на этот первообраз (11 — 19). 4) Космос, как образ первообраза, прекрасен; и он во всем подобен первообразу, кроме того только, что он — не первообраз (20—23).

Упоминание об интеллигентной стороне софийности вполне уместно у Платона в данном контексте. Когда мы рассматриваем общее в свете частного или частное в свете общего, мы можем еще оставаться в плоскости чисто теоретических сопоставлений. Но когда мы имеем цельную вещь, которая прекрасно воплотила свою идею, то есть в которой бытие совпало с идеей, да еще это совпадение живет своей самостоятельной, не зависимой ни от какого субъекта жизнью, то такая действительность не может не вызывать чувства удивления. В удивлении как раз содержится момент *познавания*, переходящий в момент *узнавания* небывшего — в бывшем. Аналогично и Кант рассуждает о трансцендентальном происхождении в эстетическом сознании чувства удовольствия и неудовольствия.

Только теперь начинают выясняться контуры философско-эстетической мифологии. Если в V 8, 7 намечена общесмысловая природа софийной идеальности, а в V 8, 8 — ее интеллигентная природа, то в V 8, 9 уже прямо дается структура идеальной формы софийного бытия, то есть *взаимоотношения богов*, — так как первообразная умная софийность, в которой дано тождество бытия вообще с интеллигенцией, то есть с самосознанием, и есть не что иное, как бог.

б) V 8, 9, 1—47. 1) Взаимоотношение божественных сущностей, из которых состоит умный мир, уясняется из образа стеклянного прозрачного шара, в центре которого находится источник света. Каждая точка этого шара — особая точка, но каждая из них — определенно связана с центром и ориентирована на нем, так что все они отождествляются в одном отношении (1 — 14). 2) Ясно видно на этом образе, что центр шара никогда и не убывает ни в какой точке шара, как бы далека она ни была от него; его потенция беспредельна (14—36). 3) В этом отношении все точки так понимаемого идеального шара резко отличаются от всякой чувственной области, где всякая потенция действует настолько, насколько она убывает (например, огонь дает тепло, но зато и сам в это время убывает). В умном же мире действие в качестве прекрасного и бытие вообще — есть одно и то же (36—40). 4) Потому бытие и вождельно, что оно тождественно с прекрасным; и потому-то прекрасное и любимо, что оно тождественно с бытием, отличаясь от того, что не есть бытие прекрасного, но уже другое бытие, хотя в нем и участвующее (40—47).

Образ солнцевидного шара нужно считать одной из основных интуиции Платона. Кроме V 8, 9, он развивается еще в VI 4, 7 с аналогичным содержанием. Он действительно многое объясняет в системе неоплатонизма; и прежде всего он облегчает понимание отношений, царящих в бытии, в трех смыслах; центральная точка есть источник силы света и оформления. Ее наличием мир держится и движется, и притом имеет как раз ту или иную форму. Свет не есть источник света и не есть освещаемые предметы. Источник света охватывает весь свет, который только существует, сам будучи, однако, выше него. Если весь свет, наличный в бытии, принять как таковой, то он уже ни от чего иного не будет отличаться, так как ничего иного и нет (а если бы оно было, оно уже содержало бы в себе ту или иную освещенность), и значит, весь свет, вся бездна света превратится в одну неразличимую точку. Вот она-то и есть тот центр, о котором говорит Плотин. Он, естественно, выше всех отдельных световых лучей и выше общей их суммы. Боги — это отдельные световые лучи ума. Все они — один неделимый свет, и все они — разные.

Резюмируя главы V 8, 7—9, можно сказать, что здесь имеется в виду общесофийное учение как учение о тождестве бытия и небытия (становления) в недрах чистого, беспримесного, но с применением к смысловой, или идеальной, стороне ума. Ум, следовательно, сам по себе рассматривается и как нечто идеальное (смысл, идея) и как нечто реальное (бытие). И та и другая сторона по-своему проводит отождествление смысла и бытия. Тождество смысла и бытия рассматривается с точки зрения смысла: возникает учение о тождестве замысла и выполнения, о первообразе и мифологическом всеединстве. Тождество смысла и бытия рассматривается с точки зрения бытия: это — главы о творчестве, которые нам еще остается просмотреть, V 8, 10—13. К ним теперь и обратимся.

б. *Продолжение. Творчески-софийная сторона бытия в субъективном смысле (V8, 10—11).* Выше было уже упомянуто, что эти главы, по-видимому, содержат более субъективную (V 8, И) и более объективную (V 8, 12—13) точки зрения, с предварительным учением о творчестве (V 8, 10).

а) Каково может быть это предварительное учение? Ведь ум вообще рассматривается здесь Платином как тождество смысла и бытия, ибо это — софийный ум. Если так, то такое тождество должно наблюдаться решительно в каждом отдельном его проявлении. Творчество также должно быть рассмотрено с этой точки зрения. В V 8, 10 мы поэтому имеем учение о тождестве творящего и творимого.

б) V 8, 10, 1—43. 1) Мифический мир состоит из богов, проводящих свою жизнь, во главе с Зевсом, в созерцании умного космоса, с разными степенями этого созерцания, причем разная способность созерцания есть для них и разная степень их собственного бытия (1—23). 2) Поэтому Зевс и прочие боги созерцают совершенную, целостную красоту (23—26). а) Подобно тому как люди, взойдя на определенным образом окрашенную гору, и сами принимают эту окраску, так здесь от пребывания в красоте зависит, что и пребывающий там становится сам красотой (26—31). б) Созерцаемая красота уже не вне его, но в нем самом, так что ему уже все равно, взирать ли на себя или взирать на внешнее (31—35). 3) Но ведь зримое, созерцаемое всегда *вне* созерцающего. Как же возможно, чтобы оно было и внутри него самого? Как он может создать бога в самом себе? (35—43).

На последний вопрос отвечают дальнейшие главы.

в) V 8, 11, 1—40. 1) Ум, являющийся сам для себя и субъектом и объектом, полагает инобытие не вне себя (что было бы ощущением), но внутри себя, создавая абсолютное тождество этого инобытия со своим бытием. Но это есть уже некая раздвоенность, которая по своему смыслу предполагает единство и единство немногочисленного, но абсолютную единичность, в которой уже нет ничего многого (1—7). 2) Таким образом, ум, своим противопоставлением мыслящего и мыслимого, сводится в одну неразличимую точку, которая уже сама излучает из себя всякое возможное бытие, точку, где он уже обладает всем, уничтожая даже то инобытие, которое было внутри него самого. А переходя в двойство, то есть начиная мыслить, он, естественно, мыслит прежде всего себя же самого (ибо он и есть все), то есть, переходя в двойство, он тем самым как бы проецирует себя вовне и созерцает себя как внешнее себе (7—19). 3) Отсюда умное прекрасное требует того первоисточника, в котором созерцающий прекрасное не является только воспринимающим или мыслящим, но в котором он сам стал этим первоисточником, сам начинает порождать из себя прекрасное (19—24). 4) Это внутреннее, интимнейшее тождество созерцаемого и созерцающего в красоте творится независимо, без всякого видимого и осязаемого раздражения, так же как мы не замечаем и здоровья, когда здоровы, и замечаем только тогда напряжение и раздражение, когда больны (24—30). 5) На стадии субъект-объектного самопротивоположения ума в эстетическом созерцании ум, несмотря на свою зависимость от первоединого источника и несмотря на свободу от чувственности, все же остается самодостовренным бытием, по сравнению с которым чувственное ощущение, как фиксирующее внешнюю и неустойчивую стихию инобытия, есть только недоверие к себе и к своему собственному предмету (31—40).

Если только что сформулированные тезисы обладают какой-нибудь ясностью, то добиться ее из темного греческого текста Платина требует от переводчика и комментатора весьма больших усилий. Тут трудны и отдельные выражения и общая связь мыслей. При нашем восстановлении смысла этой главы основная идея получает довольно простую ориентацию в общей системе Платина.

Основной идеей V 8, 11 необходимо считать *проецирование эстетического предмета вовне со стороны эстетического сознания*. Понять это можно очень превратно, если базироваться на соответствующих новоевропейских учениях. Платин вовсе не хочет сказать, что существует только человеческий субъект, вне которого ничего нет и который только из себя все и порождает. Платин признает только объективное бытие — мир, мировую душу, мировой ум, первоединое, и кроме этого объективного бытия для него вообще ничего нет. Однако этот абсолютный объективизм мог бы иметь самую разнообразную структуру. Платиново бытие есть бытие, по содержанию своему *имманентное человеческому духу*. Но оно имманентно не какими-нибудь отдельными своими сторонами, не просто, например, логически или онтологически. Оно имманентно в самом своем последнем корне, имманентно своим Единым. Человечески-объективным коррелятом этого абсолютного Единого является слияние в одну неразличимость познающего и познаваемого, сверхумный экстаз, который, правда, редко и трудно достижим для чувственно-живущих людей, но все же эта недостижимость только фактическая, а не принципиальная. Если же само Единое таково, что оно человечески осязаемо, то, значит, человечески осязаемо и раздвоение Единого на умное субъект-объектное противостояние, когда Единое переходит в свое инобытие, то есть проецирует себя вовне, откуда и зарождается различие созерцающего и созерцаемого.

Таким образом, здесь мы находим не субъективизм, но *имманентизм*. Так же как нельзя назвать субъективистом Гегеля, хотя всякое бытие, им утверждаемое, вполне понятно человеку, так же нельзя назвать субъективистом и Платина. Но и Гегель и Платин абсолютные имманентисты, то есть их объективное бытие вполне соизмеримо с человеческим субъектом. Только существует непроходимая бездна между этими двумя типами имманентизма. По Гегелю, бытие имманентно логическому мышлению, так что по своему содержанию оно оказывается жизнью категорий. По Платину же, оно имманентно сверхлогическому экстазу, и потому в своем содержании оно является непознаваемым Единым, в котором экстатически конденсируется все существующее. Однако бывали и в Новой

Европе учения об имманентности объективного бытия субъективным экстатическим формам (например, тот же Шеллинг в своем учении о художественном творчестве и гении). Поэтому, чтобы соблюсти четкое чувство исторических стилей философии, приходится давать характеристику *разных типов самого экстаза*. Не входя в разработку этой темы, достаточно будет указать на самое общее деление — античный безлично-природный экстаз, средневековый абсолютно-личностный, новоевропейский — человечески-личностный. Внутри этих трех — свои подразделения.

Так или иначе, но теперь нам становится понятным, почему объективист Плотин учит о проецировании эстетического предмета вовне. Он мог бы говорить не просто об изведении образа из себя, но еще и о *понимании* этого образа. Сущность имманентизма есть проблема понимания. Изводить предмет из себя, это значит *понимать*. Плотин не говорит, что предмета нет самого по себе. Но он говорит, что всякий предмет есть *понимаемый* предмет, а это требует, чтобы субъект как-то участвовал в самом конструировании этого предмета. Но, строго говоря, дело даже и не в участии самого субъекта. Дело в том, чтобы само бытие было сконструировано понимаемо, *понятно*, соизмеримо с субъектом. Субъект может остаться вполне пассивным. Античность ведь только и знает очень пассивный субъект. Но при любой своей пассивности субъект будет рождать из себя все существующее, если последнее по самому содержанию своему построено аналогично человечески-субъективным структурам духа.

После того, что было сказано выше (с. 197 сл.) о совмещении в неоплатонизме старого эллинского объективизма и эллинистического имманентизма, только что развитая концепция творчества не может представлять собою чего-нибудь неожиданного. Она есть только специальное приложение общего неоплатонического принципа. Теперь мы видим, что такое софийно-умное бытие в аспекте своей субстанциальности. Софийно-умное бытие есть самопорождение и порождение из себя всего иного. Но оно целиком имманентно субъекту. Следовательно, субъект в своем софийно-умном творчестве тоже порождает и себя самого и все иное, то есть творчество есть самопорождающееся тождество творящего и творимого.

После этого Плотин рассматривает ту же проблему творчества в аспекте объективном. Этому посвящаются последние две главы трактата — V 8, 12—13.

7. *Продолжение. Творчески-софийные стороны бытия в объективном смысле (V 8, 12—13).* а) V 8, 12, 1—26. 1) Объективной стороной творчески-софийного бытия, по Плотину, являются боги. Объективно-мифологическое бытие богов также подчиняется закону софийной самопорождаемости. Если миновать диалектику отдельных божеств, то общая софийность вносит в основную диалектическую триаду ипостасей специальную стихию *порождения*, в результате чего первую ипостась мы начинаем понимать как порождающую, то есть как Отца, а вторую — как порожденную, то есть как Сына (1—4). 2) Порожденное, Сын, находится в отношении к Отцу как образ в отношении первообраза; он обладает светом, сущностью, жизнью, вечностью, красотой; и потому его образ, хотя и происшедший свыше, есть все-таки образ *по природе* (9—20). 3) Но этот вечно живой световой объективный образ красоты осмысливает собою весь чувственный космос. Следовательно, также и этот последний — живой, светлый, вечный и прекрасный (20—26).

б) V 8, 13, 1—24. Здесь Плотин резюмирует свое учение о трех мировых ипостасях в умно-софийном аспекте. 1) Начало, Отец, — выше красоты и есть ее источник; ум, Сын, первообраз в собственном смысле, красота первичная; душа мира, Афродита, — красота вторичная. 2) В частности, душа хотя и прекрасна по своей природе, но по природе она — умная, и потому, поскольку свойственное ей инобытие направляется умом, она все время как бы взирает на ум. В этом специфика душевной красоты, в то время как ум взирает на самого себя и стремится к отцу. 3) Можно сказать, что красота первого начала есть красота неточная, красота порождающего; красота второго начала есть красота рождения, оформленного, смысла; красота третьего начала есть красота стремления рожденного к рождоупокоителю.

Эти главы V 8, 12—13 не представляют никаких специальных затруднений для понимания. Но один пункт требует серьезного разъяснения.

в) Речь идет о понятии «*отцовства*» и «*сыновства*», к которым Плотин приходит в своей диалектике мифа. Сначала мы точно зафиксируем смысл этих категорий в системе Платоновой философии. К ним он приходит, очевидно, в плоскости учения о софийности. Если мы имеем идеально-смысловой план (бытие, небытие, становление или единое, многое, целое и др.), если мы имеем интеллигентный план (сверх-ум, ум и душа), то мы можем перейти к субстанциально-фактическому плану, где будет речь об *осуществлении* и идеального и интеллигентного. Если осуществление идеально-смыслового просто дало бы тело, а осуществление интеллигентности — софийность, то возможно говорить об осуществлении того и другого вместе и сразу. Вот это-то и есть, по-видимому, сфера *рождения*. Когда Единое переходит во многое, то это можно понять внеинтеллигентно, и — тогда это будет переход логический (или даже математический). Если мы этот переход поймем как совершающийся в сфере самосознания, то это будет переход от сверхумного экстаза к расчлененному уму. Но ведь ни логика бытия, ни его интеллигентность еще не есть *само бытие*. *Само бытие* не есть ни то и ни другое, хотя оно и осуществляет собою как то, так и другое. Само бытие всегда так или иначе *телесно* — как бы духовно ни понималось это тело. Без тела нет полной субстанции. Но когда экстатическое Единое переходит в расчлененное Многое и в Ум как своеобразная «телесная» субстанция, то этот переход есть уже не Логика и не самосознание, но — рождение. Единое оказывается здесь Отцом, и Многое оказывается здесь Сыном.

Другими словами, в порядке диалектического развития понятия мифа, на почве учения о софийном уме, мы приходим к *теогоническому* процессу. Теогония есть только необходимый результат и последовательный вывод из понятия мифа вообще. Плотин не стал строить диалектику категорий мифологии, и потому он не углубился в разработку и в применение категорий отцовства и сыновства. Но он подвел нас к этой систематике (которую завершит в дальнейшем Прокл) и показал происхождение и мифического бытия вообще и той его конкретной физиономии, которая именуется теогоническим процессом (ниже, с. 712—732).

Всякий припомнит при этом известные христианские учения о божественном триединстве. Однако *необходимо*

всячески отделять Платинову троичность от христианской. Запомним раз навсегда: неоплатоническая троичность имеет исключительно пантеистическое, космологическое значение. «Отец» и «Сын» у Плотина — безличные космические потенции, в то время как христианский догмат вырастает из абсолютно личного опыта. В христианстве, правда, были свои еретические «уклоны». Самым ярким уклоном в тринитарной проблеме было арианство, понимавшее взаимоотношение Лиц Божества по типу космической иерархии, так что Сын оказывался творением Отца, *тварью*. Однако ортодоксальное учение стоит на точке зрения их абсолютной равноценности, и вся мистическая диалектика триединства завершится до всякого мира и до всякой твари, материи. У Плотина же здесь мы находим то, что в науке называется субординационизмом, то есть тут Сын хуже Отца, Мировая Душа хуже Сына, Космос хуже Души и т. д. — единый и последовательный иерархийно-эманационный ряд вплоть до последних угасающих точек материи. Кто не понимает пантеистически-космологической сущности неоплатонического триединства и отождествляет его с христианским тринитарным догматом, тот не понимает здесь ничего.

Заметим, что анализируемое место об отцовстве и сыновстве у Плотина — не единственное. Еще можно привести отрывок из III 8, 11, хотя он и содержит не совсем ясные, мы бы не сказали, мысли, а скорее выражения.

«Подобно, стало быть, тому, — читаем мы в III 8, 11, 33—45, — как воззревший на небо и увидевший свет звезд имеет в душе и ищет создавшего, так подобает, чтобы и тот, кто увидел, узрел и с изумлением пережил умный космос, искал его творца, кто, следовательно, есть его основавший или где и как тот, кто *породил такого сына* (paida), — ум, прекрасного *отрока* (сogon), от него происшедшего отрока. Поистине он в совершенном смысле не есть ни ум, ни отрок, но и раньше ума и отрока. Ум и отрок — после него, вознуждавшись и в полноте и в состоянии мысли, что ближе к безущербному и [уже] нисколько не нуждающемуся в мысли. Он [сын и ум] имеет истинное наполнение и мышление, потому что он имеет это первично. То же, что раньше него, и не нуждается и не имеет. Иначе оно не было бы и Благом».

Мысли эти не представляют собою ничего нового по сравнению с V 8, 12—13. Некоторым недоразумением является здесь только фраза — meta gar ayton noys cai cores, deēthenta cai cecoresthai cai nenoēcenai (III 8, 11, 41—42), что выше переведено: «Ум и отрок после него, вознуждавшись и в полноте и в состоянии мысли». «В полноте» — по-гречески стоит cecoresthai. Так как cecoresthai и nepoecenai, очевидно, есть параллель к noys cai cores, то некоторые и думают, что cores здесь означает не «отрок», а «полнота». Дело в том, что cores по-гречески не только «юноша», «отрок», но еще и «сытость, пресыщение, полнота», в дальнейшем отвращение, «гордость» и тому подобное. Но если здесь переводить не «ум и отрок», а «ум и полнота», то тогда подозрение падает и на весь этот отрывок. Те, кто боится, что тут происходит сближение язычества и христианства, предпочитают говорить не об «отроке», но о «полноте». Все это, однако, есть настоящий вздор. Уж не говоря о V 8, 12—13, где никаких сомнений в «сыне» не может быть, но даже и здесь, в III 8, 11, где говорится о «порождении такого сына» и стоит греческое paida, тоже не может быть никаких сомнений. Не вызывает никаких сомнений и последующее упоминание о том, что «раньше ума и отрока». И только эта приведенная нами по-гречески фраза вызывает некоторое сомнение. Однако это, по-видимому, просто игра слов, и едва ли тут есть какая-нибудь неувязка. Из-за этого невозможно зачеркивать смысл всего контекста. Уже в следующей фразе («Он имеет истинное наполнение») понятие «полноты» передается не через cores, но через plēgōsis.

§ 6. Сравнение эстетических трактатов III 8, I 6 и V 8

После анализа этих трех трактатов Плотина, почти целиком посвященных эстетике, будет целесообразно кратко формулировать их содержание.

1. *Отождествление субъекта и объекта.* Трактат III 8 весь посвящен тому, что мы называем, по примеру латинских переводчиков, интеллигенцией, то есть *отождествлением субъекта и объекта в одном неделимом целом*. Если бы мы захотели допустить некоторого рода вольность, мы могли бы сказать, что такое отождествление субъекта и объекта является не чем иным, как личностью. Ведь это только личность, с одной стороны, существует объективно, то есть является разновидностью объективного бытия; и, с другой стороны, она есть самосознание в той или иной его степени, то есть она есть именно субъект. Однако навязывать эту терминологию Плотину, который нигде не учит о личности как о таковой, было бы слишком смелым и антиисторическим предприятием. Своим указанием на личность мы только хотим засвидетельствовать то простое единство субъекта и объекта, которое понимается каждым человеком, даже не учившимся философии. Пусть это тождество субъекта и объекта не будет у Плотина личностью. Но зато после нашего указания на понятие личности станет вполне осязаемым тот путь, на котором можно обрести тождество субъекта и объекта.

Однако очень важна чисто античная сторона подобного тождества у Плотина. Оказывается, что подобного рода тождество обязательно содержит в себе *творческий* момент, потому что и объект и субъект с античной точки зрения всегда есть нечто подвижное и нечто стремящееся к новому. Поэтому нет ничего неожиданного в том, что такого рода тождество субъекта и объекта Плотин понимает как творческое начало. Как личность всегда может творить то или иное, так и интеллигенция, в которую она входит, не может не содержать в себе творческого начала.

С другой стороны, античная гносеология всегда отличалась художественным характером, и образы, которыми она пользовалась, всегда имели тот или иной наглядный смысл, а не просто комбинацию отвлеченных понятий. Поэтому не будем удивляться, если тождество субъекта и объекта, порождающее собою интеллигенцию, выражается в виде созерцательно данных образов. И поэтому тождество субъекта и объекта, с одной стороны, есть творчество, или *творческое созерцание*; а с другой стороны, оно есть также и созерцание, или *созерцательно данное творчество*. Все бытие, по Плотину, есть не что иное, как иерархия этого творческого созерцания или созерцательно творчества, и это — начиная от материи и кончая первоединым. Значение всего этого трактата III 8 для эстетики не имеет поэтому для нас никакого сомнения.

2. «Внутренний эйдос» и принцип иерархии. Трактат I 6 подходит к феномену красоты совсем с другой стороны. Тут тоже идет речь и о созерцании, и о творчестве, и об иерархии бытия. Но логическое ударение этого трактата заключается не просто в том или ином выдвигании тождества субъекта и объекта, но в том, что яснее всего и полнее всего это тождество выражается в красоте. В самом деле, может ли предмет, который мы считаем прекрасным или хотя бы только красивым, не содержать в себе никакой внутренней жизни? Однако положительно необходимо ответить также и на другой вопрос: может ли красота быть только внешним очертанием предмета, не свидетельствуя ни о какой его внутренней и чисто жизненной направленности? Следовательно, внутреннее предмета, то есть его душа, и его внешность, то есть его телесные очертания, в красоте сливаются в одно неразличимое целое, которое к тому же не бессмысленно, но является целесообразно направленным и уже чисто смысловым оформлением.

Нам кажется, что эти два трактата, III 8 и I 6, позволительно, хотя, конечно, и не в окончательной форме, формулировать немножко по-новоевропейски. Здесь не будет полной точности, но зато будет гораздо большая понятность и, во всяком случае, достаточное приближение к точной формуле.

Именно, мы позволили бы себе сказать, что здесь везде красота определяется через эйдос; а эйдос определяется при помощи соотношения терминов «субъект» и «объект». Плотин, верный своему хаотическому методу изложения, нигде не дает определения термина «эйдос», хотя употребляет его не только на каждой странице, но чуть ли даже не на каждой строке. Из наших наблюдений над употреблением этого термина у Плотина можно сказать, что под эйдосом предмета здесь понимается смысл предмета, но, в отличие от логоса предмета, данный интуитивно или умственно-наглядно. Наши предшественники в изложении Плотина обыкновенно говорят об «умопостигаемой» природе эйдоса. Но мы уже несколько раз говорили в этом томе, что слово «умопостигаемый» звучит по-русски слишком торжественно и часто вместо него можно давать перевод просто «умственный» или «мыслимый», может быть — «мысленный». Выше (с. 491—492 сл.) мы уже установили, что эйдос и логос у Плотина, по-видимому, оба обозначают «смысл», но только «эйдос» — это интуитивно данный смысл, интуитивно мыслимый смысл, а логос — это дискурсивный смысл, смысл в виде категорий, которым пользуется всякое размышляющее мышление. Итак, можно сказать, что у Плотина красота есть прежде всего эйдос. Насколько можно судить, это есть достаточно точное, хотя, конечно, все же в конце концов только приближенное определение.

Теперь возникает вопрос, какие стороны в этом эйдосе красоты могут считаться, по Плотину, наиболее существенными. Обратимся опять-таки к нашей обыденной эстетике. Именно — то, что кажется нам прекрасным, в природе ли, в жизни ли или в искусстве, оно, выражаясь попросту, обязательно нам нравится. Но и то, что нравится, особенно близко нашему сердцу. Наше сознание уже считает его как бы своим, как бы тем, над чем оно само же работало и чего оно само же достигло, то есть тем, что оно само же и создало. Поэтому созерцание и творчество, при всей специфике этих категорий в античности и у Плотина, все же и для нашего теперешнего сознания и притом даже и для бытового сознания являются чем-то единым, пусть не тождественным, но все же единым и в каком-то смысле одно с другим близким. Для нашего обыденного сознания тут, правда, не очень понятно полное тождество созерцания и творчества у Плотина, и для понимания этого тождества надо углубиться в специфику античной эстетики. Но хорошо уже то одно, что эти два понятия мы, во всяком случае, часто мыслим как близкие одно к другому и их единство все же часто переживается нами весьма конкретно. Это — одна уступка, которую мы сейчас делаем нашей обыденной эстетике, чтобы приблизить ее хотя бы до некоторой степени до понимания тождества этих двух понятий у Плотина.

Другую уступку мы бы допустили в отношении использования понятий субъекта и объекта, тоже для нас достаточно обыденных и достаточно способных ко взаимному объединению. Всякую красоту современный обыватель, вообще говоря, склонен понимать субъективистски. Однако полный субъективизм тут тоже невозможен. Ведь всякий спросит, почему же данная картина обязательно сводится только на субъективные переживания зрителя. Ведь на этой картине очень часто изображаются вполне объективные явления человеческой жизни или жизни природы. Во всяком случае, соприкосновение субъекта и объекта, пусть хотя бы некоторое, должен признать всякий обыватель в своем эстетическом переживании. Конечно, это еще не есть античная эстетика, которая под эстетическим объектом понимает самый настоящий и самый доподлинный объект, объект как субстанцию. Значит, и здесь хотя бы некоторое приближение к античной эстетике все-таки имеется, даже у самого бытового субъекта.

Если мы все это усвоим, то можно будет прямо сказать, что эйдос красоты или красота как эйдос это, по Плотину, — обязательно есть тождество субъекта и объекта. Но только в трактате III 8 Плотин больше рассуждает о субъективной стороне эйдоса, тут же отождествляя ее также и с его объективной стороной. Что же касается трактата I 6, то речь здесь идет больше о субстанциональной стороне эйдоса, то есть о степени зависимости его от других, окружающих его субстанций. И оказывается, что в одних случаях, когда речь идет о телесной красоте, эйдос красоты больше определяется разными внешними предметами, посторонними к эйдосу того предмета, который трактуется как прекрасный предмет. Вот почему симметрия предмета вовсе не является для Плотина подлинным эйдосом его красоты. Ведь симметрия предмета в этом случае превращается в физическую красоту самого же этого предмета, поскольку эйдосом предмета является только самый же этот предмет. Но такой эйдос является для Плотина слишком элементарным эйдосом, который, будучи единичным, предполагает, что имеются эйдосы и более общие, то есть более широкие и глубокие. Так возникает эйдос души, которая хотя и окружена внешними телесными предметами, но тут же от них отталкивается и находит подлинную красоту уже внутри самой же себя. Еще выше того красота как эйдос чистого ума, когда этот ум хотя и тоже предполагает противоположение или свое инобытие, но находит это инобытие в самом же себе, так что красота ума возникает в результате осуществления ума в самом же себе, без всякого участия всего того, что вне ума. Наконец, если в уме есть некое самосоотношение, то это значит, что существует ум и без всякого самосоотношения, подобно тому как белое, хотя и противоположно черному, тем не менее может рассматриваться именно как белое и только как белое. Но красота чистого ума, который лишен даже и всякого внутреннего самосоотношения, есть такой ум, который уже не нуждается не только в своей внутренней структуре, но

тем самым не нуждается даже и в самом себе. Такая красота есть красота первоединства, которое Плотин везде называет Благом.

Таким образом, и в трактате III 8, и в трактате I 6 красота трактуется как тождество субъекта и объекта, с рассмотрением как разных аспектов этого тождества, так и его иерархической структуры, начиная от нуля и до бесконечности. А это значит, что тело, душа и ум, являясь чем-то нераздельно единым (тут, следовательно, тождество также и с Первоединым), и является тем, что мы должны назвать красотой. Или, если употреблять термин Плотина, внутренним эйдосом. Поэтому если в III 8 доказывалась мысль о нерасторжимом единстве созерцания и творчества и давалась общезыбительная иерархия интеллигенции, то в I 6 эта иерархическая интеллигенция трактуется именно как красота с перечислением тех основных диалектических моментов, которые в своем слиянии, то есть в своем единстве и борьбе противоположностей, как раз и создают красоту.

3. *Принцип софии*. Еще новый эстетический момент вводится в трактате V 8. Дело в том, что ни Платон, ни Аристотель, да и вообще никакой другой античный философ, не мыслили ума отдельно от бытия и, в частности, от становления. Правда, и область ума и область бытия часто выступали в отдельности для целей более детального изучения. Но, в конечном счете, античность не знает ни ума без бытия, ни бытия без ума. Можно ли это игнорировать в эстетике? Трактат V 8 свидетельствует о том, что игнорировать этого никак нельзя.

Само собой разумеется, что ум имеет перед собою свой предмет, который он мыслит, а предмет мысли обязательно предполагает то мышление, благодаря которому он только и становится предметом ума. Но попробуем отдельно рассмотреть мыслящее и мыслимое в свете тождества ума с бытием или становлением. Тогда мыслящее, рассматриваемое предварительно и условно как нечто субъективное, будет мыслить для нас не просто то, что нужно называть предметом мысли, но и то, что будет предвосхищать собою и всякое бытие вообще, которое мы тоже будем мыслить условно и предварительно как существующее вне ума. Другими словами, ум, предвосхищающий собою картины всякого возможного инобытия вне ума, будет уже не просто умом, но *мудростью*, каковой термин по-гречески звучит как «софия». И объективный предмет мысли, если его брать во всей полноте бытия вообще, тоже не будет просто предметом мысли, а будет тем или другим субъектом, а именно, в данном случае, богом, поскольку всякое божество охватывает собою все бытие, хотя и с какой-нибудь определенной точки зрения.

Таким образом, творческое созерцание, или созерцательное творчество, о котором шла речь в III 8, и мировая интеллигенция как тождество субъекта и объекта, о чем шла речь в I 6, здесь, в этом трактате V 8, дают слитную картину того и другого, которую сам Плотин называет Софией и которая в виде предмета такого преисполненного мышления получает у Плотина название богов или божеств. Это тоже есть мировой и сверхмировой ум, но данный с той своей стороны, которая обращена к миру и которая поэтому является системой творческих идей, представляющих собою принципы возможного инобытия (кроме ума) вообще, или их чисто смысловой картиной.

Так можно было бы представить себе соотношение этих трех весьма нелегких для понимания трактатов Плотина III 8, I 6 и V 8.

Тексты Плотина, трактующие софию в более общем виде, приведены нами выше, с. 504 сл., и еще будут иметься в виду ниже, с. 577-585, 852-857.

§ 7. Эстетические идеи Плотина в системе и преддверии мифологии

Оба эстетических трактата вместе с трактатом III 8 теперь нами усвоены, и остается дать их систематические резюме, независимо от фактического в них хода мыслей.

1. *Эстетика в собственном смысле слова*. Для эстетики Плотина основным понятием является понятие эйдоса, получаемое не эстетическими, но общеполитическими методами. Можно было бы вспомнить трактат Плотина об умных категориях (VI 2), из которых складывается понятие эйдоса, но этого делать мы здесь не будем. Примем понятие эйдоса как данное. Эйдос есть смысл (или сущность), наглядно явленный; это — существенный вид, существенная форма, лик, идея, физиономия бытия, его облик. Из них Плотин и исходит.

I. Эйдос

Далее Плотин подвергает рассмотрению самый эйдос. Его можно взять как таковой, без дальнейшей разработки. Тогда он будет отличаться от простого «логоса» или смысла только наглядностью. Но эту наглядность можно развить и углубить в разных направлениях. Можно специально положить в нем стихию становления, то есть выдвинуть на первый план его внутреннее инобытие. Тогда в нем окажется противоположность внутреннего и внешнего, но не механическая связь двух разнородных сфер, а их внутреннее тождество, самотождественное различие. Такой эйдос Плотин называет внутренним.

II. «Внутренний», выразительный эйдос

Этот эйдос не просто дан для кого-то, будучи сам плоскостным бытием. Но он дан еще и себе самому, для себя. Он *для себя* есть то, что он есть вообще. Но это значит, что ему имманентно коррелятивное ему сознание; он «мыслит», «созерцает» себя самого. Однако эйдос есть эйдос просто и эйдос внутренний, выразительный. Следовательно, он таит в себе и сознание чисто эйдотическое, и сознание эйдотически-становящееся, гилетически-эйдотическое. Первый Плотин называет умом, а второй жизнью, душой; то же и другое вместе назовем интеллигенцией.

III. Интеллигентный эйдос, или ум

IV. Выразительный интеллигентный эйдос, или жизнь ума

Наконец, вся эта сфера смысла, с разными видами эйдоса, не может трактоваться просто как смысл. Для Плотина смысл и бытие — одно и то же. Для него нет смысла, отдельного от бытия. Абстрактная смысловая сфера никогда не составила бы собою феномена красоты. Но этот онтологизм заставляет заново перестроить всю указанную сферу эйдоса. И чтобы показать, что он берется именно как реально-сущее, что он осмысляет собою всю стихию реального

бытия без исключения, Плотин называет ее *мудростью*, софией.

V. Выразительно-интеллигентно-софийный эйдос, или осуществленная жизнь ума

Вот это-то и есть, по Плотину, красота. Она может быть нагнетена до взаимослития в одну неделимую точку, и она может быть разжижена путем перехода в становление и в ставшее. Отсюда получается:

- а) Красота *Единого*, или экстатического самопорождения;
- б) Красота *Ума*, или световидных ликом;
- в) Красота Души, или животворения;
- г) Красота *Космоса* (и внутрикосмического), или оживотворенного.

А так как помимо видов красоты, в самой красоте как понятии также можно находить свою противоположность смысла (или эйдоса) и бытия и свой синтез этой противоположности, то красота получает следующие формы своего осуществления.

VI. а) Мифология.

б) Творчество.

в) Теогонический процесс.

2. *Эстетика Плотина и его общеонтологическая система.* Делая подобную сводку мыслей Плотина, заимствованных из его специально эстетических трактатов, мы без труда замечаем, что это — почти те же самые выводы, которые мы выше (с. 526) делали и без изучения специально-эстетических трактатов. Конечно, здесь многое развито гораздо более подробно, и тут часто специально трактуется именно о красоте, в то время как раньше мы имели дело с общефилософскими проблемами Плотина. Однако всякий без труда заметит, что в эстетике Плотина продолжает развиваться все та же самая, а именно общеонтологическая позиция Плотина. Это не значит, что эстетика Плотина не имеет своего собственного предмета. Она его, конечно, имеет в самом настоящем смысле слова. Но этот эстетический предмет не сводится просто на учение Плотина о трех ипостасях. Эстетическая предметность Плотина есть *завершение* онтологии Плотина, есть ее последняя ступень, есть ее выразительная область. Эта онтологическая система Плотина, как мы видели, на каждом шагу понятийно-диффузна. Все это у Плотина вполне онтологично. Все же, однако, это есть завершение онтологии. И в этом смысле, если угодно, можно говорить даже об эстетике Плотина как о специальной дисциплине. Она специальна по своему содержанию. Но по своему онтологическому происхождению, по своему понятийно-диффузному положению в системе онтологии Плотина, или, другими словами, по своему *структурному* соотношению с онтологией Плотина она обязательно продолжает быть все той же самой общеонтологической системой философии. Это только завершительный момент системы.

В общем мы сейчас имеем полное право сказать, что те философские аспекты, которые мы раньше вывели из рассмотрения философской системы Плотина в целом (выше, с. 250—275), сейчас вполне подтверждаются изучением его специально эстетических текстов. Повторяем, эстетика есть только завершение общей онтологии Плотина.

3. *Логическая и числовая структура эйдоса.* а) У Плотина имеется специальный трактат о структуре эйдоса (V 7), но этот трактат, хотя он и весьма небольшой, изложен чрезвычайно трудным языком и требует больших усилий мысли для его ясного понимания. Трактат этот занят вопросом о том, понимать ли эйдосы как некоторого рода абстрактные общности, которые свою конкретную индивидуальность получают только при условии своего воплощения в материи, или же все малейшие индивидуальные особенности всякой вещи уже содержатся в ее эйдосе, а материя только воплощает этот эйдос. Такая постановка вопроса, надеемся, звучит достаточно ясно и просто. Однако в самом этом трактате много неясных фраз, требующих своего разъяснения только в связи с учением о наличии также и всего индивидуального в умопостигаемых идеях, которые, казалось бы, уже по самой своей природе являются только обобщениями действительности, но не ее буквальными прообразами.

Плотин пишет (V 7, 1, 18—21): «У разных людей не может быть одного и того же логоса, и вообще человек [т. е. абстрактное понятие человека] не годится быть прообразом. Если человеческие индивидуальности (*tōn tinōn anthrōpōn*) [на самом деле] отличны одна от другой, то не только благодаря материи, но по причине [целых] мириад эйдетических отличий (*eidicais diaphorais*)». Тут же, однако, Плотин приводит в целях пояснения своей мысли такое рассуждение, которое само требует весьма тщательного комментария.

Именно — мы читаем (V 7, 1, 21—23): «В самом деле, картины с изображением Сократа не так относятся к своему архетипу, [как материально — к своим]. Необходимо, чтобы разнообразие воплощений восходило к разнообразию их логосов». Все дело здесь заключается в том, что материя, по Плотину, является только принципом инобытия идеи, но не самой идеей. Она способна воплотить на себе ту или иную идею, или эйдос, но не способна внести в эту воплощаемую предметность какой-нибудь новый смысл. Значит, если Сократ чем-нибудь отличается от Пифагора, то не просто только в материальном смысле, а в первую очередь своим идейным первообразом. Но тогда необходимо будет сказать, что в идейном первообразе заключается не только общность тех людей или вещей, которые могут возникнуть в материи, но и вся конкретная индивидуальность данного человека или данной вещи. Уже сам эйдос той или иной вещи содержит в себе всю картинность этой вещи вплоть до ее мельчайших подробностей, но содержит не материально, а идейно. Другими словами, эйдос вещи есть не что иное, как тождество ее предельной общности и ее предельной единичности. Такова, мы бы сказали, картинная, или фигурная, структура эйдоса.

Развивая эту свою мысль, Плотин в дальнейшем весьма упорно постулирует наличие специфического логоса решительно для всех вещей, даже для малейших. Во второй главе этого трактата Плотин указывает, например, на общий факт жизни, что ребенок появляется от отца и матери. Казалось бы, индивидуальность ребенка вполне объяснима свойствами тех родителей, от которых он произошел. Однако это вовсе не так. Конечно, ребенок может быть больше похож на отца или больше похож на мать. Но ведь он может быть похож на кого угодно и может совсем не походить на своих непосредственных родителей. Самое же главное — это то, что, прежде чем судить об его сходстве или несходстве с кем-нибудь, мы должны воспринимать его собственную индивидуальность, которая впервые только и дает возможность сравнивать его с кем-нибудь. А это значит, что, хотя эмпирически ребенок и

произошел от определенных родителей, в Мировой Душе и в Уме он уже содержится как таковой, но только в виде эйдоса. Этот эйдос, правда, может быть ближе к другому эйдосу или дальше от него. И в этом смысле каждый эйдос представляет собою в свернутом виде и все другие эйдосы. Но этого бояться не следует. Все такого рода эйдетические различия отнюдь не являются различиями материальными. Наоборот, материальные различия отца, матери, детей, внуков и т. д. только и возможны потому, что каждый человек со всей своей индивидуальностью уже содержится в умопостигаемом мире. Если вещей бесконечное количество, то ничто не мешает признать нам, что и эйдосов, а значит, и логосов, существует тоже бесконечное количество. Плотин прямо пишет, что этого вовсе «не нужно бояться» (V 7, 3, 20).

У Плотина читаем: «Каждая вещь отлична от другой, и различия их — не вследствие [материального] несовершенства в связи с их эйдосом. Ведь что мешает тому, чтобы в [материальных] вещах все было [материально] безразлично? Ведь все [материальное] вообще безразлично. Действительно, и ремесленник хотя и создает [вещи], не отличные одна от другой, тем не менее он должен это безразличие воспринимать с сохранением различий вещей по их логосам (logicēi diaphorai), в соответствии с чем он и может создать новую вещь с отличием ее от прежней вещи. Так же и в природе новое возникает не из практического размышления, но только в соответствии с определенными логосами, так что всякое соответствующее различие сопряжено со своим эйдосом. Пусть мы и не в состоянии будем схватить это [эйдетическое] различие» (V 7, 3, 5—13).

Этот небольшой трактат V 7, содержащий всего три главы, имеет для эстетики Плотина огромное значение. Ведь если эйдос играет центральную роль в этой эстетике, то ведь сам собой возникает вопрос об его логической структуре. Данный трактат как раз и посвящен раскрытию такой эйдетической структуры. Эйдос вещи есть ее обобщенный предел. Но будет полным искажением эстетики Плотина, если мы эту эйдетическую общность будем понимать как абстрактное родовое понятие. В эйдосе, хотя он и является смыслом вещи, именно поэтому и содержится вся вещь до своей последней и мельчайшей части. Но тогда эйдос оказывается не просто общностью, но в самом точном смысле слова полным и окончательным тождеством общего и единичного, что материально и содержится в вещи. Материя здесь оказывается лишенной всяких конкретно-смысловых структур, которые отнесены только к эйдосу и больше ни к чему другому. Но для материи и без того остается весьма почетная роль: она ведь воплощает в инобытии эйдоса все тождество общего и единичного, что в нем содержится. Структура эйдоса, таким образом, в том и заключается, чтобы общность понимать конкретно, индивидуально и совершенно единично, с одной стороны; и, с другой стороны, все те мельчайшие индивидуальные отличия, которыми характеризуется конкретная единичность, уже несут на себе всю свою общность целиком. Заметим, что та же тема разрабатывается Плотинной в V 9, 12, 2—10 и в V 9, 13 (вся глава).

б) Кроме понятийной структуры эйдос у Плотина обладает также и числовой структурой. Этого вопроса мы не будем здесь касаться подробно, поскольку соответствующий трактат Плотина «о числах» (VI 6) был в свое время лично нами переведен и комментирован в специальной работе, к изучению которой и необходимо обратиться тем, кто пожелал бы вникнуть в этот трудный предмет более углубленно¹. Что же касается настоящего места нашего тома, то об этом достаточно будет сказать кратко.

Без числа, рассуждает Плотин, невозможно никакое мышление, поскольку всякое мышление отличает одно от другого, сопоставляет одно с другим, объединяет или отождествляет. Следовательно, уже в самом элементарном акте мысли содержится определенная числовая интуиция. Если одно отлично от другого, а без этого невозможно и мыслить это одно, то ясно, что уже мы оперируем и с интуицией одного, и с интуицией единицы, и с интуицией двойки. Но это касается, конечно, не только мышления, но в первую очередь и всего бытия. Бытие тоже возможно только там, где имеется различие вещей или их объединение, то есть только там, где уже предполагается целый мир чисел. Поэтому уже вся смысловая область, по Плотину, то есть то, что он называет Умом, уже предполагает целый мир чисел. Эти числа, правда, еще не заполнены качественно, потому что качественное заполнение чисел уже заставляет переходить от чисел к полноценным идеям, из которых каждая осмыслена не только в числовом, но и в качественном отношении. С другой стороны, однако, Плотин постулирует такое Единое, в котором совпадает все множественное и ничто ни от чего не отличается. Это Единое, таким образом, не ниже числовой области, но выше ее. Другими словами, мир чисел занимает *среднее место* между нерасчленимым и потому сверхчисловым Единым, с одной стороны, и миром эйдосов, или идей, то есть окачественных чисел, с другой стороны.

Точно так же и в мире эйдосов и сами они отличаются один от другого, то есть предполагают свое числовое разделение, и каждый эйдос тоже состоит из отдельных моментов, которые хотя и сливаются в единый и нераздельный эйдос, тем не менее различны между собою, то есть тоже возможны только благодаря участию в них числа. А так как всякое число наших реальных человеческих подсчетов всегда предполагает единство целого и частей, то из этого следует, что существуют и числа вообще, обладающие не только раздельной, но и цельной, то есть единораздельной природой. Ведь какое бы число мы ни взяли, например 10, 100 и 1000, всякое такое число есть обязательно нечто цельное, и притом даже в тех случаях, когда мы не в состоянии перечислить все входящие в него единицы, мы употребляем, например, такой термин, как «миллион». И хотя мы не в состоянии представить себе сразу все отдельные единицы, входящие в миллион, тем не менее мы прекрасно представляем себе, что такое этот миллион, и в этом смысле миллион является для нас некой вполне неделимой единицей. А что, с другой стороны, можно было бы и перечислять эти единицы в отдельности, это разумеется само собой.

Однако самое главное здесь то, что эта единораздельность числа у Плотина (как еще и у Платона R. P. VII 524 de) трактуется всегда как нечто интуитивно-данное, как нечто интуитивно-мыслимое. А это значит, что все единицы, входящие в данное число, мыслятся качественно раздельными, как сами в отношении себя, так сами и в отношении данного цельного числа. Но в таком случае единицы, составляющие данное число, являются не просто арифметическими абстракциями. Им свойственна та или иная направленность на ту цельность, отдельными

¹ Лосев А. Ф. Диалектика числа у Плотина. М, 1928.

моментами которой они являются; а эта числовая цельность мыслится уже не просто арифметически-счетным образом, а есть нечто упорядоченное, нечто расположенное в определенном соотношении составляющих ее единиц. Другими словами, всякая такая числовая цельность есть эйдетически упорядоченный ансамбль, так что и цельному числу и составляющим ее единицам принадлежит структурная роль. Всякое число есть, таким образом, вполне упорядоченная структура. А так как никакой эйдос невозможен без функционирования в нем определенных числовых отношений, то и всякий эйдос, очевидно, тоже обладает определенной числовой структурой.

О роли числа в эйдетических структурах Плотина можно было бы говорить очень много, особенно если анализировать указанный у нас трактат VI 6. Однако, поскольку вся эта работа проделана нами уже давно, мы не будем ее здесь воспроизводить, а выделим только тот тезис, что эйдос у Плотина имеет не только понятийную, то есть смысловым образом окачественную структуру, но и структуру внечкачественную, структуру количественную. Тут нужно помнить только то, что все смысловое, по Плотину, всегда наглядно упорядочено, всегда являет свою картинную структуру. А это и значит, что всякий эйдос всегда характеризуется той или иной числовой структурой, интуитивно и вполне наглядно данной.

4. *Мифологическое завершение.* Сейчас мы уже в состоянии перейти к тому последнему, все еще обязательно-онтологическому аспекту платиновой эстетики, который мы выше назвали мифологическим и который, оставаясь мифологическим (выше, с. 519) и именно в силу своей мифологичности впервые выражает собою всецело и аспект апофатический (как это мы тоже отметили выше, с. 541 сл.). Для Плотина последней реальностью являются не категории и не понятия вообще, хотя бы это были и понятия эйдоса, ума, души и т. д. Все, что до сих пор было сказано о красоте, есть только философский анализ красоты, а не сама красота. А нужно указать саму красоту. Апофатика, мы знаем, для того и была привлечена с самого начала, чтобы указать и показать нам *само* бытие, уже без всяких философских и иных категорий, как бы ни было пронизано ими само бытие. Нужно ощутить, увидеть красоту не как философскую и вообще логическую категорию, но как живую сущность. И чтобы эта «живая сущность» тоже не оказалась опять системой логических категорий, надо указать *живое существо, с определенным живым именем*, чтобы уже раз навсегда отрезать всякий путь к примеру логизма. Но это живое существо уже не может быть просто живым существом. Хотя мы и против логического абсолютизма, но вся предыдущая работа по логическому анализу многочисленных философских понятий не должна пройти даром, и мы не имеем права просто отмахнуться от нее и сделать вид, как будто бы она и вовсе не имеет никакого значения. Нет, она имеет великое значение. Она впервые дает возможность *понимать* жизнь, хотя сама жизнь и не есть понимание жизни. Поэтому то живое существо, которое преодолает в нашей логической системе всякий логицизм, оно должно быть все же *понимаемым* живым существом. Эту абсолютную реальность красоты мы должны видеть в разуме. Другими словами, красота должна быть *символом*, и, поскольку этот символ не только конструируется, но и живет реально, она должна быть еще и живым мифом. Раньше, в трактатах I 6 и V 8, мы пришли к *понятию* красоты как мифа. Мы даже получили категорию отцовства и сыновства. Теперь спрашивается: да где же самый этот миф? Где это мифическое живое существо, которое есть реальнейший символ красоты, где все индивидуально, телесно, жизненно, что дает красота, и где все обще, духовно, бесконечно, что тоже несет с собой красота? Как имя, назовите *имя* этого мифического существа, которое есть сама красота, красота в ее глубочайшей сущности и в ее чувственно-живейшей телесности? Кто этот отец, этот сын? Где эта мать, как ее зовут? Имена, давайте имена, а не понятия!

Это мифическое существо есть Эрос. *Имя красоты — Эрос.* Он — то сын Афродиты и Кроноса (а может быть, и самого Урана), то сын Пороса — Обилия и Пенни — Бедности, зачатый в день рождения Афродиты в садах Зевса, когда Порос лежал, упившись божественным нектаром. Вот он-то, Эрос, и есть последняя ступень эстетического сознания, нам сейчас еще не ясная, но предварительно формулируемая для завершения картины.

VII. а) Эрос интеллигивельный, премирный, сын Кроноса и Афродиты;

б) Эрос космический, сын Зевса и Афродиты;

в) Эрос внутрикосмический, сын Пороса и Пенни.

Так движется эстетическая мысль Плотина через четко сконструированные диалектические ступени Эйдоса, Ума, Софии, Мифа и Эроса. Каждая из последующих ступеней есть воплощение и конкретизация предыдущей, а все вместе есть иерархическая теория красоты у Плотина. На Эрос мы уже натолкнулись выше (с. 559—569), при анализе I 6, 4—5, где пришлось выставить предварительные тезисы, необходимые для усвоения Платинова учения о любви. Уже там диалектически получалось, что красота есть образ любви, а любовь есть внутренняя жизнь красоты. Но теперь это предстоит раскрыть нам целиком.

И вот этой-то последней и высочайшей ступени эстетического сознания и бытия Плотин и посвящает свой трактат III 5, «Об Эросе».

Однако коснемся сначала общих мифолого-эстетических взглядов Плотина, а затем перейдем к специальному трактату III 5.

5. *Общие мифолого-эстетические построения Плотина.* Этих общих мифолого-эстетических интуиций Плотина принципиально мы уже касались выше (с. 518 сл.). Сейчас, ввиду огромной значимости мифологии для эстетики Плотина и даже для всей его философии, попробуем развить эту тему несколько подробнее, поскольку без мифологии и ее диалектики, можно сказать, совершенно не существует никакого Плотина, ни в общеплатоновском плане, ни вообще не существует никакого античного неоплатонизма. Здесь мы используем работу итальянского ученого В. Чиленто¹ с нашим критическим комментарием.

Прежде всего В. Чиленто выделяет в греческой мифологии три принципиально различных пласта, именно: мифологию олимпийскую, мифологию орфической эсхатологии и так называемые философские мифы. Это разделение не очень ясное, поскольку орфическая и философская мифологии сильно переплетаются между собою. а)

¹ Cilento V. Mito e poesia nella Enneadi di Plotino. — «Les sources de Plotin», Vandoevres. — Genève, 1960, p. 243—323.

Что касается олимпийской мифологии, то она действительно представляет собою нечто цельное и вполне отличное как от хтонической архаики, так и от позднейшего орфизма, впитавшего в себя и черты архаики и черты олимпийской классики. Поэтому данное разделение В. Чиленто мы примем только условно и только ради рабочих целей. Между прочим, В. Чиленто отмечает лишь один случай использования Плотинином чисто олимпийского мифа. Это кратко выраженное указание на непосредственное видение Зевса Фидием (V 8, 1, 40; выше, с. 572). Вот, например, как выражен у Гомера (II. I 528—530 Верес.) олимпийский Зевс: «Молвил Кронион и иссиня-черными двинул бровями; волны нетленных волос с головы Громовержца бессмертной на плечи пали его. И Олимп всколебался великий»:

б) Для нас очень важно выдвинуть одно весьма существенное обстоятельство. Именно — В. Чиленто особенно подчеркивает, что Плотин никогда не переходит от философии к мифу в целях обрести в нем поддержку для своих рассуждений. Аргументация Плотина вполне свободна от баснословия. Логос никогда не превращается у Плотина в миф. В противоположность тому, что можно наблюдать, например, в платоновском «Федоне», Плотин переходит от мифа к логосу и от мистического откровения — к сознательной философской концепции. Этим следует объяснить и тот факт, что Плотин одинаково свободно прибегает и к олимпийскому мифу, и к элевсинским таинствам, и к орфическим обрядам, и к культу Изиды, между которыми для него не существует принципиального различия. И, подобно тому как в поэзии он обращается к Гомеру и к великим трагикам, пренебрегая современниками, так и в области мифологии, минуя таких комментаторов, как Палефат и Корнут, он непосредственно черпает свои образы из мифологического эпоса Гесиода (ср. выше, с. 514—515 сл.).

По этому поводу необходимо всячески приветствовать ту философскую свободу, которую В. Чиленто находит у Плотина. Действительно, здесь мы находим поразительный факт: у Плотина максимально представлена мифология, но у Плотина также максимально, и даже больше того, представлены философия, эстетика и даже самая отвлеченная диалектика. Все эти области знания у Плотина слиты в одно целое, хотя он весьма охотно занимается ими и в отдельности.

Как мы уже видели выше (с. 514—515), наиболее полно у Плотина представлена генеалогия трех великих богов гесиодовской теогонии — то, что В. Чиленто называет трилогией Кронидов, поскольку под видом этой древней триады Плотин выводит свои три первичные ипостаси (V 1, 7, 30—35). Таким образом, Уран, Кронос и Зевс выступают как мифологические корреляты платиновского Единого, Ума и Души. Первая и наиболее тонкая аналогия получает у Плотина наименьшее развитие (V 5, 3, 20—24; V 8, 13, 1—2). Оскопленный Уран обозначает трансценденцию. Закованный в цепи Кронос знаменует космическую ограниченность интеллигибельного. Здесь можно усмотреть своего рода перенос на космос физических аллегорий стоиков. Так, Корнут утверждает, что оскопление Урана Кроносом следует воспринимать как отделение неба от земли, с которой Уран вначале был соединен. Плотин же преодолевает стоицизм, и для него оскопление Урана символизирует трансцендентность Единого по отношению к Уму. Оскопленное и ставшее бесплодным Единое передает Уму функцию порождения и духовную плодovitость. Кронос, закованный в цепи Зевсом, есть Ум, ограниченный Душой мира, он не может и не хочет сойти в мир (V 8, 13, 9—10, выше, с. 584 сл.).

Соответствие между Умом и Кроносом, по В. Чиленто, подано у Плотина более последовательно и рельефно. Плотин находит оправдание для жестокого и темного мифа о Кроносе-Детоубийце. Ум претерпевает деления и множится, но не теряет продуктов собственного разделения. Ведь, подобно Кроносу, Ум тоже заключает в себе свои порождения так, чтобы они не погибли в материи (I 8, 12, 5—7).

На Зевсе замыкается эта олимпийская триада. Согласно гесиодовской «Теогонии» (468—491), хитрость матери Реи спасла это последнее дитя от жестокости отца. С философской точки зрения и Зевс является логосом, подобно прочим порождениям, пребывающим в лоне отца, то есть в царстве Ума. Однако если они суть *logoi endiathetoi* («внутренний логос»), Зевс выступает как *logos prophorikos* — высказанный, выраженный логос (V 8, 12, 8—9).

в) В. Чиленто совершенно правильно утверждает, что больше, чем другим богам, уделено у Плотина место Эросу, который привлекает философа своей неустойчивой демонической природой. Этой мифологии Эроса у Плотина мы касались уже не раз (выше, с. 509 сл.). Фигурируя в рассказе об Амуре и Психее, Эрос, бог и демон, не является ипостасной сущностью, но выступает как источник неисчерпаемой деятельности и осуществляет мифическую объективацию вечного движения, свершаемого человеком и историей, он — высшее «я» в градации духовной жизни.

Низшая ступень в области демонического есть враждебная материя — нищенка, мать незаконно появившегося на свет Амура, который есть тело мира и также является демоном (II 3, 9, 45—47). Эрос осуществляет переход от олимпийского мифа к *орфическому* культу. Так, орфически окрашен *erasmion* («предмет любви») (VI 8, 15, 1), который заставляет вспомнить орфический гимн LVIII 57.

Для Плотина характерно обращение к самой глубокой античности. Он ничего не относит к области прошедшего, для него все современно. В этом и заключается секрет и сущность красоты. В этом смысле Плотина, по мнению В. Чиленто, можно назвать орфиком. В его философии присутствуют и орфический и религиозный моменты. Так, в III 2, 17, в теме Провидения, доминирует мотив логоса как распределителя жребиев (специально о логосе и Эросе строки 1—7). Эта платиновская теория восходит к двум источникам: философскому в лице Хрисиппа и орфическому — имеется в виду LX орфический гимн. Плотин вообще с почтением относится к орфической теологии. Возможно, он был знаком с их гимнографией, о чем говорят некоторые соответствия между V 8, 4 и LXV орфическим гимном.

Великой фигурой орфического пантеона является Гефест — который выступает уже не в гомеровской трактовке, но как носитель демиургического начала. В той же функции Гефест выступает и у Плотина — III 2, 14, 26—29. Также и энергичное и насыщенное платиновское *tolma* или «дерзание» (VI, 1,4), которое разовьется в *tolmeros logos* («дерзающий логос» VI 8, 7, 11), имеет орфико-пифагорейские корни.

г) Наряду с олимпийской и орфической мифологией Плотин, подобно Платону, прибегает и к *философским романтическим* мифам. Тут следует отметить I 8, 3, 35—40; I 1, 12, 13; I 6, 8, 110—112. В «Эннеадах» встречаются Музы, Грации, Нимфы и другие божества. Но Плотин выбрал более тонкий и емкий образ, чтобы ввести его в самый

глубинный момент своей философии, — это герой-аргонавт Линкей, который обладал способностью видеть сквозь толщу неба, моря и земли. В «Энеидах» он символизирует духовное зрение созерцающего Ума, для которого нет преград (V 8, 4, 23-26).

Миф о Линкее в платиновской трактовке необходимо связывать с так называемой «метафизикой света» и с теорией созерцания, которая составляет наиболее оригинальную часть неоплатонизма. В существующем космосе, который держит в своих объятиях Душа, отдельные части подобны светящимся и одушевленным глазам, просвещающим тела и вещи. Платоновское видение его дуалистично: оно складывается из созерцающего ока и внешнего источника света. Плотину же удастся слить глаз и свет в одном слове *hehōsis* («единение», «единство», «единичность»). Всеобщая взаимопроницаемость уничтожает материю, и все, таким образом, становится духом.

После всех приведенных у нас выше материалов мы начинаем вполне отчетливо видеть, что мифология играет огромную роль в философии Плотина и что она даже совпадает с его общей диалектической системой. Однако чтобы эта мифология Плотина была нами вполне исчерпана и чтобы стала окончательно ясной ее завершительная роль во всей философско-эстетической системе Плотина, мы должны перейти к его трактату III 5 «Об Эросе», к которому мы уже подошли в предыдущем пункте. Нам нужно было только разъяснить для читателя общее значение мифологии для философии Плотина и ее связь с диалектикой философа. Трактат же III 5 будет говорить об этом специально.

§ 8. Перевод трактата «Об Эросе» (III 5)

1. *Эрос как аффект души.* «Относительно Эроса, бог ли он или гений (*daimōn*), или некий *аффект* (*pathos ti*) души, или некий бог или демон и в то же время некий аффект, и каково каждое из этих явлений, — целесообразно рассмотреть как мнения, возникающие у прочих людей, так и те, которые получились в философии, а в особенности то, что допускает божественный Платон, который, как известно, много написал об Эросе в разных местах своих сочинений. Известно, он высказал, что Эрос есть не только некий аффект, возникающий в душах, но он утверждает, что Эрос есть гений, и он дал подробное разъяснение об его происхождении, как и от кого он родился (*Phaedr.* 252 b; *Symp.* 202 d) (1-10).

Итак, относительно того аффекта, причиной которого мы считаем Эроса, очевидно, никто не отрицает того, что он возникает в душах, стремящихся быть сплетенными с *чем-то прекрасным*, и что это стремление, с одной стороны, возникает у мудрых, интимно сблизившихся с самой красотой, а с другой стороны, оно хочет прекращать действия, направленные на что-нибудь дурное. Вот тут-то и стоит рассмотреть при помощи философии, откуда же ведет начало тот и другой [Эрос] (10—16).

Я думаю, что если положить в качестве такого начала первичное влечение в душах к красоте-в-себе, узнавание ее, сродство с ней и бессознательное чувство интимной близости к ней (*oicēiotētōs alōgon synesis*), то можно напасть на истинную причину. Действительно, безобразное — противоположно и природе и богу. Ведь природа творит, взирая на прекрасное, она смотрит на определенность, лежащую в одном ряду с благом (*Arist. Ethic. Nic.* I 4, 1006 b 6). А неопределенное — безобразно и лежит в другом ряду. Ясно, что оттуда и происхождение природы, из благого и в особенности из прекрасного. К чему кто имеет чувство и чему он сродни, к образам того он и стремится приблизиться. Если же кто-нибудь отвергает эту причину, он не сможет сказать, ни откуда происходит этот аффект, ни по каким причинам, даже в отношении тех случаев Эроса, которые возникали благодаря [плотскому] соитию (16—28).

Ведь и эти [чувственные люди] хотят «рождать в красоте» (*Conv.* 206 c). Нелепо же, в самом деле, природе, желающей создать прекрасное, желать родить в безобразии. Впрочем, для тех, кто стремится рождать чувственно, достаточно иметь и чувственно-прекрасное, что наличествует в образах и телах, поскольку они не знают *первообраза*, который и является причиной того, что вообще можно любить то или иное тело или образ. И те, кто от чувственного образа пришел к воспоминанию тамошнего первообраза, любят этот образ как отображение первообраза. Но у тех, кто не имеет воспоминаний, по незнанию соответствующего аффекта, чувственный образ представляется истинным. И если они целомудренны, их сближение со здешней красотой происходит непогрешительно, а если нет — у них возникает грех в смысле обращения к соитию. И у кого существует чистый Эрос к прекрасному, предметом любви оказывается только красота, пришел ли он к воспоминанию или нет. У кого же примешано еще и другое вожделение, а именно к «бессмертию» (поскольку оно [возможно] «в смертном»), тот разыскивает прекрасное в «непреходящем» и вечном (ср. *Conv.* 206 e) и засеивает, идя согласно природе, и рождает в прекрасном: засеивая на вечность, он рождает в прекрасном по сродству прекрасного с вечным. Да и в самом деле, вечное сродни прекрасному, и вечная природа есть первично таковое [прекрасное] и все, что от нее таково (28—46).

Следовательно, не желающее рождать в большей степени довольствуется [только] прекрасным; а стремящееся к созиданию и прекрасное — то стремится создавать из-за нужды и не довольствуется им, и он думает, что если только он создает таковое, то не родит ли он и себя самого в красоте. Те же, кто хочет рождать запретным путем и вопреки природе, они (ср. *Legg.* VI 775 d), положив начало движения соответственно природе, но ввиду возникновения шаткости, как бы соскользнув с этого пути в сторону, они лежат после падения, не зная ни того, к чему вел их Эрос, ни стремления к рождению, ни пользования образом красоты, ни того, что такое красота сама по себе. Но даже те, которые любят прекрасные тела ради соития, любят их потому, что они прекрасны; а те, кто любит так называемой смешанной любовью, любят женщин (чтобы достигнуть вечности [продолжения рода]), или вообще другой пол. И первые лучше; но и те и другие остаются в дозволенных рамках. В то же время одни довольствуются почитанием здешней красоты; другие же, которые вспомнили, почитают и ту, но не принимают и этой, как некоего произведения и в смысле некой игры. Эти обращаются с прекрасным вне безобразия, в то время как есть и такие, что впадают из-за прекрасного в безобразия, так как стремление к благу часто вызывает отпадение к злу (46—65).

Вот это [можно сказать] об аффектах души» (65).

2. Эрос как бог; его сущность.

«Но в особенности нужно философствовать о том Эросе, которого называют *богом* не только несведущие люди, но и богословы, и во многих местах Платон, утверждая, что *Эрос — сын Афродиты* (Phaedr. 242 d) и что обязанность его надзирать за прекрасными мальчиками (Phaedr. 265 c) и возбуждать души к тамошней красоте, а также и увеличивать стремление туда, если оно уже возникло. И в особенности необходимо принимать во внимание то, что сказано в «Пире» (203 c), где [Платон] утверждает, что Эрос произошел не от Афродиты, но в день рождения Афродиты от Пеннии и Пороса. Наше изложение, судя по всему, требует сказать что-нибудь и об Афродите, из нее ли, как говорят, произошел Эрос или [только] вместе с нею (1 — 12).

Итак, прежде всего, что такое Афродита? А затем то, каким образом из нее или с нею [произошел Эрос]; или каким образом получается, что он «из нее» и в то же время «с нею»? Как известно, мы утверждаем, что Афродита бывает двоякая. Одну, ту, что в области Неба [Урана], мы называем «небесной», другую же — «дочерью Зевса и Дионы», скрепительницей здешних браков (Conv. 180 de). Первая не имеет *матери*; она по ту сторону браков, так как на небе не существует браков. Эта Афродита небесная, происходящая, как говорят, от Кроноса, а он есть ум (ср. Crat. 396 b) — по необходимости оказывается *божественнейшей душой, непосредственно [истекающей] в своей чистоте из него, чистого, и пребывающей в высоте*, так как она и не хочет и не может прийти в здешний мир. По природе своей она не спускается вниз, *будучи отделенной [от материи] ипостасью и сущностью, не причастной материи* (откуда и сказано образно (Conv. 180 d), что она не имеет матери), которую, очевидно, справедливо было бы назвать *богом*, а не *гением*, поскольку она пребывает в себе несмешанной и чистой. Действительно, она и сама по природе чиста, происходя непосредственно из ума, — потому что она сильна сама по себе своей к нему близостью; потому что и ее собственное вожделение таково и такова ее утвержденность в том, что ее породило, а это последнее достаточно для того, чтобы удержать ее в высоте. Оттуда душа едва ниспадает, поскольку она зависит от ума в гораздо большей степени, чем если солнце имеет из самого себя свет, который светит вокруг него и который из него происходит, остается от него в зависимости (12—32).

И вот она, следуя за Кроносом, или, если угодно, за Ураном, отцом Кроноса, проявила свою деятельность в отношении него и интимно сблизилась с ним и, возмев любовь, *породила Эроса*. И с любовью она *обращает на него взоры*, и ее *энергия создала ипостась и сущность*, и *оба они взирают туда, родившая и рожденный, прекрасный Эрос*, — ипостась, вечно устремленная на другое прекрасное и обладающая бытием в этом среднем [начале] между вожделением и предметом вожделения, око вожделеющего, которое при помощи себя самого позволяет тому, кто любит, видеть предмет вожделения. Сам же он бежит впереди, и прежде чем предоставить ему возможность видеть при помощи этого ока, сам наполняется видением; он созерцает раньше, хотя и неодинаково с вожделеющим, поскольку в этом последнем предмет видения укореняется, а сам Эрос наслаждается зрелищем красоты только тогда, когда оно проходит через него (32—46).

3. Продолжение.

«Нельзя сомневаться, что [Эрос] есть *ипостась и сущность от сущности*, меньшая, правда, чем сотворившая, но все же сущая, и действительно, та [божественная] душа также есть сущность, возникшая из предшествующей ей деятельности ума, проявляющая жизнь и относящаяся к сущности сущего, в то время как она взирает на ту, которая является первой сущностью, и взирает с силой. И эта последняя была для нее первым предметом видения; и видела она ее как для себя благое и видением радовалась. И этот предмет видения был таков, что видящее не считало свое созерцание чем-то случайным; так что она как бы *своим наслаждением, напряжением к нему* и неистовством созерцания породила из себя нечто *достойное и себя самой и предмета видения*. Поэтому из напряженно действующего относительно видимого и из того, что как бы истекает (ср. Crat. 420 a) из видимого, появилось *наполненное око*, как бы зрение вместе с образом зримого, *Эрос*, причем отсюда, может быть, скорее произошло для него и самое наименование, так как свою субстанцию он имеет от видения [Erōs... ex horaseōs]. Ведь аффект-то получает свое наименование, по-видимому, именно от этого, если только сущность раньше несущности и самый аффект-то обозначает любовь, то есть если только Эрос [как аффект] содержит в себе отношение к определенному лицу, а в абсолютном смысле в этом случае нельзя говорить об Эросе (ср. Conv. 199 d) (1—19). Итак, Эрос высшей души, судя по всему, именно таков, созерцающий и сам пребывающий в высоте, поскольку он спутник высшей души, ею и из нее рожденный, довольный созерцанием богов. И если мы считаем отдельной [от материи] ту душу, которая первоначально осветила небо, то мы будем считать *отдельным и этого Эроса*, — хотя небесной мы называем преимущественно эту душу: ведь и когда о наилучшем в нас мы утверждаем, что оно *в нас*, мы все-таки полагаем его отделенным, — но пусть он будет только там, где пребывает *чистая душа* (19-27).

Однако, с другой стороны, поскольку необходимо, чтобы существовала душа и здешней вселенной, появился вместе с нею уже и *другой Эрос*, также в виде ока этой души и также возникший из влечения. И так как эта Афродита относится к космосу и оказывается не только душой и не *просто* душой, то она и Эроса породила в этом космосе, который и сам соприкасается с браком; и поскольку и сам он связан влечением ввысь, постольку приводит он в движение и души мальчиков и обращает ввысь ту душу, к которой он присоединился, в меру того, что и она сама, по природе своей, приходит к памяти о тамошнем. Ведь всякая душа стремится к благу, и смешанная, и ставшая индивидуальной. Она тоже примыкает к той [высшей душе] и из нее происходит» (ср. Phaedr. 246 b) (27-38).

4. Эрос как гений; его сущность (сын Афродиты).

«Однако имеет ли и *каждая отдельная душа* такого Эроса сущностно и субстанциально? В самом деле, почему всецелая душа и душа здешней вселенной будет иметь субстанциального Эроса, а душа каждого *из нас* и, кроме того, душа во всех прочих живых существах не будет? *И не этот ли Эрос и есть гений*, который, как говорят, сопровождает каждого, индивидуальный Эрос каждого в отдельности (ср. Phaed. 113 d)? (1—6).

Этот Эрос, надо думать, и есть тот, который создает вожделения, когда каждая отдельная душа устремляется соответственно природе и порождает Эроса в соответствии с природой каждой отдельной души в смысле достоинства

и сущности. Поэтому пусть всецелая душа имеет всецелого Эроса и *пусть все частичные души и каждая в отдельности имеют своего собственного*. В каком отношении ко всеобщей душе находится каждая в отдельности, не отрываясь [от нее], но [ею] обнимаясь (так что все они суть одна), в таком же отношении находится, надо полагать, и каждый отдельный Эрос ко всецелому. В свою очередь и частичный Эрос сосуществует с частичной душой, и тот великий сосуществует со всецелой; и Эрос [в мировом] целом — повсеместно с [мировым] целым, и этот единый Эрос опять становится многими и повсеместно проявляется в [мировом] целом, где только хочет, получая облик в отдельных своих моментах и проявляясь по собственному произволу (6—18).

Необходимо полагать, что во всецелом *существует и много Афродиты, возникших в нем в виде отдельных гениев вместе с Эросом, истекающих из некой всеобщей Афродиты*, и во множественности своего частичного бытия зависящих от нее с собственными Эросами, если только Душа — мать Эроса, Афродита — душа, а Эрос — энергия души, устремленной ко благу. Следовательно, этот Эрос, ведущий каждую душу к природе блага, оказывается богом, если это Эрос высшей души, который вечно связывает душу с благом, и — *гением* в отношении [души] *смешанной*» (18—25).

5. Общие вопросы о природе Эроса и гениев вообще.

«Но какова же природа гения и вообще природа гениев, о которой говорится в «Пире», природа и прочих и самого Эроса, поскольку он рожден от Пеннии-Бедности и Пороса-Богатства, сына Метиды-Мысли, в день рождения Афродиты (Conv. 202 с — 203 с). Мнение о том, что Платон под этим Эросом понимает здешний космос, а не родившегося в нем Эроса как его момент, встречает против себя много возражений, поскольку о космосе Платон говорит, что это бог, блаженный и самодовлеющий [Tim. 34 b], а об этом Эросе муж [философ] признал, что он не бог и не самодовлеющий, но вечно пребывающий в нужде (Conv. 202 d). Затем, если космос состоит из души и тела, а душа космоса — для него Афродита, то необходимо, чтобы Афродита была главным моментом Эроса. Или, если космос рассматривать как его [мировую] душу, подобно тому как человек есть человеческая душа (ср. Alc. I 130 с; Legg. XII 959 a), то Эрос окажется самой Афродитой. Затем, почему он как гений должен быть космосом, а прочие гении (ясно ведь, что они из той же самой сущности) не будут? А космос [тогда] будет не чем иным, как совокупностью гениев. И как может быть космосом [гений], названный наставником прекрасных мальчиков? «Он валяется на голой земле», «не обут» и «бездомен» (Conv. 203 d, Phaedr. 265 с). Можно ли это объединить с таким толкованием иначе, чем прилепив без согласования?» (1—21).

6. Продолжение.

«Однако что же можно сказать об Эросе и об упомянутом его происхождении? Ясно, стало быть, что надо исследовать, кто такая Пенния и кто такой Порос, и почему они подходят в качестве его родителей. Ясно, что в качестве родителей они должны подходить и для других гениев, если только у гениев, как гениев, должна быть одна природа и сущность и если общее у них не одно только имя. Поэтому исследуем, *как мы отличаем богов от гениев? И хотя часто мы и называем гениев богами* (ср. Tim. 40 d), но тем не менее всякий раз, когда мы об этом говорим, мы отмечаем, что род одних — один, а других — другой (1—9).

Итак, мы утверждаем и полагаем, что *род богов — не аффицируем*; гениям же мы присваиваем *аффекты*, хотя и называем их вечными наряду с богами, но они таковы только в отношении нас, ибо находятся они посередине между родом богов и нашим (Conv. 202 d; Arist. de part. an. I 5, 645 a 21 = Heraclit. fr. A9). Но как же они не остались неаффицируемыми, как спустились они своею природою к худшему? Кроме этого, надо исследовать еще и то, действительно ли нет ни одного гения в умном [мире], в этом же космосе, наоборот, существуют только гении, а бог ограничен пределами умного мира; или существуют боги и здесь, и самый космос есть третий бог, как обычно говорится (Numenius, Testim. 24 Leemans = Procl. in Plat. Tim. 93 a), и — всякое существо в надлунной области неба — бог (9—19).

Более основательно говорить, что *в умном [мире] не существует никаких гениев*, но даже если есть там гений-в-себе, то и он есть бог, и точно так же пребывающие в чувственном [небе], вплоть до Луны, суть видимые боги, вторичные боги, существующие после тех и соответственно с теми, умными, зависящие от них, как сияние вокруг каждого светила [зависит от светила]. Но что же такое гении? Не есть ли они след от каждой души, когда она возникает в космосе? Но почему от той, которая в космосе? Это потому, что чистая [душа] рождает бога и богом назвали мы ее Эроса (19-27).

Прежде всего, следовательно, почему не все гении Эросы? Затем, почему также и они не чисты от материи? Эросы — те, которые рождаются, когда душа стремится к благу и красоте, и все здешние души порождают этого гения. Другие же гении, хотя и они происходят из души [мирового] целого, рождаются ради необходимости целого при помощи [совсем] других потенций. Они доводят целое до совершенной полноты и вместе со всем космосом участвуют в управлении отдельными вещами. Ведь душа [мирового] целого должна помогать [мировому] целому, порождая потенции гениев, полезные и для ее собственной целокупности.

Но каким же образом и *какой материи* они причастны? Очевидно, не телесной материи, так как тогда они оказались бы чувственными живыми существами. И если они принимают воздушные или огненные тела, то во всяком случае необходимо, чтобы их природа сначала была отличной [от этого], чтобы [потом уже] они могли оказаться причастными телу. Ведь в настоящем смысле чистое не смешивается с телом полностью, хотя многие и считают, что к сущности гения, поскольку он гений, относится и соединение его с каким-то телом, воздухом или огнем. Но тогда — почему одна [сущность] смешивается с телом, а другая — нет, если нет никакой причины для смешивания [сущности]? Что же это за причина? Необходимо предположить, что *это есть умная материя*, чтобы участвующее в ней достигло при ее помощи и этой материи тел» (35—45).

7. Эрос как гений; сын Пороса и Пеннии.

«Вследствие этого в описании происхождения Эроса Платон говорит, что *Порос охмелел от нектара* (поскольку вина тогда еще не было) (Conv. 203 b), с тем чтобы установить, что *Эрос произошел до чувственности и что Пенния*

причастна умопостигаемой природе, а не отображению умопостигаемого, перешедшего оттуда в явление, что, напротив того, она породила ипостась Эроса, возникши [еще] там и *смешавшись из эйдоса и из неопределенности*, в которой душа пребывает, прежде чем достигает блага, предчувствуя его существование в своем неопределенном и безграничном представлении. Именно — разум (logos), возникший в неразумии, в неопределенном стремлении и в смутном состоянии, создал то, что возникло, не совершенным и не достаточным, но ущербным, потому что возникло оно из неопределенного стремления и достаточного разума. И *разум этот не чистый*, поскольку в нем самом есть неопределенное, неразумное и безграничное стремление. Он ведь никогда и не наполнится, покамест будет содержать в себе природу неопределенного. Он зависит *от души*, потому что возник из нее как из принципа, будучи смесью из разума, не пребывающего в самом себе, но смешанного с неопределенностью; при этом он не сам смешался с нею, но то, что из него, смешалось с нею. И Эрос этот есть как бы овод (Phaedr. 240 b), по самой своей природе не знающий удовлетворения. Потому, даже когда он достигает цели, он по-прежнему не удовлетворен. Да и не может он наполниться, потому что смесь к этому неспособна. Только то поистине и наполняется, что и по самой природе своей пребывает в наполнении. А он стремится из-за присущей ему нужды, и если даже он и наполнится на одно мгновение, он не удерживает этого; дело в том, что даже изобретательность его от нужды, между тем как умение приобретать дается природой разума (Ср. Conv. 203 ce) (1—25).

Таковым же и из такового надо считать и все, относящееся к гению. Ведь каждый гений, для чего он назначен, то он и способен исполнить, к тому он стремится; и в этом он сродни Эросу и также он не знает наполнения, поскольку он стремится к чему-нибудь из частичных [благ] как к благу. Поэтому и хорошие люди в этом мире, если они имеют Эроса, то к благу просто и к истинно сущему, и у них нет Эроса к чему-нибудь [частичному]. Те же, которые подчинены другим гениям (каждый подчинен соответственно особому гению), отбрасывают в качестве недействительного того, который является Эросом к благу просто, и действуют согласно с другим гением, которого они избрали себе по созвучию с тем или иным моментом действующего в них [начала], то есть души (ср. R.P.X 620 d). Стремящиеся же к дурному сковали все, что в них, Эросы наличными в них дурными вожделениями, равно как и правый разум, врожденный им, они сковали дурными представлениями, в них возникшими (25—39).

Следовательно, природные Эросы и соответственные природе — прекрасны. И если Эросы худшей души — хуже в смысле достоинства и силы, то [Эросы] лучшей [души сами] лучше, но все они относятся к сфере сущности. Что же касается противоестественных Эросов, то они — аффекты заблудших. *Они ни в каком случае не сущность и не сущностные ипостаси*, поскольку они уже не рождаются от души, но возникают одновременно со злом в душе, когда она порождает подобное уже в своем устроении и состоянии (39—46).

Ведь и вообще истинное благо есть, видимо, сущность души, действующей соответственно природе в том, что имеет предел. Прочее же создает она не из себя, и это — не что иное, как аффекты. Точно так же не имеют под собой сущностей ложные мысли, в то время как мысли действительно истинные, вечные, пребывающие в пределе, одновременно с мышлением обладают мыслимым и бытием, [причем] не только в том, что просто, но и в каждом отдельном [предмете] из сферы истинно-умного и из сферы ума, наличного в каждом отдельном эйдосе. Необходимо полагать и в каждом из нас мышление и мысленное в чистом смысле, хотя в нас они не совпадают, и нам не принадлежат, и не являются в нас таковыми просто, — почему и Эрос у нас направлен к *простому*, а также и — мысли. И если он направлен к чему-нибудь *частичному*, то это [только] случайно, подобно тому как если этот вот треугольник рассматривать в виде двух прямых [углов], поскольку они и являются треугольником просто» (Arist. Metaph. IV 30; 1025 a 32) (46-58).

8. Зевс и его сад.

«Но что такое Зевс, о саде которого говорит [Платон] (Conv. 203 b), «куда вошел Порос»? И что это за сад? Афродита, как мы знаем, была у нас душой; Порос — это, как известно, разум всего. Но чем же надо считать эти предметы, — Зевса и его сад? Душой уже нельзя считать Зевса, если мы таковой понимаем Афродиту. Значит, необходимо и здесь взять у Платона то, когда он говорит в «Федре» (246 e), что этот бог есть «великий вождь»; в другом месте (ср. Epist. II 312 e) его, как я думаю, он называет третьим, и еще яснее в «Филебе» (30 d), когда он утверждает, что «в Зевсе существует царская душа и царский ум». Если, стало быть, Зевс есть великий ум и душа и полагается в сфере причин, а полагать его надо как сильнейшее и по другим основаниям и потому, что царское и водительное [начало] относится к причине, то Зевс и будет соответствовать уму, а Афродита, его дочь, из него и с ним происшедшая, займет место соответственно душе, получив наименование Афродиты по красоте, блеску и по беспорочности и нежности [habron] души. Кроме того, если мы устанавливаем мужские божества соответственно уму, а женские — соответственно их душам (поскольку каждому уму соприсуща душа), то еще и поэтому Афродита окажется душой Зевса, причем для такого рассуждения свидетелями опять являются жрецы и богословы, которые сводят Геру и Афродиту к одному и тому же и утверждают, что звезда Афродиты на небе есть звезда Геры (Tim. Loc. 96 e; Ps.-Arist. De mundo 2, 392 28 a)» (1-23).

9. Порос в саду Зевса.

«Итак, Порос, будучи осмыслением (logos) того, что есть в сфере умного и ума, изливаясь все больше и больше и как бы распускаясь, возникает вблизи души и в душе. Ведь то, что в уме, — свернуто и приходит к нему не из другого. А к Поросу, когда он опьянел, состояние полноты пришло извне (Plat. Conv. 206 d). Но наполняющее там нектаром — чем же может быть иным, как не смыслом (logos), *ниспавшим от лучшего принципа к худшему!* Следовательно, разум этот, появившийся в душе от ума, влился в его сад, когда, как сказано, родилась Афродита. Всякий же сад есть украшение, роскошное убранство богатства. И то, что принадлежит Зевсу, сияет смыслом (logōi), и его убранство, от самого ума идущее к душе, — ответ. Или чем же еще может быть сад Зевса, как не *его изваянным образом* (agalmata) и его ответом (aglaismata)? И чем же еще могут быть его ответ и его наряды, как не его смысловыми истечениями

(hoi logoi... rhyentes)? И взятые вместе смысловые акты (logoi) и являются Поросом (то есть обилием¹ и богатством прекрасного) уже в проявлении; *это-то и означает опьянение нектаром*. Ибо что такое нектар у богов, как не то, что божественное приносит с собою? Приносит же оно с собою то, что подпадает уму, смысл. И ум обладает самим собою в насыщении, причем, обладая, не подвергается опьянению, поскольку он ничего не имеет извне. А смысл, порождение ума, ипостась после ума, больше уму не принадлежащий, но пребывающий в ином, — лежит, как сказано в саду Зевса-ума, в то самое время, когда Афродита, по сказанному, получает бытие в сущем» (1-23).

[10]. *Пения в саду Зевса.*

«Если только мифы хотят быть мифами, то они должны *производить разделения по времени* в том, о чем они говорят, и различать одно от другого во многом из сущего, так как последнее хотя и существует вместе, но разделяется в смысле порядка и потенциалов; поэтому при изложении такого рода проблем дело идет о рождении нерожденного и о разделении того, что существует вместе; но, обучая насколько возможно того, кто размышляет об этом, [мифы] тут же дают возможность произвести соединение. И вот соединение: *душа, соприисущая уму, от ума получила бытие и в свою очередь наполнилась смысловыми излияниями* (logōn); будучи прекрасной, она и украсилась прекрасным, наполнилась обилием, так что стало возможно видеть в ней многочисленные отсветы и образы всего прекрасного. Это все и есть *Афродита*; а все существующие в ней смыслы суть обилие (eurogia), изобилие (poros) от сверху истекающего, находящегося там нектара. Украшения же в ней, как покоящиеся в сфере жизни, называются садом Зевса; и там заснул Порос, отяжелевший от того, чем наполнился (Conv. 203 b). Но если жизнь перешла в явление и вечно существует в сущем, то боги, говорится, пируют как пребывающие в таковом блаженстве (23—39).

Эрос вечно получает с необходимостью бытие этим способом из стремления души к лучшему и благу. И он был всегда, с того времени, как и [сама] душа. Он есть некоторого рода смешанное обстояние, причастное нужде, поскольку он стремится наполниться, но не чуждое и обилию, поскольку ущербное ищет то, что [уже отчасти] имеет. Известно ведь, что никак не причастное благу не может и искать блага. Поэтому Эрос, как сказано, произошел от Пороса и Пении, поскольку ущерб, стремление и память о смыслах, вместе появившиеся в душе, породили энергию к благу, а это и есть Эрос (39—48).

Мать же у него Пения, потому что стремление вечно свойственно нуждающемуся. И это Пения — материя (ср. Plut. De Is. 57, 374 b), потому что и материя испытывает нужду во всех отношениях; а то, что стремление к благу лишено определенности, — ведь в стремлении к этому нет ни какой-нибудь формы, ни смысла, — делает все стремящееся, в меру его стремления, все более и более материальным. А то, к чему она стремится, является эйдосом, пребывающим только в себе самом. И стремящееся принять [эйдос] делает [себя, как] должствующее принять, материей для того, что [именно] привходит (48—55).

Таким образом, Эрос в некотором смысле *материален*; он — гений, происшедший из души, поскольку она *терпит недостаток в благе* и стремится к нему» (55—57).

§ 9. Анализ трактата «Об Эросе» (III 5)

7. *Общее разделение трактата.* Прочитанный нами трактат Плотина «Об Эросе» можно расчленил следующим образом. Сначала Эрос рассматривается как *аффект души* (гл. 1), потом — как *бог* (гл. 2—3), потом — как *гений* (гл. 4). К этому примыкают общие замечания о природе богов и гениев (гл. 5—6). Наконец, в трактате специально рассматривается платоновский миф о рождении Эроса у Пороса и Пении (гл. 7—10). Весь трактат представляет собою комментарий на «Федра» и «Пир» Платона, откуда Плотин часто приводит цитаты (указанные у нас в тексте). Часто мысли Платона передаются если не дословно, то в очень близких выражениях.

2. *Эрос как аффект души.* *Что Плотин говорит об Эросе как душевном состоянии?* III 5, 1. 1) Эрос есть стремление к красоте; именно Эрос есть бессознательное, алогическое чувство интимной близости к красоте (10—19). 2) Эрос может быть стремлением к первообразу и к образу. Первообраз, скрытый за материей, предполагает в стремящемся к нему воспоминание. Образ же предполагает привязанность к чувственному (20—38). 3) Эрос есть также еще стремление утвердить себя и в дальнейшем существовании, то есть стремление к бессмертию. Поэтому более точно его можно назвать рождением в красоте для бессмертия (38—49). 4) С точки зрения такого Эроса всякая протivoестественность в любви есть только самообман, а всякая чувственная любовь есть смешанная любовь, в которой мудрецы — целомудренны, а незнающие — развратны. Выше же всего та любовь, которая вовсе не стремится рожать физически (50-65).

Все это только пересказ из «Федра» и «Пира».

3. *Эрос как бог.* Переходим к Эросу как богу, а) III 5, 2. 1) По учению Платона, Эрос связан с Афродитой то ли как просто ее сын от Зевса, то ли как сын Пороса и Пении, рожденный в день ее рождения (1 — 12). 2) Что же такое Афродита? Так как речь идет о так называемой Афродите Небесной, то есть той, которая «по ту сторону [здешних] браков», то она не имеет матери, а происходит прямо от Кроноса. Поскольку же Кронос есть интеллигенция, ум, то Афродита может быть только «божественнейшей душой, непосредственно [истекающей] в своей чистоте из него, чистого, и пребывающей в высоте» (12—25). 3) Эта Афродита «взирает» на Кроноса, божественная душа обращается к божественному уму, и — результатом этого является Эрос (25—32). 4) Поэтому Эрос есть энергичная ипостась, средняя между вожделением и предметом вожделения, то око, посредством которого первое видит второй (32—46).

б) III 5, 3. 1) Хотя Эрос и возник из Сущности, он ее не теряет, но продолжает быть вечной ее ипостасью (1—2). 2) Его ипостась заключается в созерцательной порожденности из глубины души, захотевшей видеть интеллигибельный мир (2—19). 3) Поскольку оба породившие его начала нематериальны, постольку нематериален, чист и сам Эрос, почему этого Эроса и надо отличать от другого, низшего, который будет уже не богом, а только

¹ Обилие — eurogia; путь, средство, источник — poros.

гением и который предполагает не просто чистую Афродиту Небесную, но ту, которая оживляет все бездушное (19—38).

в) Чтобы понять обе эти главы трактата III 5, надо прежде всего помнить общее учение Плотина о трех ипостасях (Единое, Ум, Душа). Во-вторых, необходимо знать, что и в сфере ума Плотин проводит некоторое различие, которое, правда, терминологически зафиксировано позже него, но которое обладает у него полной ясностью. А именно — мы уже знакомы с учением Плотина об интеллигибельной материи. Если в уме есть материя (см. выше), то, стало быть, в уме есть своя форма (эйдос), своя материя и свое соединение того и другого (выразительный эйдос). Прокл так и будет учить о разделении всей умной сферы на Сущность, Жизнь и Ум в собственном смысле. У Плотина к этому идет дело. И вот в этом позднейшем своем трактате (III 5), написанном в 268—269 гг. (когда Плотину было 64—65 лет), философ вполне подошел к этому учению, хотя и не развил его так, как Прокл.

Именно — в общей сфере ума Плотин фиксирует сначала ум вне умной материи, то есть отвлеченный ум, или, можно сказать, умное *бытие* еще без всяких его внутренних расчленений, без всякой специальной структуры. Это — *Кронос*. Далее фиксируется антитезис к этому Кроносу-уму — материя, под которой, разумеется, конечно, только *умная* материя (об этом Плотин дает специальное разъяснение ниже, в III 5, 6). Материя — становление, стремление, бесформенность. Она, действующая в умной области, является жизненным принципом ума, его жизнью, душой. Это есть *Афродита*. Но раз есть противоположность, то диалектика требует и синтеза. Поэтому ум как бытие и ум как жизнь должны объединиться вместе. И поскольку всякий синтез бытия и инобытия дает прежде всего становление, то и получаемый синтез есть становление, умное становление. Это не просто становление как такое (которое дало нам Афродиту), но становление, в котором душа присутствует одинаково вместе с умом. Мифологически это значит, что Афродита *взирает* на Кроноса. Однако иначе и нельзя себе представить синтез души и ума. Поскольку душа есть некое самосознание, всякое проникновение ее чем бы то ни было неизбежно оказывается переустройством этого самосознания, то есть переменой предметов этого самосознания. Но переменить один предмет сознания на другой — это и значит перестать фиксировать одно и начать фиксировать другое. Итак, Афродита *взирает* на Кроноса. Но созерцать и творить в умном мире — одно и то же. Об этом у Плотина можно найти весьма выразительные рассуждения (см. выше). Вот продуктом этого созерцания Кроноса Афродитой и является Эрос.

Таким образом, Эрос, по этой интерпретации, есть исключительно *интеллигибельная*, умная категория. Это жизнь *внутри самого ума*, еще до всякого перехода в чувственность. Если бытие есть объект, душа есть субъект, то Эрос есть сразу и объект и субъект, то есть такой объект, который дан субъекту так же интимно, как он, субъект, дан себе самому, и такой субъект, который существует так же реально и свободно, как и он, объект, существует сам по себе. Эрос и есть это интимное взаимопроникновение субъективно-напряженной души с объективно-выразительным умом, где всякое движение души умно и рисует образ и где всякое объективное оформление — интимно-лично и волнует счастливой радостью.

Совпадение этого учения с тем, что мы раньше нашли у Плотина о софийно-умной сфере (см. выше) и далее о выразительном «внутреннем эйдосе», не требует никаких пояснений.

Таков Эрос как бог. Что же такое Эрос как *гений*?

4. Эрос как *гений*, а) Тут важна, прежде всего, глава III 5, 4.

1) Всеобщая душа, переходя в становление, дифференцируется на множество отдельных, индивидуальных душ. Параллельно с этим и общий интеллигибельный Эрос дифференцируется на множество индивидуальных Эросов, имманентных отдельным душам. Эти Эросы суть уже не бог, но гений (1—6). 2) Отношение Эроса-гения к Эросу-богу вполне совпадает с отношением индивидуальной души к универсальной (6—18). 3) Соответственно с этим необходимо допустить и множество Афродит, относящихся к универсальной интеллигибельной Афродите тоже так, как индивидуальная душа относится ко всеобщей (18—25).

Следующие две главы разъясняют это учение.

б) III 5, 5. 1) У Платона в «Пире» Эрос изображен именно гением, а не богом, так как он лишен всякого самодовления и есть, наоборот, только вечное стремление (1 — 10). 2) Не есть он и космос, так как будь он душой космоса вообще, он был бы тождествен с Афродитой, а если бы он был отдельной душой, то прочие гении, имеющие то же происхождение, также оказались бы космосами (10—21).

в) III 5, 6. 1) В чем общее отличие богов и гениев? Бог суть бытие неаффицируемое, гениям же свойственна аффекция, претерпевание извне (9—11). 2) Это не мешает им быть вечными, но вечность эта не сама по себе, но — в отношении нас, то есть посередине между бытием божественным и человеческим (11 — 14). 3) Другими словами, интеллигибельный мир есть мир богов, но не гениев, что, однако, не значит, что они есть бытие чувственное и имеют, например, огненные или воздушные тела (это, если и есть, не составляет их сущности) (19—27; 40—45). 4) Следовательно, бытие их становящееся и умно-смысловое одновременно. Можно сказать, употребляя термин не Плотина, что Эрос есть текучая сущность. 5) От прочих гениев Эрос отличается тем, что он есть становление специально прекрасного и благого, в то время как те выполняют разнообразные функции по осуществлению и становлению Космоса в целом и в частях (27—35).

г) Понятие гения в платонизме, да еще в такой четкой форме, как у Плотина, имеет огромный исторический интерес. На этом понятии, как нигде в другом месте, выявляется вся бездна, лежащая между антично-средневековым и новоевропейским мировоззрением. Известно, какое центральное место занимает учение о гении в немецкой классической эстетике. Замечательные и неуываемые образцы его находим и у Канта, и у Шеллинга, и у Гегеля, и у Фр. Фишера, и почти у каждого более или менее известного философа этой эпохи. Но вот почти никто не знает *античного* учения о гении. Сводя серьезнейшие рассуждения об этом предмете у Платона и Плотина к плоскому анекдоту, в лучшем случае, к красивой и никчемной сказке, историки эстетики и философии обычно только моргают глазами, когда заходит речь о сравнении новой эстетики с античной по существу. А между тем, игнорируя самую изюминку античной эстетики, мы, действительно, превращаем эту последнюю в набор недодуманных мыслей и даже

беспомощно-детских представлений.

Если бегло сравнить античный гений с европейским, то сразу бросится в глаза и огромное различие и огромное сходство. Огромное различие в том, что у новых эстетиков гений есть *субъективное устройство человеческого духа*, в то время как в античности он — *объективно-существующее живое существо*. Даже у Шеллинга, который учением о гении увенчивает свою «философию тождества», этот гений есть все же только преображенный человеческий субъект. О прочих же философах, в особенности же о бесчисленных психологах и психологистах и говорить нечего. Античное учение в этом смысле диаметрально противоположно западноевропейскому. Однако, за исключением этого — правда, глубочайшего — различия, все остальное настолько близко сходится там и здесь, что в общем трудно, в конце концов, даже установить какое-нибудь расхождение вообще.

Однако к этому вопросу нам еще придется вернуться в конце анализа учения Плотина о гении.

5. *Эрос как миф*. То, что до сих пор мы читали о гении у Плотина в III 5, 1—6, есть только подготовка к *окончательному раскрытию* платоновского мифа об Эросе. Именно — возникает вопрос о *происхождении* Эроса от Пороса и Пенни, когда Порос, отяжелевший от нектара, заснул в садах Зевса, а Пенни легла с ним и зачала от него Эроса.

а) III 5, 7. 1) Кто такой Порос? а) Это есть разум, смысл (logos) бытия, который, однако, надо отличать от ума, интеллигенции (noys), потому что последний пребывает в себе и не переходит в становление, логос же возникает в стихии становления (9—15). б) Это значит, что он не есть момент самого Ума, Нуса, но момент души; (ср. выше) истечение *третьей* ипостаси, мировой (15—19) души, в) Тем не менее он все же не есть сама чувственность, но *смысл* становящейся сущности. 2) С другой стороны, Пенни а) не есть ни интеллигибельная душа, которую мы отождествили с Афродитой, ни чувственная материя, из которой состоит космос, б) Она — параллельно Поросу — есть эманация мировой души, которая не есть просто умная материя, но только участвует в ней, и которая не есть чувственная материя, но только осмысливает ее как чувственную, в) Она есть уже смешение чисто умного эйдоса с неопределенностью материи, но не есть ни то, ни другое (4—9). 3) Отсюда и все качества Эроса, родившегося от такого отца и такой матери. Он — вечное стремление к прекрасному, никогда не насытимое, всегда возникающее снова в тот момент, в какой оно должно бы удовлетвориться (19—25). 4) Эросы различаются предметами, в отношении которых они являются стремлением. Бывает Эрос к чистому и простому, цельному, бывает к сложному и частичному, естественному и противоестественному. Чем сложнее, частичнее и темнее предмет становления, тем меньше под Эросом лежит сущности и ипостаси (39—58).

б) III 5, 8. 1) Кто же такой Зевс? а) Он не есть ни просто душа (это — Афродита), ни просто Ум (это — Кронос). б) Его надо отнести к третьей ипостаси, к Мировой Душе, в пределах которой он занимает место ума. в) Таким образом, ему противостоит здесь тоже Афродита, но только не та, чисто интеллигибельная, которая была дочерью и супругой Кроноса, но и не те Афродиты, которые есть уже эманация Мировой Души в Космосе (1 — 17). 2) Божества и вообще делятся на мужские, соответствующие уму, эйдосу, логосу, и на женские, соответствующие материи или душе. И это — во всех ипостасях, из которых состоит мифолого-диалектический процесс (17—23).

в) III 5, 9. 1) Сад есть украшение богатства. Зевс — Мировая Душа в аспекте ума, то есть совокупность космических логосов, истекающих из Мировой Души. Сад Зевса — обилие и роскошь всех логосов, которые устроят красоту космоса. 2) Нектар есть пища богов. Боги суть чистые умы, и питаются они чистым умом, смыслом. Следовательно, нектар — средство поддержания умности. И если Порос упился нектаром, значит, он переполнился умностью. А так как все это происходило в саду Зевса, то, следовательно, Порос упился именно умностью Зевса. 3) Итак: опьянение Пороса нектаром в саду Зевса есть переполнение логоса, эмананствующего из мировой души в космос, творчески-смысловым содержанием, то есть набухание его большими инобытийными возможностями (1—23).

г) III 5, 10. 1) Миф вообще возникает тогда, когда а) сущее берется сразу вместе, без всяких абстрактных разделений; когда б) это самоотождествленное бытие переходит в новое саморазличение, — уже с точки зрения *времени*, то есть превращается в событие, в историю, в рассказ; когда в) вновь различенное получает свое специфическое осмысление и все эти новые смыслы пронизывают собою жизнь, полученную, таким образом, как становление ума. 2) Следовательно, самая структура мифа определяет собою то, что должны существовать Зевс (ум), Афродита (душа), Порос (логос), Пенни (материя логоса) и Эрос (становящаяся жизнь). 3) Эрос поэтому так же вечен, как и сама душа (и как ум). 4) Пенни же, являющаяся сущностью самой материи, вечно делает Эроса в известном смысле материальным. Он — всегда ущербен, всегда в нужде и всегда взыскует не хватающего ему прекрасного (24—56).

б. *Общая структура мифа*. В этих главах III 5, 7—10 далеко не все выражено ясно; и нужно признать, что формулированное нами только что их содержание является не слепой и буквальной передачей текста, но известным толкованием, имеющим цель добраться до той последней ясности, которая, несомненно, у Плотина была, но которой не вполне соответствует ее внешнее словесное выражение.

а) Прежде всего не очень ясно, в каком смысле в III 5, 8 Плотин трактует Зевса как ум. Тотчас же вспоминается III 5, 2, где с умом отождествляется Кронос, а не Зевс. Затем, о какой Афродите говорит Плотин в III 5, 8, если основная и главная (интеллигибельная) Афродита уже изображена выше, а Афродиты внутри Космоса (о которых упомянуто в III 5, 4) явно сюда не относятся? Чтобы не сбиться в этой мифологической диалектике, надо все время ясно представлять себе общее учение Плотина о трех ипостасях. Если оставить в стороне Единое и говорить об Уме, то, как мы уже хорошо знаем, тройное деление в сфере самого Ума дает нам Кроноса (бытие, ум), Афродиту (интеллигибельная материя, душа) и Эроса. Это то, что можно назвать интеллигибельной триадой. Дальше мы имеем третью ипостась, Мировую Душу. По-видимому, в ней Плотин тоже проводит специальную триаду — Зевса, Афродиту и Эроса. Что Зевс относится именно сюда, на это намекают слова в III 5, 8 о том, что Платон «называет его третьим» (Epist. II 312 e). Понимать это можно только в смысле третьей ипостаси. Что «Афродит много» в зависимости от положения материального принципа на той или иной диалектической ступени, это тоже известно.

Таким образом, интеллигибельная триада Кроноса, Афродиты и Эроса переходит в космически-душевную триаду Зевса, Афродиты и Эроса. Но эта последняя триада, завершаясь в сфере третьей ипостаси, еще не дифференцируется на отдельные космические потенции. Когда же она преисполнится инобытием, чтобы потом рассыпаться на бесконечное количество отдельных потенций, то такая модификация третьей ипостаси есть еще новая триада: Порос, Пеня и Эрос-гений.

Таким образом, существует чисто интеллигибельная, чисто душевная и дифференциально душевная триада. Первым членом всех этих триад всегда будет ум, мужское начало, то ли покоящийся в себе и самотождественный (Кронос), то ли наполненный душевными энергиями (Зевс), то ли готовый излить их вовне (Порос). Второй член тут — душа, материя, женское начало — Афродита небесная, Афродита космическая и Афродита, изливающаяся внутри космоса (она же Пеня). И третий член, синтез того и другого, становление и стремление, — Эрос, сначала интеллигибельный (премирный), потом космический (мировой) (то и другое — бог) и внутри-космический (гений).

Так можно было бы понять сложную мифологическую диалектику Эроса у Плотина.

б) Далее, для тех, кто не очень близко знаком с системой Плотина, может представиться неясным и случайным учение о *логосах*. Здесь Плотин отличает логос от нуса и трактует его не только как внешнее в отношении нуса, но относит его еще ниже, именно к эманациям третьего начала, к истечениям из мировой души. Это учение, однако, далеко не случайное у Плотина и, кроме того, оно у него и достаточно подробно разработано. Вообще говоря, Плотин учит о логосе как о чем-то среднем между умным и чувственным (III 2, 17), исходящем из ума и становящемся зародышем, семенем физических вещей (III 2, 18 сл.). Тем не менее он, однако, не есть душа. Душа выше него, так что, собственно говоря, он истекает не столько из ума, сколько из ума и души (III 2, 14—16); он — логос мировой души (III 2, 18). Мировая душа есть начало, животворящее всякую вещь; она — как бы система зарядов жизни во вселенной. Но каждый такой жизненный заряд имеет ведь свою идею, смысл. Этот смысл абстрактнее идей чистого ума, так как он возникает в результате инобытийной модификации чисто интеллигибельных энергий. Он — нечто вроде неокантианских «методов», «принципов» и «чистых возможностей», — становление и смысл одновременно, но не та текучая сущность в полноте своих и субстанциальных и смысловых содержаний, которая имеет уже мифологическое значение, а та исключительно смысловая возможность реального и вещественного бытия, выделившегося из стихии мировой души в отдельные изолированные потоки действительности. Вообще II 3, 17—18 и III 2, 14—18 дают весьма важный материал на эту тему; и эти главы должны быть изучены всяким, кто захотел бы ясно представить себе отношение Пороса к третьей и второй ипостаси.

в) Далее, во всей этой концепции Эроса, может быть, не очень ясен *момент самой любви*. Что тут ясно можно представить — это внутрикосмическое пребывание Эроса, порожденного общекосмическими функциями мировой души. Но причем тут *любовь*? Зачем понадобилась Плотину (и Платону) эта терминология? Это выясняется тотчас же, если мы усвоим себе всю бесконечную взаимопронизанность ума и души, которая требуется диалектикой и которая предшествует появлению Эроса. Ум должен осуществиться в душе самой интимной своей стихией, то есть самим собой как абстракцией; и душа должна воспринять в себя семя ума всей своей субстанцией, всей своей тайной утробой. Соединение ума с душой, когда все смысловое оказывается интимно понимаемым и интимно осуществляемым в реальном соитии обеих сфер, это и есть любовь софийная, интеллигенция красоты, отображением которой явится потом и всякая любовь, включая и плотскую. Но это значит, что любовь (софийная интеллигенция образа) и красота (образ софийной интеллигенции) существуют только *благодаря пункту абсолютного тождества ума и души, идеи и жизни*, а этот абсолютный пункт есть то *Единое*, то *Благо*, которое по своей неразличимости и невыразимости предшествует всему, но которое, как мы уже видели, нерушимо присутствует в каждом мельчайшем моменте бытия. Стремление к этому-то Благоу в условиях умно-душевного отождествления и есть условие порождения нового; и оно-то и есть условие как внешнего образа этого отождествления, красоты, так и внутренне-интеллигентного его содержания, любви.

Для усвоения этого рода мыслей Плотина и для локализации учения о любви на фоне прочей его философии прочитаем VI 9, 9.

«В этом путешествии [дух] созерцает источник жизни, источник ума, начало сущего, причину блага, корень души; однако все это не изливается из Единого и не делает его меньше. Единое ведь не телесная масса, иначе порождаемое было бы тленным. Однако оно вечно, потому что начало его пребывает самотождественно без раздробления на порождаемое множество, но в целокупном пребывании. Потому и само это [порождение Единого] пребывает, как пребывает свет, если пребывает солнце. Мы не отрезаны [от этого Единого] и не вне [его], даже если со стороны появившаяся природа тела и привлекла нас к ней самой; но мы дышим и сохраняемся [им]. Ведь дело обстоит не так, что оно одарило нас, а затем от нас отвернулось, но так, что оно вечно хороводительствует, пока оно есть то, что оно есть (1 — 11).

Именно — мы в большей степени существуем, когда склоняемся к нему, и здесь — самое благо, а отступить от него значит не что иное, как существовать в меньшей степени. Здесь и успокаивается душа и здесь пребывает вне зла, восшедши в место, чистое от зла. Здесь она мыслит, и здесь она лишена аффектов. Здесь — истинная жизнь. Теперешняя же — и без бога — жизнь есть [только] след, подражающий той [жизни], а тамошняя жизнь есть энергия ума (Arist. Metaph. XII 7, 1072 b 27); энергия и порождает в безмолвном касании к единому богов, она порождает красоту, порождает справедливость, добродетель порождает. Этим и бременеет душа, наполненная богом, и это для нее начало и конец, начало — потому, что она — оттуда, и конец — потому, что Благо находится там (ср. Plat. Conv. 209 a—c; Legg. IV 715 e). И когда она там возникает, она становится тем, чем была по существу. А то, что здесь и среди этого мира, то есть [для нее] падение, бегство и потеря крыльев (Plat. Phaedr. 246 c) (11—24).

Ясно, что там и Благо и *Эрос, врожденный душе*, соответственно чему Эрос соединяется с душами и в писаниях и в мифах. Но так как душа — иное в отношении бога и в то же время от него происходит, то она по необходимости *любит его*. И когда она находится там, она имеет небесного Эроса. Здесь же она становится всенародной. Ибо там

Афродита — небесная; здесь же она становится всенародной, как бы начав заниматься ремеслом гетеры. *Да и всякая душа — Афродита*. И об этом таинственно повествуется, как и о дне рождения Афродиты, и об Эросе, который из нее произошел. Следовательно, в своем естественном состоянии душа любит бога, стремясь к единению с ним, как девушка любит прекрасного отца прекрасною любовью (*erōta*). Когда же она как бы ослепляется браком, придя к рождению, она меняет на другого, смертного Эроса, и дерзкою жизнью живет вдали от отца. Возненавидев же здешнюю дерзость и очистившись от здешнего, она снова обращается с силой к отцу и испытывает состояние блаженства. Кому же неизвестно это состояние, тот на основании этого пусть уразумевает от здешних Эросов, чего можно достигнуть особенно любящему, и [пусть уразумевает], что это [чувственно] любимое смертно, вредно, что оно есть Эросы к кажущимся образам и что оно переменчиво, поскольку оно не есть истинно любимое, не есть наше благо и то, что мы ищем. Истинно же любимое находится там, с чем надлежит и соединиться тому, кто его воспринял и обладает им воистину, а не только внешним образом, когда оно облечено плотью (24—46).

Всякий, кто это увидел, знает, о чем я говорю (Paus. I 37, 4)¹, [т. е.] как душа принимает иную жизнь, подходя сюда и уже подойдя и участвуя в нем, так что она оказывается в состоянии знать, что наличествует хороначальник истинной жизни, а больше уже и не нужно. Наоборот, необходимо отбросить прочее и стоять только в одном этом и этим только и становиться, отбрасывая прочее, во что мы облечены. Поэтому надо спешить выйти отсюда и ненавидеть то, что нас связывает с иным, чтобы всю целокупность нас самих обвить его и не иметь ни одной части, которой бы мы не соприкасались с богом. Таким образом, здесь можно созерцать и его и себя самого, поскольку [так] позволено созерцать себя самого — пребывающим в свете, полным умного света, скорее же — самим светом, чистым, необременительным, легким; тем, который стал богом, а лучше сказать, который и есть бог, воспламенившись в тот момент, и — как бы погасши, если отяжеление возникло опять» (46—60).

Собственно говоря, весь трактат VI 9 написан на эту тему. Но нам важно только общее диалектическое место Эроса именно как софийной интеллигенции красоты, то есть как любви. Мы видим, как привходит здесь Единое, как оно модифицируется в случае отождествления ума и души и как оно и есть диалектическая разгадка феномена любви, возникающего в виде внутреннего содержания красоты.

г) Наконец, чрезвычайно важным является небольшой текст о мифе в самом начале III 5, 10 (по Анри-Швицеру III 5, 9, 24—29).

Тут тоже очень много загадочного, так как ни Плотин, ни вообще античность, собственно говоря, не дают теорию мифа в смысле западноевропейской философии, но дают самый миф; и тут, если чем философы отличались от толпы, то не тем, что давали теорию мифа, а тем, что вместо нерасчлененного вероучения конструировали тот же самый миф логически и диалектически. Поэтому так трудно найти у античных философов исследование самого понятия мифа. Мифов было очень много, и — в неоплатонизме диалектики мифологии сколько угодно. Но раскрытия самого понятия мифа мы почти не находим. И тем важнее беглое замечание в начале III 5, 10.

Наше понимание этого места зафиксировано выше (см.) в резюмирующих тезисах главы III 5, 10. Но важно не столько это, сколько вырастающее отсюда завершение эстетической системы. Здесь воочию дает себя чувствовать античное мироощущение и та подлинно античная оценка всякой теории, которая при изложении самих теорий далеко не всегда бывает ясной. Античность есть культура, вырастающая исключительно на *онтологической* базе (определенного содержания). Она не знает абсолютно изолированного человеческого субъекта, так как этот опыт возможен только как модификация абсолютно-личностной мифологии, то есть христианства. Как бы субъект тут ни изолировался, в конечном счете он всегда только подчиненный (и часто весьма не первостепенный) момент космического целого. Поэтому и всякая теория здесь, как она ни развита и ни утонченна, никогда не имеет самодовлеющего значения, и последней опорой ее всегда является само бытие, дотеоретическое или послетеоретическое, но никак не просто теоретическое. Тем не менее миф только тем и отличается от философского понятия, что он рассказывает во временном порядке содержащееся в понятии вне всякого временного следования, а сразу и вместе, нераздельно, как единый и неделимый смысл, представленный признаками понятия. Вот почему эстетика переходит в мифологию, и отвлеченная форма красоты превращается в живого гения, Эроса, который един и неразделен, несмотря на свою категориальную сложность.

Нужно забыть все разделения, которые произвела теоретическая мысль, все ее категории, всю ее диалектику. Действительно — сущее ведь находится «вместе», в нем нет абстрактных противостояний. Нужно слить все разделения в одну-единственную, абсолютно-неделимую точку бытия, чтобы погасла всякая логика, всякая абстракция, всякая мысль. Чтобы перейти к живой эстетической действительности, надо как-то совсем иначе производить разделение этого первоначально-единого: Плотин утверждает, что миф, как бытие конкретнейшее, предполагает *пространственно-временные, чувственные* события. Та единая точка действительности, в которой мы сконденсировали все наши рассудочные противоположения, должна теперь заново перейти во множественность, но эта множественность уже не будет множественностью определенным образом связанных между собою категорий, но *множественностью чувственного бытия, множественностью исторических событий*.

7. *Диалектическое совмещение структурных и аструктурных моментов мифа*. Однако что же тогда получается? С одной стороны, мы оставили за собой целый лес диалектических категорий, прочно связанных между собою в определенную философскую систему. С другой стороны, мы пришли к некоторой пространственно-временной, чувственной, исторической действительности. При этом обе системы различий объединены одной неделимой, абсолютно-простой точкой, являющейся источником как для диалектики, так и для мифологии. Сначала мы погрузились в разные тонкости логической мысли, уведившей нас от действительности. Потом, ратуя о приближении к действительности, мы опять заговорили о реальном протекании событий. Ясно, что обе системы как-то должны были совпадать. При всем их внутреннем различии и даже несравнимости они как-то должны были соответствовать

¹ У Павсания буквально сказано: «Всякий, кто уже увидел Элевсинские таинства, знает, о чем я говорю».

одна другой, поскольку породила их одна и та же универсальная потенция первично-единого. И вот мы сопоставили Кроноса — с умом, Афродиту — с душой, Эроса — со становлением, и прочее. Спрашивается: как это возможно? Эстетика закончилась у Плотина мифологией. Но как возможно, чтобы мифология совпала с диалектикой? Не есть ли это случайное и произвольное нагромождение туманных образов народной фантазии с непродуманными и противоречивыми философскими понятиями? Так ведь и понимает Плотина и всю неоплатоническую философию просветительство в течение по крайней мере четырех-пяти веков.

Тут требуется разъяснение. В конце концов, это надо же когда-нибудь понять по-настоящему и не бросать в сорный ящик как невежественную макулатуру. Но это есть вопрос о *символизме* Плотина. К этому-то последнему разъяснению эстетики Плотина мы и обратимся в заключение нашего анализа в специальной главе.

8. *Вторая формула общеэстетического мировоззрения Плотина.* В заключение этой главы припомним то, что мы говорили в начале (см. выше) относительно необходимости концентрического изложения эстетики Плотина ввиду ее слишком диффузного и текучего характера. Чтобы изложить и проанализировать эстетику Плотина хоть в каком-нибудь определенном порядке, мы решили дать целых четыре изложения этой эстетики, систематизируя ее логические акценты, выступающие у самого Плотина слишком диффузно и текуче. Сначала мы коснулись неэстетических трактатов Плотина и на основании их анализа дали (см. выше) первую систематическую сводку составляющих эстетику Плотина категорий. Теперь мы проанализировали уже специально эстетические трактаты Плотина. И возникает вопрос, что же нового мы здесь получили в сравнении с первой эстетической сводкой.

Читатель легко убедится, что в собственном смысле слова эти эстетические трактаты Плотина не дают нам таких поразительных новостей, которые не содержались бы, хотя бы пусть иной раз и в виде намеков, в трактатах неэстетических. Тем не менее тенденция этих эстетических трактатов — весьма острая. И в первой формуле она подчеркивает отнюдь не все составляющие ее категории, но расставляет в ней логические акценты достаточно оригинально, что и приводит нас ко *второй* эстетической формуле. Прежде всего, здесь значительно выдвинут вперед принцип «внутреннего эйдоса», то есть тождества субъекта и объекта. Далее, здесь даются глубоко продуманные принципы софии, как некоего рода фигурности внутри самого Ума. Далее, здесь, несомненно, более глубоко разрабатывается мифология, которая принимает у Плотина даже необычный для него систематический характер. Будет целесообразным этот глубокий *мифологический смысл эстетики* Плотина считать специальной *второй ее* формулой. В трактатах неэстетических мы наталкивались на эту концепцию только кое-где, и почти, можно сказать, случайно. Наконец, все эти эстетические трактаты в очень сильной форме акцентируют иерархическую структуру эстетической предметности, что раньше тоже представлялось нам в форме более или менее случайной. Итак, *софийно-мифологически-иерархический* характер нашей второй формулы эстетической предметности глубоко и иной раз даже и весьма резко уточняет и углубляет первую формулу, по преимуществу эйдетическую. Пусть читатель скажет, что во всем этом мало новизны в сравнении с первой формулой. И он будет, вероятно, во многом прав. Тем не менее в обязанность исследователя входит дать по возможности все существенное, что относится к исследуемому предмету. И так как диффузный стиль эстетики Плотина мешает изложить ее в одном плане, не прибегая к бесконечным повторениям, то мы и сочли необходимым прибегнуть к концентрическому методу (см. выше) в изложении и анализе Плотина. И хотя вторая формула во многом повторяет первую, тем не менее это уже другой, и гораздо более широкий, концентр.

Но еще и теперь, на стадии этой второй эстетической формулы, мы не можем считать анализ эстетики Плотина законченным. Дело в том, что, вооружившись изучением основных логических категорий, из которых строится эстетика Плотина, мы испытываем невольную потребность взглянуть еще раз на общую картину мировоззрения Плотина, чтобы определить, насколько четко и принципиально все эти категории заложены уже в этом общем мировоззрении. Эти доэстетические взгляды Плотина мы уже изучали (см. выше). Но там мы еще не знали, что такое эстетика Плотина в специальном смысле слова, и действовали только на основании самых общих философских взглядов Плотина. Теперь же, после уточнения основных эстетических категорий Плотина в первой формуле (см. выше) и их уточнения во второй формуле (см. выше), возникает интерес и к тому, имеются ли в теоретической и практической философии Плотина хотя бы некоторые, пусть пока еще не развернутые, принципы эстетики в специальном смысле слова. Если таких общетеоретических и общепрактических принципов эстетики Плотина мы здесь не найдем, это будет значить только то, что эстетика Плотина целиком оторвана от его общей философии. Если же специально эстетические принципы будут хотя бы в неразвернутом виде заложены в теоретико-практической области философии Плотина, это будет значить, что эстетика Плотина имеет в его философском мировоззрении свое, вполне органическое место и что весь вопрос будет сводиться только к большей или меньшей детализации философии Плотина вообще. Поэтому для получения еще дальнейших эстетических уточнений мы должны обратиться к теоретико-практической стороне его философии в поисках возможных здесь специально эстетических принципов.

II ТЕНДЕНЦИИ ЭСТЕТИКИ ПЛОТИНА

До сих пор мы рассматривали те места из философии Плотина, которые необходимы для изучения эстетики Плотина в собственном смысле слова (см. выше). Затем мы перешли к подробному обзору собственно эстетических трактатов Плотина (см. выше). Теперь естественно обратиться к нашему собственному анализу эстетики Плотина, независимо от изучаемой им тематики и независимо от его собственной терминологии, часто весьма запутанной. Но и на этом изучение эстетики Плотина еще нельзя прекращать, поскольку является весьма целесообразным рассмотрение эстетики Плотина с точки зрения ее специально понятийно-диффузного стиля. Это будет сделано нами в той части, где мы будем заниматься проблемой общей характеристики эстетики Плотина (см. ниже).

Что касается теоретических тенденций эстетики Плотина, то мы не без удивления убеждаемся в том, что даже и общефилософская теория Плотина является, собственно говоря, тоже эстетикой, но только эстетикой с большим или меньшим теоретическим заострением. А что теоретические понятия Плотина тоже разрабатываются им в весьма осязательной диффузной форме, это мы уже много раз замечали и однажды даже определенно формулировали (см. выше). Поэтому ничего особенно нового, собственно говоря, в этих теоретических тенденциях Плотина мы не находим. Однако их все же необходимо рассмотреть отдельно, поскольку и по своей тематике и по своей методологии они не являются эстетикой в собственном смысле слова, но содержат ее уже среди самых принципиальных и теоретических сторон общей философии Плотина.

§ 1. Судьба

1. *Множество разных подходов к проблеме причинности.* Чтобы начать с наиболее теоретического подхода, окинем умственным взором то, что, по Плотину, совершается вокруг нас по тем или иным причинам. Плотину принадлежит целый трактат, хотя и весьма небольшой, который так и называется «О судьбе» (III 1). В этом трактате мы напрасно стали бы искать какого-нибудь строго проводимого и слепо установленного подхода к стихии судьбы. Тот, кто хотел бы найти в этом трактате что-нибудь особенно таинственное или мистическое, будет весьма разочарован. Плотин здесь весьма методически перечисляет все бывшие до него учения о причинах, действующих в становящемся вокруг нас мире. Эта не столько кропотливая (хотя и весьма понятная) классификация учений о причине дана в первой главе этого трактата. Но отдельные концепции учения о причинах рассматриваются в течение всех десяти глав, из которых состоит трактат.

Плотин меньше всего склонен сводить все то ли к какой-нибудь одной причине, как бы она высока ни была (III 1, 2, 1—9), то ли к неопределенному множеству причин, о котором трактовали атомисты (2, 9—15). Не удовлетворяет его также и стоическое учение о всеобщей причинности, проникающей и всех нас и все наши помыслы, что стоики называли судьбой (2, 15—25). Всеобщее круговое движение неба тоже не устраивает Плотина (2, 26—30), не говоря уже о всеобщей рабской зависимости одного от другого, сводящейся опять-таки все к той же судьбе (2, 30—38). Атомизм не годится для Плотина еще и потому, что превращает все существующее в некий хаос и не может объяснить самого факта существования души, которое, уж во всяком случае, не сводимо ни на какие бездушные атомы (3, 1—35). Всеобщая цельность в качестве единой причины тоже никуда не годится, поскольку индивидуальное всегда обладает хоть какой-нибудь свободой, а не просто механически выводится из мирового целого (4, 1—28). Так, например, нельзя все выводить из расположения небесных светил, поскольку можно устанавливать и более близкие причины для происходящего (5—6). Всеобщая и единообразная причинность тоже не может быть принята, поскольку мы в таком случае превратились бы в какие-то механизмы, да и все существующее превратилось бы только в бездушный механизм (7, 1-23).

2. *Душа как подлинная причина.* Правильнее всего, с точки зрения Плотина, в поисках причины остановиться на понятии души. Когда она берется сама по себе, в виде Мировой Души, она — полная распорядительница всего существующего, она ни от чего не зависит и она есть полная свобода. С другой стороны, однако, душа может быть связана и с соответствующим телом. Тогда ее всеобщая свобода уже ограничивается. Именно тело лишает душу или может лишать полной свободы, ограничивая ее более мелкими и частичными побуждениями, поэтому душа может быть и свободной и несвободной, а это уже более широкий и более глубокий взгляд (8, 1 — 13). Важно также и то, что душа может быть и лучшей и худшей в зависимости от своего тела: и когда она становится худшей, лучшая ее часть все же остается нетронутой (8, 13—20).

Таким образом, душа представляется Плотину более гибкой причиной и потому более соответствующей реальным проявлениям жизни. Только душа может быть вполне свободной. Однако вполне естественно и то, что она подчиняется разного рода случайным явлениям, находящимся в той или иной зависимости от соответствующего тела. «Только когда она стремится, имея в качестве чистого и неаффицируемого вождя логос, такое стремление необходимо называть исходящим именно от нас и добровольным» (9, 9—12). И только в этом случае мы можем сказать, что это стремление именно наше, а не вынужденное внешними обстоятельствами (9, 1 — 16).

3. *Ограниченное понятие судьбы, совместимой с человеческой свободой.* Таким образом, взгляд Плотина на судьбу очень широкий и глубоко человеческий. Ведь и в самом деле мы часто чувствуем себя в своих поступках вполне свободными, а часто бываем вынуждены делать то или иное только по необходимости. В этом последнем случае, по Плотину, можно говорить о судьбе. Да и в той фразе, которая говорит здесь о внешних и необходимых обстоятельствах, у Плотина стоит наречие *isōs*, то есть «пожалуй» (10, 8). Следовательно, на понятие судьбы Плотин соглашается весьма неохотно и только в силу реализма своего мышления, прекрасно понимающего и человеческую свободу и предопределенность человеческих действий совершенно независимыми от них причинами Плотин

допускает термин «судьба», и, значит, понятие судьбы у него довольно ограниченное.

§ 2. Промысл

Безличной и бездушной судьбе как полной случайности или необходимости противоположен промысл, устроющий все целое на основании разума. Естественно поэтому ожидать, что вслед за трактатом о судьбе Плотин пишет целых два трактата о промысле (III 2—3). В чем же заключается это учение о промысле и как Плотин соотносит понятие судьбы с понятием промысла? Мы тут же увидим, что, несмотря на весь свой философский теоретизм, этот вопрос является у Плотина вполне эстетическим.

1. *Невозможность допускать всеобщий хаос.* Сколько бы мы ни наблюдали беспорядка в действительности, ни о каком всеобщем хаосе для Плотина не может идти и речи. Действительность во всяком случае подчинена разным законам и порядку. Но Плотин и здесь не хочет оставаться в области метафизического гипостазирования понятий. Промысл (ρροια) Плотин признает, но не в том абсолютном виде, чтобы от этого промысла решительно все в мире зависело и решительно зависело бы даже само существование мира. Мир вечен так же, как и господствующий в нем промысл. Поэтому хотя промысл и раньше мира, но раньше вовсе не по времени, а в смысле только разумного устройства космоса, то есть в смысле подчинения космоса своему собственному «архетипу и парадигме» (III 2, 1, 25). Если же говорить о настоящем космосе, не о нашем чувственном космосе, но о космосе Ума, то он, по Плотину, не нуждается ни в каких архетипах или парадигмах, так как он сам для себя является и архетипом, и парадигмой, и логосом; и ему некуда стремиться, так как кроме него вообще ничего не существует, и в этом смысле он, конечно, полон блаженства, все возможное имея уже в самом себе, и притом раз навсегда (1, 26—45).

2. *Зависимость нашего космоса от космоса умопостигаемого.* В противоположность умному космосу наш чувственный космос лишен этой вечной гармонии. В нем одни части борются с другими, а другие находятся в гармонии со всем прочим. Наш космос, следовательно, возник уже в силу необходимости, а не только в силу одной свободы (2, 5). Умопостигаемый мир создает наш мир, но поступая не как ремесленник. Он дает материи «слово, истекающее из Ума» (16—17). Поэтому гармония нашего мира не есть гармония просто, но слияние ума и необходимости (31—36) или логоса и необходимости (36—40), так что Мировая Душа главенствует в мире только вследствие своей чистоты и близости к Уму (40—42).

3. *В чем красота чувственного мира.* Фактически чувственный космос полон борьбы противоречий и всякого хаоса. Но это несколько не значит, что он не прекрасен. Он вполне прекрасен уже по одному тому, что он порожден умопостигаемым космосом и порожден не в результате какого-нибудь расчета или соображения, но по необходимости и в результате самой природы высшего начала (3, 1 — 19). Здесь Плотин вкладывает в уста космосу целую хвалебную речь по адресу его собственной красоты, которая сводится к тому, что в космосе находится все, что для него необходимо, и что, все существующее в нем отдельно, имеет свое собственное назначение (20—41). (Эта речь космоса будет приведена в буквальном виде ниже, см.). Кроме того, здешний мир уже и с самого начала по необходимости создан как состоящий из взаимно-противоречащих и борющихся между собой единичностей, и в этом нет ничего плохого, поскольку не закон создал беззаконие, а беззаконие возникло только потому, что каждая единичность тоже хочет быть тем всеобщим логосом, которым охвачен весь космос (4, 1—48). Отдельные индивидуальности могут страдать или болеть, но это для них только полезно, а если в космосе существует что-нибудь порочное, то и об этом беспокоиться нечего, потому что оно есть «нечто полезное для целого» (5, 16—17). Поэтому уже здесь Плотин проповедует некоего рода оправдание зла. Он прямо пишет, что «зло неистребимо» (5, 29), заимствуя это выражение не откуда иначе, как из самого Платона (Theaet. 176 a), требующего зло как необходимую противоположность добра. Та же мысль повторяется и дальше (6, 1—25).

4. *Ограниченность красоты в чувственном мире, но это не есть вина промысла.* В мире много зла, но это зло не только не есть действие промысла, но, скорее, как это учит Платон (R. P. X 617 e), оно есть результат свободного выбора самих же душ, которым предоставлено право еще до своего появления в земном теле самим выбирать для себя ту или иную судьбу (7, 1—43). Кроме того, по самой своей природе люди занимают среднее место между богами и животными. Поэтому и приближение людей к богам и приближение людей к животным одинаково естественно (8, 1—36). Людям нужно самим бороться за свое существование, а не молиться богам, чтобы те, нарушая свободу человека, сами сражались за них (8, 36—38). Поле нужно возделывать тщательно потому, что таково положение и такова задача земледельца. И если поле возделано плохо, то, кроме земледельца, винить в этом совершенно некого. Плоды достаются не тем, кто возносил мольбы, но тем, кто возделывал поле (8, 38—42). Как ни много зла в мире, боги здесь ни при чем. Если ожидать спасения только от богов, а не делать того, что может привести к спасению, то это значит оскорблять законы универсума, и жизнь таких людей ничуть не лучше смерти. И если бы спокойствие достигалось отсутствием мысли и всякими негодными делами, это было бы отсутствием промысла или попечением промысла о худшем. Дурные властвуют из-за того, что у подвластных отсутствует мужество (8, 42—52). Таким образом, Плотину принадлежит весьма смелая и весьма дерзкая мысль, а именно, что просить богов о помощи в каком-нибудь деле — это вполне безбожно, поскольку всякий достаточно обладает силами и возможностями для того, что он должен делать. Для эстетики в таком с виду малоблагочестивом учении важно то, что *прекрасное существует в силу непреложных законов бытия* и что творить красоту нужно своими руками, а не путем воздыхания о божественном мире. «Человек есть прекрасное создание (ροίετα), насколько он только может быть прекрасным» (9, 28—29). И ясно, что самой судьбой назначено ему быть прекраснее прочих животных. Но среди людей есть и люди необузданные, но, однако, негодовать против этого невозможно, поскольку то, что человеку предопределено и что он совершает по своей свободной воле — это одно и то же (9, 29—40). Этому же посвящена и вся десятая глава.

5. *Если кого-нибудь в чем винить, то только сам же логос.* У Плотина здесь весьма продуманная система мыслей, а не какое-нибудь случайное высказывание. Если всем управляет логос и в то же время существует здесь или

там какое-нибудь несовершенство, то Плотин в этой проблеме нисколько не хочет изворачиваться и прятаться в кусты. Он так и говорит, что если существует какое-нибудь зло или несовершенство, то это именно по воле общего логоса. Тут необходимо помнить только одно, а именно, что сам-то логос определил все существующее к свободе. Логос не просто нападает на человека откуда-то извне и заставляет его творить зло. Наоборот, сам человек ведь и есть то или иное воплощение логоса; и если человек творит дурное, то это зависит только от него же самого, так как именно логос сделал его свободным, а не каким-то подневольным рабом. Если живописец допустил какую-то неправильность в картине, которую он написал, то винить здесь некого и не за что, потому что не все же картины должны быть обязательно красивыми. И драматург тоже не виноват в том, что в его драме кроме больших существуют также и незначительные роли (III 2, 11, 1 — 16). Поэтому и весь мир прекрасен, хотя бы в нем действовали и дурные души (III 2, 12, 1 — 12). Мало того, мир также и абсолютно логичен, потому что даже и все перемены в мире от дурного к хорошему и наоборот, все это творится все тем же общебытийным логосом (13, 1 — 15). Впрочем, нетрудно догадаться, почему Плотин предоставляет своему логосу такую власть. Ведь Плотин же язычник. А в язычестве вовсе нет такого абсолютно-логического начала, которое бы за все отвечало и все дурное исходило бы только от грешной твари. Наоборот, «это мироустройство и есть Адрастия [Неизбежность] в существенном смысле слова (ontōs). Дика [Правосудие] тоже в существенном смысле слова и изумительная София [Премудрость]» (13, 16—17). В силу этого и возникает такой «всеобщий порядок (taxin tōn holōn) того, что видится во всем», и изумительное искусство (technē thymastē) не только в божественных вещах, но и во всем малом, и «разнообразное чудотворение» (poicilē thymatourgia) мировоззрения вплоть до самых незначительных животных и растений (13, 16—25).

Заключительные главы этого трактата (III 2, 14—18) тоже весьма красноречиво доказывают ту же самую мысль о всеобщей эстетической природе бытия и об его неумолимой логичности, которой не противоречит ничто безобразное и ничто неразумное.

6. *Общая диалектика провиденциального функционирования логоса.* Проблеме промысла Плотин посвящает еще целый трактат, а именно III 3, правда, небольшой. В этом трактате, собственно говоря, развиваются те же самые мысли, что и в предыдущем трактате III 2. Но в этом другом трактате о промысле употребляются выражения еще более строгие и непреклонные и еще более принципиальные, так что здесь можно говорить о целой диалектике провиденциального функционирования логоса.

Прежде всего общий логос мыслится как деятельность Мировой Души в ее инобытии. Существуя в целомом и нетронутым виде, он тем не менее, как и сама душа, дифференцируется на разного рода проявления, часто противоречащие одно другому, даже в случае функционирования одного и того же рода. «Логический» род лошадей не дерется и не кусается, а тем не менее отдельные видовые проявления этого рода, то есть отдельные лошади, и дерутся и кусаются (III 3, 1, 1 — 15). Таким образом, и наивысший род живого существа тоже предполагает любые противоречия в своем видовом осуществлении (1, 15—27). Однако единство не противоречит никакой раздробленности, а, наоборот, призвано к тому, чтобы объединять эту раздробленность. И здесь Плотин рисует, можно сказать, грандиозную картину всеобщего стратега и вождя, который организует из разрозненных элементов целое войско, заботится об его снабжении, изучает все возможности противника, создает план войны и командует на войне (2, 1 — 15). Этот замечательный образ свидетельствует как о суровости и непреложности действий логоса, так и об относительной слабости и условности того, что он организует. На этом образе особенно легко заметить ту особенность эстетических воззрений Плотина, которая в одинаковой мере признает и суровость, непреклонность мировых принципов, и весьма человеческое и весьма живое, даже теплое отношение ко всем слабостям и условностям реально существующей жизни.

Такое совмещение двух сфер бытия возможно для Плотина только потому, что он весьма внимательно относится к несовершенствам бытия и на каждом шагу готов прощать эти несовершенства. Но прощение это происходит у него тоже довольно странным образом. Оказывается, что все несовершенства жизни уже заложены в ее основных бытийственных принципах (3, 1—37). Плотин прямо учит о разных ступенях логоса, которые и предопределяют собою все лучшее и все худшее в жизни; и поэтому все определяется не материей, так как то, что произошло материально, уже предусмотрено в логосе (4, 1—54). Сам-то логос, как и сам промысел, в основе своей совершенно чист и ничем не запятнан. В них нет никакого зла, и они не подчинены никакой случайности и никакой судьбе. Такой природой именно и отличаются как Мировая Душа, так и надмирный Ум. Однако совсем другая картина рисуется у Плотина в его изображении подлунного мира, то есть того, что ниже всеобщей Души и что возникает только в результате ее распространения по инобытию, то есть в результате ее раздробления и рассеяния. Вот здесь-то и возникает роль судьбы. Но эта судьба трактуется здесь не как нечто потустороннее, а как нечто тождественное с самим же логосом, — правда, перешедшим теперь уже в состояние рассеяния (5, 1—54). Логосы здесь сохраняют черты закономерности, что и делает возможным предсказывать будущее (6, 1—38).

Заключается весь этот трактат III 3 тоже весьма важным и весьма красноречивым сравнением промысла, или логоса, с корнем растения, который тоже ведь содержит в себе все растение целиком, но который не отвечает за то, в каком фактическом виде будет произрастать данное растение (7, 1—28).

7. *Драматический и трагический характер учения Плотина о промысле.* Наше предыдущее изложение концепции промысла у Плотина, как нам кажется, достаточно свидетельствует о драматизме и трагизме этой концепции (подробно об этом см. ниже). Перед нами разворачивается здесь суровая картина мироздания, в котором много и добра и зла, причем за зло никто, кроме человека, не отвечает, потому что зло он выбирает вследствие собственной свободы. Высшие принципы мироздания — прекрасны и добры; но, будучи прекрасными и добрыми, они совершенно ни за что не отвечают. Впрочем, зло, которое творится в материальном мире, возникает вполне естественно, и потому оно тоже прекрасно. В этом отношении мы рекомендовали бы познакомиться с книгой К.

Парма под названием «Pronoia und Providentia. Понятие провидения у Плотина и Августина»¹.

Этот автор привел достаточный материал на данную тему из Плотина и Августина. В своем сравнении Августина с Плотиним К. Парма отдает полную дань как зависимости Августина от Плотина, так и оригинальности Августина в связи с его христианским теизмом. Однако нам кажется, что упорное проведение тождества между терминами «промысл» и «провидение» едва ли целесообразно. Мы тоже иной раз употребляли термин «провиденциальный» для характеристики системы Плотина. Однако поскольку Плотин об этом промысле учит только как об естественной структуре бытия в противоположность тому творчеству, которое имеется в виду в христианских учениях о провидении, то нам казалось бы, что платиновское *pronoia* невозможно везде переводить как *Vorsehung*. Впрочем, это наше замечание, кажется, имеет только терминологический смысл, потому что К. Парма вполне отдает себе отчет в безличии платиновского промысла и в творчески-личном характере августиновского провидения. Но вот в чем приходится расходиться с характеристикой нашего предмета у К. Парма. Данный исследователь нигде не проявил чувства драматизма и трагизма в изображении концепции промысла у Плотина. Весь анализ этого предмета у К. Парма звучит слишком деловито и академически, не учитывая всей исторически-стилевой пропасти, лежащей между Плотиним и Августином. Поэтому книгу К. Парма, как снабженную хорошим научным аппаратом, всякий прочтает с благодарностью, но подлинного и глубочайшего различия между Плотиним и Августином в этой книге все-таки найти нельзя.

Теперь обратимся к окончанию платиновского анализа судьбы и промысла. Объединяя эти два понятия в одно целое, Плотин приходит к весьма интересному мифологическому учению, а именно к демонологии. Эстетика Плотина вдруг превращается в демонологию. Поэтому рассмотрим в трактате «О демоне», который у Плотина следует тут же за трактатами о судьбе и промысле.

§ 3. Демон

1. *Определение демона.* То, что Плотин говорит о демоне в трактате «О демоне в нас, получившем нас в удел» (III 4), является только конкретизацией общего учения Плотина о промысле и судьбе и представляет собою не что иное, как детализацию платоновского учения о судьбе душ. Нам уже известно знаменитое платоновское учение о предзнанном выборе душами своей собственной судьбы на земле (Plat. R. P. X 617 a — 621 b). Под демоном (*daímon*), или гением, Плотин понимает тот *тип* земной жизни, который мы выбираем перед воплощением на земле, или тот *род* нашего земного существования, который является для нас внутренним руководящим началом (III 4, 3, 1—10). Это руководящее начало, очевидно, не есть ни чистый ум, который выше всего становящегося, но и не такая непонятная и внешне действующая судьба или необходимость, которая всецело лишала бы нас свободы. Понятие демона у Плотина гибкое и эластичное. Вообще говоря, это, конечно, наш внутренний руководитель. Но, не будучи ни чистым умом, ни просто роковым предопределением, он в то же самое время и не есть мы сами в нашей изначальной субстанции. Он только находится в нас, и он именно *наш*. Что же касается нас самих, то в реальной земной жизни мы можем то подчиняться ему, то не подчиняться, или подчиняться как-нибудь частично, приблизительно. Поскольку мы сами являемся своеобразным умопостигаемым миром, мы, конечно, выше своего демона. Но, оскверняя то душевное состояние, которое мы сами же выбрали перед своим земным воплощением, мы, конечно, тем самым становимся и ниже этого демона (3, 10—27; 5, 1—28). Кроме того, этого своего демона мы совсем покидаем, когда при новом перевоплощении получаем право выбирать и нового демона.

2. *Место демона во вселенной.* Плотин занят по преимуществу концепцией человеческого демона. Однако при этом Плотин не упускает из виду также и общую иерархию бытия, которой у него посвящены первые две и последняя (6) глава. Поскольку все существует не только само по себе, но мыслится также и осуществленным в своем инобытии или, по крайней мере, потенцией того или другого инобытия, постольку все на свете решительно, хотя и в разном смысле, демонично. Звезды, которые являются высшими богами для земли, конечно, тоже являются обладателями соответствующего демона, или просто соответствующим демоном. Мировая Душа, взятая в чистом и нетронутым виде, она тоже имеет своего собственного демона, или, лучше сказать, сама является универсальным демоном. Но этот демон, конечно, уже выше всякой человеческой и вообще внутрикосмической демонологии. Он вечен и царит в бытии так же непреложно, как непреложно существование и самой Мировой Души. Подробно о демонической иерархии Мировой Души от цельной нетронутости до угасания ее в неодушевленном Плотин говорит в специальной главе (1, 1 — 17). Подробно рассуждая о ступенях демонической иерархии, Плотин, как всегда, трактует здесь человека в его двойственном состоянии: он стремится к умопостигаемому миру и даже сам есть момент этого умопостигаемого мира; но человеческой душе свойственны также и животные и растительные функции, которые, однако, она в состоянии преодолевать (2, 1—30). Душа может доходить до звезд, и тогда звезды становятся ее демоном. Но она может спускаться до самой низшей сферы, — и тогда эти низины будут ее демоном. И когда душа доходит до нового рождения, то в сфере рождения действует уже судьба. Судьба есть, по Плотину, непреложный внутренний закон становления (6, 1—60).

§ 4. Эстетические выводы

1. *Сводка предыдущего.* В отличие от рассмотренных нами выше трактатов, которые у Плотина посвящены специально эстетическим темам, мы при изложении этих трактатов о судьбе, промысле и демоне (III 1—4) ни слова не говорили ни о красоте, ни об эстетике вообще, ни о художественном творчестве. Мы излагали только самые общие

¹ Parma Christian. Pronoia und Providentia. Der Vorsehungsbegriff Plotins und Augustins. Leiden, 1971.

теоретические тенденции философии Плотина в их наиболее тонком заострении. И что же мы здесь нашли? Мы нашли, что Плотин всю систему исповедуемого им бытия конструирует насквозь *демонически*, то есть *мифологически*. Конечно, мы и раньше знали, что Красота у Плотина возникает на почве взаимопронизывающего слияния идеального и реального. Даже в самом Уме Плотин мыслит некоторого рода умопостигаемую материю и такой же эйдос, причем из этого слияния материи и эйдоса в недрах самого Ума только и могли получиться нужные для Плотина умопостигаемые «изваяния», или особого рода умные статуи, что на языке Плотина означает только богов, из которых и состоит первичный Ум, или ум как ипостась. Такого же рода слияние эйдоса и материи Плотин находит и за пределами Ума, при конструировании учения о Мировой Душе. Везде в этих случаях у Плотина фигурирует слияние эйдоса с его становлением. И вот теперь оказывается, что это слияние эйдоса с его становлением фиксируется у Плотина даже и терминологически. А именно — это слияние образует собою то, что сам Плотин называет демоническим миром или, попросту говоря, демонологией. Если мы теперь скажем, что все прекрасное, по Плотину, обязательно демонично, то это будет правильно не только по существу, но это будет вполне соответствовать даже и общетеоретической терминологии Плотина. И в этой демонологии участвуют как все основные принципы эстетики Плотина, так и все его эстетическое мировоззрение, которое возникает у него только на почве всеобщего одушевления, равно как и на почве детально разработанной иерархии этого одушевления.

2. *Третья эстетическая формула.* В теории концентрического изложения эстетики (см. выше) мы наметили четыре концентрических построения с точки зрения постепенного их усложнения. Первую такую формулу мы дали выше, на (см.), и уже в этой формуле перечислялся список необходимых категорий, участвующих в эстетике Плотина, как в определенного рода системе. Вторая формула, данная у нас выше, на (см.), подчеркивала эйдетики-софийный и мифологический принцип эстетики Плотина. Теперь, после рассмотрения наиболее коренных и глубочайших проблем философии Плотина (судьба, промысел и демон), мы можем не только уточнить полученный у нас выше эйдетики-софийный и мифологический вывод, но и связать его с такими проблемами философии Плотина, которые должны считаться уже максимально теоретическими и максимально обобщающими.

Именно — сейчас мы можем сказать, что все прекрасное у Плотина обязательно *демонично* и вся эстетика Плотина есть только *универсальная демонология*.

Каждый из этих концентрических построений, которые мы обсуждали выше, согласно нашему замыслу вовсе не должен был являться чем-нибудь абсолютно новым в сравнении с предыдущим. Каждый концентр после первого был только уточнением первого концентрического построения, так что и эта третья эстетическая формула тоже, в конце концов, опирается на мифологию, которая составила у нас содержание второго концентрического построения. Тем не менее, в целях прогрессирующего уяснения предмета, о ней все же необходимо было сказать. Ведь эта третья формула информирует нас о красоте по Плотину с точки зрения максимально человеческой, с точки зрения максимально интимной, поскольку демон выставляется у Плотина именно как наш внутренний руководитель, как то, что создает нашу жизнь в ее реальном и картинном развертывании. А с другой стороны, этот демон оказывается распростертым и по всему космосу, да и вообще по всему бытию. Это слияние универсальности и интимности — вот что такое эстетика Плотина, рассмотренная как демонологическая конструкция. Ради этого стоило анализировать указанные трактаты III 1—4. Правда, остается еще одно весьма важное уточнение общего анализа эстетики Плотина, для чего нам понадобится еще четвертая эстетическая формула. Но об этом ниже (см.).

§ 5. Необходимое добавление к теоретико-практической стороне эстетической философии Плотина

Если мы в данном разделе нашей книги коснулись теоретических основ философии и эстетики Плотина, то будет вполне уместно, во-первых, ближе проанализировать понятие эйдоса у Плотина, а также до некоторой степени и понятие материи. Раз красота у Плотина есть слияние эйдоса и материи, то не помешает делу и более близкое рассмотрение этих категорий. Правда, о диалектической структуре эйдоса в смысле объединения в нем общего и единичного мы уже говорили выше (см.), а теория материи будет рассмотрена нами ниже (см.), все же слияние таких противоположных областей, как эйдос и материя, уже и сейчас требует некоторых разъяснений. Во-первых, необходимо коснуться, хотя бы кратко, также и платоновской теории диалектики, потому что только диалектика оказывается способной у него сливать такие неслиянные области, как эйдетики-софийное и материальное.

1. *Неаффицируемость всего бестелесного и, в частности, эйдоса и материи.* Эйдос и материя сливаются у Плотина в одно нераздельное целое, и только отсюда возникает красота. Спрашивается: как же это получается так, что неизменный и неаффицируемый эйдос вдруг материально аффицировался, а не-сущая материя тоже вдруг стала существовать и перестала быть не-сущей? Ответ Плотина на эти два вопроса — очень строгий и неумолимый, даже, мы бы сказали, неумолимо-жесткий. Где бы и как бы эйдос ни существовал и как бы он ни вступал в связь с материей, он в своем существе все равно остается не доступным никакой материи и совершенно ею не аффицируется. То же самое Плотин говорит и о материи, которая как была объявлена с самого начала не-сущей и, значит, неаффицируемой, так и остается, несмотря на все свое слияние с эйдосом в одном лице красоты или прекрасного, в одном конкретном и едином произведении искусства. Этим вопросам Плотин посвящает целый трактат III 6, который так и называется «О неаффицируемости бестелесного». Трактат этот у Плотина — один из труднейших и требует очень внимательного к себе отношения. Попробуем в нем разобраться.

а) Сначала мы предложили бы читателю вспомнить и уяснить себе вообще, что такое эйдос, или идея, у Платона и Плотина. Для педагогических целей автор настоящего труда иной раз приводит такого рода соображения: сама вода замерзает и кипит, но идея воды не замерзает и не кипит. Другими словами, материальная вещь — одно, а ее смысл — совсем другое. Без уяснения себе, что такое смысл вещи в отличие от самой вещи, нечего и думать разобраться в трактате III 6, как невозможно разобраться и вообще во всем античном платонизме. Только понимая чисто смысловую сторону эйдоса, идеи или логоса, можно понять такое заявление Плотина, как то, что неразумные стороны души тоже

являются определенного рода смысловой данностью в душе, почему душа, аффицируясь, сама вовсе не аффицируется (III 6, 1, 36—37). Когда душа поступает добродетельно, она делает это «в согласии с той сущностью, соответственно которой каждый прислушивается к [определенному] логосу» (2, 29—31). Краснеет от стыда и бледнеет от страха не сама душа, но только ее тело (3, 8—9). Это получается только потому, что душа есть определенного рода смысловая область, а не телесная. Тела же вовсе не суть эйдосы, но только «живут в соответствии с эйдосом» (4, 8—11). Плотин прекрасно иллюстрирует это на примере с кифарой, по струнам которой музыкант ударяет, но не ударяет по той гармонии, которая получается в результате игры на кифаре. Подлинная гармония — это умопостигаемая гармония, которая может быть связана с физическим звучанием, но не сводится к нему (13, 1, 32; I 6, 3, 28—31; VI 7, 6, 2—5). Душа — это свет, который может освещать мусор, но сам от этого не темнеет (III 6, 5, 21—22). Поэтому даже если душа становится хуже, то это не значит, что она испытала некоторого рода аффекцию, и больше ничего. В этом случае она получает просто другой смысл, другую структуру или рисунок (*shēma*), но сам смысл отнюдь не аффицируем (9, 5—9). Одно и то же очертание не меняется от изменения освещения. Так же и камень может становиться теплым или холодным, но от этого он не перестает быть камнем. И в зеркале могут отражаться любые предметы, но само зеркало от этого не меняется (9, 9—18). Следовательно, если мы говорим, что материя становится огнем, то это вовсе не значит, что горит сама материя; она не горит. Ведь она сама уже входит в состав огня. Как же она может в таком случае гореть? Но это значит, что и логос, как бы он ни привходил в материю, сам от этого отнюдь не воспламеняется (12, 30—44). Понять все такого рода рассуждения Плотина «о неаффицируемости бестелесного» можно только в том случае, если читатель вдумается в то, что мы выше сказали об идее воды и о самой воде.

б) Однако со свойственной Плотину текуче-сущностной методологией (см. выше) он и в проблеме аффицирования тоже отнюдь не оперирует только одними статическими и неподвижными категориями. Оказывается, что аффицируемость или неаффицируемость бывает разная, в зависимости от специфики разных предметных областей. Земля, например, аффицируема больше всего. Разделения, которые мы произвели на земле, таковыми и остаются. Но огонь, например, является телом гораздо более легким и гораздо менее уловимым, он поэтому и аффицируется гораздо меньше, чем земля (6, 54—57, 40—41). И вообще, «то, что более довлеет себе», то и аффицируется меньше, а более тяжелое и более земляное аффицируется гораздо больше (6, 41—46). Так постепенно мы восходим к тому, что уже совсем не аффицируемо, — это, конечно, прежде всего, сам Ум, поскольку Ум, охватывая в смысловом отношении все существующее, равно ничему не противопоставляется; и не существует никакого инобытия, которое могло бы его аффицировать (6, 1—2, 10—17). Собственно говоря, материя ведь тоже неаффицируема, если ее тоже понимать в чистом смысле как не-сущее. Следовательно, аффицируемы только материальные тела, которые существуют между не-сущей материей и тем Умом, в котором, напротив, нет ничего не-сущего (6, 6—7). Душа созерцает эти тела, как в зрелище, и пробуждается от них, когда приходит сама в себя (6, 65—77). Другими словами, *неаффицируемость тоже располагается по бытию в зависимости от общей иерархии бытия у Плотина*.

в) Поскольку материя, по Плотину, тоже неаффицируема, философ посвящает неаффицируемости материи целое большое рассуждение (III 6, 6—14). Мы не будем здесь полностью воспроизводить это рассуждение, поскольку оно основано только на одном и единственном принципе, а именно — что материя есть в полном смысле не-сущее. Ум неаффицируем потому, что он есть полнота сущего; и нет ничего другого, кроме него, что могло бы его аффицировать. Душа не есть Ум, но она тоже неаффицируема вследствие того, что является совершенным воплощением Ума в инобытии. В противоположность этому, материя неаффицируема как раз в обратном смысле, и по другой, совершенно противоположной причине.

Именно, в материи нет ничего такого, что могло бы подвергнуться аффекции. В ней вообще нет ничего. Какая же тут может быть аффекция? «Она не есть ни душа, ни ум, ни жизнь, ни эйдос, ни предел (будучи беспредельностью), ни потенция (ибо что она производит?)» (III 6 7, 7—9). Плотин проявляет удивительное упорство в этих бесконечных повторениях своего тезиса, что материя не есть что-либо и ни к чему не способна. Он доходит до того, что даже отрицает платоновскую ортодоксию о материи как о восприемнице эйдоса, поскольку всякое становление возможно только благодаря соответствующим изменениям, а материя совсем не способна ни к каким изменениям (13, 13—15).

Однако подобного рода выражения Плотина свидетельствуют о том, что философ здесь слишком увлекается, потому что в том же самом месте он все-таки считает ее и восприемницей и кормилицей, несмотря на ее способность к изменению (13, 15—16). Больше того. «То, что в ней представляется сущим, вовсе не есть сущее, но исчезающая забава (*raignion pheygon*), вследствие чего все, что в ней возникает, тоже представляется забавами, будучи в бездарном смысле (*atechnos*) [только] отражением отражения...» (7, 22—25). Добавим к этому, что греческое слово *raignion*, которое мы перевели как «забава», имеет значение также и «шутка», «насмешка» и даже «игрушка». Точно так же и греческое *pheygon* в подобного рода контексте можно было бы перевести и как «беглая», и как «ползучая», и как «вертлявая». Но от таких переводов отрицательное отношение Плотина к его материи отнюдь не ослабело бы.

Сравнение материи с зеркалом, встречающееся в этом контексте (7, 25—27; ср. ниже, 9, 16—18; 13, 35—40), тоже ничего не прибавляет к положительной характеристике материи, а, пожалуй, даже снижает эту последнюю еще больше. Ведь те зеркала, которыми люди пользуются в быту, все-таки представляют собою какие-нибудь реальные предметы. А то зеркало, которое Плотин находит в своей материи, вовсе не является таким реальным предметом, так что отражение в нем каких-нибудь эйдосов оказывается уже совсем фиктивным.

Наконец, уже самым крайним увлечением Плотина надо считать то, что он материю объявляет прямо злом. «Итак, если материя, будучи по природе безобразной, стала бы прекрасной, она не была бы больше тем, в силу чего она раньше была безобразной, так что в такой своей украшенности она совершенно перестала бы быть материей, исключая тот случай, если она была бы безобразна только случайно. Если же она безобразна, как само безобразие, она не может принять участие в красоте, и если она столь же дурна, как само зло, она не может участвовать в благе. Поэтому участие это не таково, чтобы, как думают, материя при этом подверглась аффекции. Наоборот, здесь

требуется совсем другой способ представления» (11, 24—31). И дальше Плотин разоблачает сам себя, свидетельствуя о том, что он вовсе не считает материю злом, а только тем, что не участвует в благе, то есть тем, что не есть благо. Но ведь душа или ум, согласно его учению, тоже еще не есть благо; и это вовсе еще не значит, что они есть зло. Это значит только то, что они есть инобытие блага. Но в этом смысле, согласно основному учению Плотина, нужно сказать, что и материя есть вовсе не зло, а только отсутствие блага, неучастие в благе. Значит, тезис о том, что материя по своей природе есть зло, — только платоновское увлечение, и сам же Плотин это зло материи понимает просто как инобытие добра и красоты и вообще как инобытие всего. Плотин сам пишет: «Материя, поскольку она участвует в благе и отлична от него, не является дурной по своей природе. Поэтому, если кто-нибудь назвал бы материю дурной, то он мог бы быть прав только в том случае, если бы он утверждал, что она не аффицируется благом. А это то же самое, что быть неаффицируемой вообще» (11, 41—45). Значит, материя, по Плотину, вовсе не является злом по своей субстанции, а только в том общеплатоническом смысле, что она есть только не-сущее; а это и значит, что она может быть всем. Вот в этом-то и заключается ее «зло».

г) Теперь мы должны задать последний вопрос: даже если не считать материю особого рода субстанцией, а только принципом инобытия вне самого бытия, то как же все-таки могут объединяться эйдосы, или идеи, которые, во всяком случае для Плотина, есть нечто сущее, с материей, которая есть как раз не-сущее? На это отвечают последние главы анализируемого нами трактата, а именно III 6, 15—19.

А именно — синтезом сущего и не-сущего являются, по Плотину, *логосы*, то есть логосы в первую очередь Души. Сама Душа неразделима и целостна, поскольку она является совершенным воплощением Ума. Но вот Душа входит в соприкосновение со своим инобытием и начинает в нем воплощаться. И это воплощение уже не обязательно всегда совершенно. Совершенное воплощение Души есть космос, взятый в целом. Но космос состоит также и из отдельных частей, и все эти части тоже есть пусть не столь значительные, но все же реально воплощенные идеи. Они-то и есть те «семенные логосы», которые и наполняют весь космос, дробясь как угодно далеко и доходя вплоть до полного уродства и безобразия. Логос безобразной вещи сам отнюдь не безобразен. Он только вещает о том, что данная вещь безобразна. Тут опять мы попросили бы вспомнить приведенный у нас выше общий пример об идее воды в отличие от самой воды. Таким образом, это душераздирающее противоречие эйдоса и материи снимается у Плотина в его учении о логосах.

С одной стороны, логос присутствует в материи так, что он остается вне ее (15, 5—6). Так оно и должно быть, поскольку идея вещи, как мы сказали, не есть сама вещь и, следовательно, существует вне самой вещи. Поскольку, однако, сама материя бесплодна (об этом в указанных главах говорится много раз), то все-таки основной и единственной плодородящей силой является именно логос, или эйдос (о различии логоса и эйдоса у Плотина — см. выше). Плотин так и пишет, что именно эйдосы порождают, а не материя (19, 23—25). Плотин завершает свое исследование целой картиной того, как Всеобщая мать окружена только скопцами, — и тут он привлекает для своего учения о материи древний миф о Кибеле, — а порождающей силой является не она, а Гермес со своим напряженным мужским органом (19, 25—41). Поэтому материя для Плотина не есть мать, хотя, в конце концов, он не может ей отказать в ее функционировании в качестве восприимчивости и кормилицы (19, 17—18).

2. *Диалектический метод.* Изучение трактата III 6, как и вообще изучение главнейших проблем философии Плотина, приводит нас к тому, что мы вслед за Плотинем должны назвать диалектическим методом. В самом деле, как иначе можно было бы объединить эйдос и материю, то есть смысл вещи и самое вещь? Из предыдущего ясно, что и эйдос неаффицируем и материя неаффицируема. Как же из этих двух разновидностей неаффицируемого может возникнуть аффицируемое? Ясно, что на путях формальной логики здесь мы ничего достигнуть не сможем. Необходимо, вслед за Плотинем, обратиться к диалектическому методу. Плотину принадлежит небольшой, но чрезвычайно глубокий трактат, который так и называется «О диалектике» (I 3). Две наиболее существенные главы из этого трактата были нами переведены в другом месте¹. В этих главах I 3, 4—5, которые мы не будем здесь анализировать подробно, указывается все то, что необходимо для диалектики. Диалектический метод отнюдь не останавливается на текучей чувственности, но стремится к умопостигаемому, а мы бы сейчас сказали — просто к логическому или к мыслительным операциям. Это обращение к мышлению заставляет нас прежде всего четко различать предметы, а во-вторых, четко их соединять под руководством соответствующего единого принципа. Так же и противоположности должны быть сведены воедино, то есть приведены к некоторому новому качеству. В частности, говорится и о том, что как раз для нас необходимо в данном разделе, — а именно о необходимости слияния формы и материи, поскольку у Плотина мы здесь читаем о логических построениях, получаемых из умного мира «по большей части с материей» (I 3, 6, 7—8). Кроме того, специально для эстетики имеет значение и то, что Плотин говорит в этом трактате о трех областях применения диалектического метода, именно об искусстве, о любви и о философии. Музыкант должен «всегда избегать негармоничного и не единого в песнопениях и ритмах и всегда стремиться к красивым ритмам и фигурам» (13, 1, 25—27), и постигая это, он постигает не что иное, как «умную гармонию и заключенную в ней красоту и красоту вообще, а не то, что является каким-нибудь прекрасным, находя здесь логосы философии» (13, 1, 32—34). Таким образом, искусство и красота тоже пронизываются для Плотина диалектическим методом, поскольку и они стремятся от единичного к обобщенному.

Отсюда, наконец, необходимо сделать и вывод относительно того учения Плотина о демоне, о чем у нас шла речь выше (см.). Вся демонология Плотина не только обладает эстетическим характером, поскольку эйдос в ней отождествляется с материей, но она также еще и диалектически оформлена, так как Плотин стремится объединить эйдос и материю логически и получить из них высшее обобщение.

¹ Первый раз эти главы были нами переведены в кн.: Лосев А. Ф. Античный космос..., с. 272—274. Недавно эти главы были перепечатаны в «Антологии мировой философии», т. 1, ч. 1, М., 1969, с. 538—539.

III ИСКУССТВО

До сих пор у нас шла речь об отношении Плотина к эстетической области вообще. Если не прибегать к современному нам противопоставлению эстетики и искусствознания, то все, что мы могли бы сказать об отношении Плотина к искусству, собственно говоря, относится также и к эстетике вообще. Так оно и есть, несмотря на то, что под эстетическим мы сейчас понимаем внутреннее переживание и оценку тех или иных видов действительности, а под искусствознанием — учение об объективном строении самого произведения искусства, так что человеческое переживание здесь играет уже третьестепенную роль. Плотин, как и вся античность, слабо различает эстетическое и художественное. Тем не менее рассуждений об искусстве и его объективном строении, об его структуре в античной эстетике мы находим сколько угодно и прежде всего, конечно, у Аристотеля, как и во всей вообще античной риторике. Плотин тоже не входит в учение о размежевании эстетического переживания и художественной структуры объективного произведения искусства. Тем не менее проблемы искусства ему очень близки, хотя он и не посвящает им специальных трактатов. Сейчас, после рассмотрения вообще эстетического у Плотина, для нас будет вполне естественным рассмотреть также и то, что он говорит об искусстве. Без этого остался бы существенно неполным также и весь наш анализ эстетики Плотина вообще.

Если сейчас начать с проблем, относящихся к искусству, то эти проблемы Плотина меньше всего излагались в истории античной эстетики. Однако в настоящее время имеется специальное исследование Э. де Кейзер¹, которая излагает всю эту проблематику достаточно подробно. Другие авторы (Р. Фолькман, Ю. Вальтер, Б. Кроче) в настоящее время уже значительно устарели. Кроме того, по мнению Э. де Кейзер, лишь очень немногие работы касаются платиновской концепции искусства как человеческой деятельности, оправдания этой деятельности, ее психологии и психологии зрителя. К сожалению, Э. де Кейзер не могла знать полного исследования теории искусства у Плотина, написанного лет за двадцать до ее книги и только теперь впервые публикуемого. В дальнейшем мы будем пользоваться этой работой Э. де Кейзер. Однако в самой существенной части нашего анализа воззрений Плотина на искусство мы будем приводить и наши собственные тексты из Плотина и наш их перевод с комментарием, и вообще проводить наше собственное исследование всей этой области мировоззрения Плотина. Исследование Э. де Кейзер будет использоваться нами только в некоторых и отнюдь не самых главных пунктах. Однако без использования этой работы Э. де Кейзер наше исследование, безусловно, не было бы достаточно полным.

§ 1. Определение искусства

1. *Плотин и современная ему художественная жизнь.* Прежде чем перейти к нашему собственному анализу платиновского определения искусства, сделаем несколько замечаний, которые заимствуем у Э. де Кейзер, хотя они, может быть, и несколько преувеличены. Свою книгу Э. де Кейзер как раз и начинает с описания той художественной среды, которая окружала Плотина. Во времена Плотина Александрия обеднела, а Рим клонился к закату. Величие античной цивилизации уходило в прошлое, искусства увядали. Умирала лирическая поэзия, музыка исчезала из учебных программ, трагедия уходила из театра. Вместо драмы расцветал пышный балет в сопровождении разнообразного и шумного оркестра, с участием хора, разъясняющего действие, и кордебалета. Презрение, с каким некогда афиняне относились к профессионалам, сменилось теперь преклонением перед славой и знаменитостью артистов. Правда, Александрия выгодно отличалась от Рима музыкальным вкусом. Еще одной отличительной чертой этой провинции был особый стиль в живописи, нашедший отражение в фаюмских портретах. Кроме того, в Александрии были еще живы традиции древнеегипетского искусства. В целом, по мнению Э. де Кейзер, Плотин должен был столкнуться с немалым разнообразием художественных форм и стилей. Условия общественной жизни в Римской империи III века развивали терпимость к национальному, идеологическому и художественному разнообразию. Недаром из жизнеописания, составленного Порфирием, нам известно о Плотине, что он мечтал поехать в Индию изучать персидскую философию, читал Платона, в конце концов переехал в Рим. Плотина окружала умирающая цивилизация, но именно на гибнущих развалинах, замечает Э. де Кейзер², появляются первые ростки нового мира.

Несомненно, между неоплатонизмом и окружающей его общественно-политической и художественной действительностью был антагонизм, что и превратило всех неоплатоников только в ничтожную по своей численности кучку тончайше настроенных философов и эстетиков. Но Э. де Кейзер не понимает того, что эти две антагонистические области уходили своими корнями в одну-единственную социально-историческую действительность (о чем у нас выше, см). Но, конечно, не входя во все глубины социально-исторического анализа, мы действительно можем сказать, что Плотин, как и все неоплатоники, безусловно противостоял окружающему его упадку художественной и общественно-политической действительности.

2. *Миметическая природа искусства.* Прежде всего припомним то, что мы уже знаем. Мы именно встретили в V 8, 1, 32—40 учение о том, что искусство есть подражание, что это подражание относится не к чувственным вещам, но к эйдосам и что в таком подражании нет ничего унижительного, так как и вся природа тоже «подражает», и это подражание ничем не отличается от «творчества» (см. выше). Собственно говоря, ничего иного мы не находим и в других текстах Плотина.

Не стоит останавливаться на таких местах, как VI 2, 11, 29—31, где указывается, что искусство, как и вообще все

¹ De Keyser E. La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin. Louvain, 1955.

² De Keyser E. Op. cit. p. 19.

на свете, живет единством и всегда стремится к нему. Для нас важнее более специальные суждения Плотина. Их, правда, по сравнению со всем написанным у него, чрезвычайно мало.

3. *Отношение искусства к другим областям бытия и жизни.* Здесь мы тоже должны избрать свой путь и сосредоточиться на трактате V 9. Для учения Плотина об искусстве, как это, может быть, ни покажется странным, мы бы усиленно рекомендовали изучение именно трактата V 9 («Об уме, идеях и сущем»). Хотя к искусству непосредственно относится здесь только V 9, 11, но и беглые упоминания об искусстве в других местах и вся ситуация философского рассуждения чрезвычайно важны и интересны.

В V 9, 1 говорится о трех жизнях — чувственной, практической и той, когда человек поднялся над здешними туманами и облаками к «тамошнему», «высшему сиянию» и начал пребывать в «истинном месте». В V 9, 2 говорится, «что это за место», — эта глава приведена у нас выше. Это то место, куда восходит только «любящий», минуя тело и душу и приходя к «истинному уму», который «прекрасен сам от себя». Что же такое ум?

С V 9, 3 и начинается *та аналогия творящего ума с художником и искусством*, которой пронизан весь трактат. В V 9, 3 пока ставят только вопросы. «Итак, мы видим, что все, считаемое существующим, сложно и из него нет ничего простого, взять ли то, что создаст каждое искусство, взять ли то, что возникло естественно. Ведь произведения искусства содержат в себе медь, дерево или камень, но они не создаются этим, прежде чем то или иное искусство, путем вложения от себя эйдоса, не создаст одно — статую, другое — кровать, третье — дом» (9—14). В этом же смысле сложны и продукты природы.

У Плотина здесь возникает вопрос также и о душе: можно ли в ней различать эйдос и материю? Но есть ли в ней, с одной стороны, ум «наподобие формы в меди» и ум, «как бы *создавший* эту форму в меди»? (22—24). «То же самое можно перенести и на Мировую Душу и там совершить восхождение к Уму, полагая в нем истинного творца и демиурга; и можно сказать, что принявший формы субстрат стал или огнем, или водою, или воздухом, или землей, и эти формы пришли от иного, каковым и будет душа. И душа, с другой стороны, даст форму космоса этим четырем элементам. Для нее ум станет хороначалником смыслов (*logōn*), подобно тому как для душ художников возникают из искусства правила их деятельности. Ум, с одной стороны, существует в качестве эйдоса души, будучи ее формой (*morphēn*); с другой же — в качестве *доставляющего* эту форму наподобие творца статуи, которому все имманентно, что он дает. Ведь близко к истине то, что он дает душе. Но то, что принимает тело, есть уже призраки и подражания» (24—37).

Не требует особых разъяснений эта близкая параллель ума и художника. Для Плотина нет существенной разницы между художественно-творящим человеком и самой природой, то есть в конечном основании нет разницы между искусством и природой. Этот взгляд — и платонический и общеплатонический. Он ясно ощущается везде и в особенности здесь в V 9.

Итак, душа тоже состоит из материи и формы. Ее форма — ум, но не просто ум, а энергийный ум, о котором и идет речь в V 9, 4. Душа есть нечто потенциальное и несовершенное. Но это значит, что должно быть нечто энергийное (*energeia*) и совершенное, домировое, додушевное. Этот энергийный ум и рассматривается в V 9, 5 с точки зрения своего *бытия*, в V 9, 6 — с точки зрения своей энергийности, в V 9, 7 — с точки зрения своей *объективности*, в V 9, 8 — с точки зрения своей *процессуальной объективности*; в V 9, 9 — с точки зрения своего *космизма*, и в V 9, 10 — с точки зрения своей *чистоты*.

В особенности четко ведется рассуждение в V 9, 5. Если умность в уме не извне, то предмет его мысли — от него же самого, то есть что он имеет и мыслит, он имеет и мыслит от себя, и если он мыслит от себя и из себя, он сам есть то, что он мыслит. Но, будучи этим, он мыслит именно сущее, так как чувственное после него; и так как своим мышлением он его же и устанавливает, то это — истинно-сущее. И смыслы, которые он устанавливает, суть вечные и неаффицируемые. Плотин вспоминает тут Парменида с его учением, что «мыслить и быть — одно и то же» и что наука без материи тождественна с вещью.

«Чувственные же вещи, наоборот, существуют благодаря причастию к эйдосу, подобно тому как медь — от ваяния и дерево — от плотничьего искусства, в то время как искусство привходит в них через призрачную форму и само оно пребывает в [само]тождестве вне материи, обладая истинной статуей и кроватью» (36—47). В V 9, 8 доказываемся, что «сущее, энергия сущего и ум как таковой» — одно и то же, что «акты мысли» (*noēseis*) тождественны здесь с эйдосом, что «форма сущего и энергия сущего» — одно и то же. Но эта едино-совокупная энергийность ума есть космическое или, вернее, сверхмировое *живое существо*, объемлющее всякую частичную жизнь вообще. «Необходимо, чтобы в уме все было *первообразом* и чтобы этот ум был *умным* космосом, который Платон называет в «Тимее» *живым-в-себе*» (V 9, 9, 6—8; Plat. Tim. 39 e). И так как здесь уже нет разделяющей и текучей материи, то тут все нераздельно, все есть вечность, все есть «в умном смысле одно в другом», всякое качество тождественно с сущностью, отдельное есть все целое и все существует не потенциально, но энергийно. Теперь и возникает вопрос: что же такое искусство в отношении так понимаемого ума-жизни?

Для ответа на этот вопрос необходимо коснуться проблемы классификации искусств у Плотина и дать характеристику каждого из искусств, как это понимает Плотин.

§ 2. Классификация искусств

Для классификации искусств по Плотину приведем сначала следующие тексты.

1. *Общая классификация искусств.* Плотин пишет (V 9, 11, 1—26): «Подражание искусства — живопись и ваяние, танцы и мимика жестами, то есть все, получающее свое содержание откуда-нибудь из окружающей действительности и пользующееся чувственным прообразом, подражая формам и движениям и повторяя видимую симметрию, — не могут быть как следует возводимы туда, [в умный мир], разве только через разум (*logōi*) человека, и если сделать заключение о некоем состоянии живых существ, взятых в целом, на основании соразмерности,

существующей в отдельных живых существах, то это будет только моментом способности, наблюдающей и там и созерцающей соразмерность, которая в умном мире охватывает все. Ведь тогда и вся музыка, содержащая мысли о гармонии и ритме [под «музыкой» Плотин понимает здесь науку музыки], существует, надо полагать, таким же образом, как и та, что относится к умному ритму (*arithmon*). Те же искусства, которые создают художественные (*cata technēn*) чувственные предметы, как, например, строительное или плотничье, могут получать свои принципы оттуда и из тамошних рассуждений, поскольку они пользуются симметриями. Соединяя это с чувственным предметом, они не могут быть всецело там, или же они — в человеке. Но также и — земледелие, которое занимается чувственным растением, и медицина, рассматривающая здешнее здоровье как в смысле чувственной силы, так и хорошего состояния. Там — другая сила и здоровье, в силу чего живые существа оказываются недвижимыми и довлеющими себе. Что же касается риторства, стратегии, экономии и государственного управления, если эти искусства соединяют с действиями красоту, то в случае обращения ими внимания на *то* умное, они имеют оттуда должное для науки на основании науки тамошней. Туда же надо поместить и геометрию, которая относится к умному и является высшей мудростью относительно сущего. Вот что можно сказать об искусствах и о том, что соответственно с ними возникает».

2. *Комментарий к общей классификации искусств у Плотина в связи с отношением искусства к сфере Души и Ума.* а) В этой главе — V 9, 11 важны следующие мысли.

Во-первых, Плотин, по-видимому, делит все искусства на *подражательные* (живопись, скульптура, танцы, мимика) и *производительные* (*poiētaí*) (например архитектура, агрикультура, медицина, военное дело, политика). Здесь, по-видимому, идет речь о различии *чистого* искусства и *прикладного*.

Во-вторых, Плотин ставит вопрос об отношении произведения искусства к умному первообразу, каковой вопрос возникает, конечно, сам собой, поскольку оно отличается от прочего бытия своим искусственным происхождением. Ответ, даваемый Плотиним, не сразу очевиден. Насколько можно судить по V 9, 11, «чистота» искусства как *раз есть принцип, уводящий от первообраза*. Когда создается картина, статуя и пр., то для Плотина уже само собой ясно, что содержание этих произведений будет обязательно «здешнее». В таком случае «оттуда» будет только симметрия и ритм. Кажется, только музыка является здесь интеллигентным искусством в чистом виде, поскольку она основана на чистом ритме и симметрии. Но ее, как и геометрию, едва ли Плотин назовет подражательным искусством (по крайней мере, она не фигурирует в первоначальном перечислении подражательных искусств). С другой стороны, искусства производственного характера, предполагающие не пассивное отражение чувственных вещей, но активное их строительство, — ближе к первообразу, так как эти художники могут оттуда брать свои принципы. Правда, и здесь нет подлинного интеллектуального искусства, потому что интеллектуальные принципы оказываются здесь в смещении с чувственной сферой.

В-третьих, Плотин, упоминая о возможности интеллигибельного характера подражательных искусств, употребляет загадочное выражение: «разве только через разум человека». Сами по себе, значит, подражательные искусства не интеллигибельны, но, взятые в аспекте «разума человека», они могут быть таковыми. Чтобы это понять, надо учитывать V 9, 12, которая так и начинается с утверждения: «Если [идея] человека — там, и разумного и художественного (*technicoy*), *то и искусства — [там], будучи порождениями ума*» (1—2). А говорится в этой главе о том, что в умном мире существуют не только общие понятия, но и *индивидуальные образы*, не только «человек», но и «Сократ», так как, например, кривоносость, или орлиность носа, или даже просто цвет никак нельзя объяснить только действием материи; это есть и некий смысл. Тут необходимо указать на специальный трактат V 7, так и озаглавленный: «Существуют ли эйдосы единичных вещей?» (см. выше). Ответ Плотина на этот вопрос — твердый и решительный: да, в уме существуют и эйдосы абсолютных индивидуальностей. Там существует и человек вообще и Сократ. И как же связывается такая интеллигибельная единичность с чувственной? Как гласит V 5, 13, 9—17, она связывается тоже при помощи души, как и вообще умное с чувственным; душа — не вся здешняя, но она хранит в себе и ум. На основании этого решается в V 9, 14, 18—22 и вопрос о переходе умного единства в чувственную множественность. Искусство, деятельность человека есть именно то, что связано с тем умным единством. «Относительно искусств ясно, что те из них, которые возводятся к человеческой природе, охватываются человеком-в-себе. И раньше существует одна всеобщая душа, потом душа-в-себе этой всеобщей Души или жизнь в уме до возникновения души, чтобы и стало возможным говорить об этой душе-в-себе». Другими словами, 1) существует жизнь, абсолютно имманентная уму, 2) душа-в-себе и 3) душа, действующая в космосе и в отдельных телах. Это — давно знакомые нам понятия, но тут новость та, что душа мыслится как абсолютная индивидуальность (например, Сократ).

б) Следовательно, трактат V 9 учит нас вот чему. Когда искусство подражает обыкновенным чувственным вещам, оно заимствует из умной сферы только ее формальную сторону, симметрию. Когда же оно подражает чувственности в соединении с умностью, оно низводит из умной сферы и содержательные идеи. Но эти идеи должны пройти сквозь призму данного индивидуального человека, как он существует, со всей своей индивидуальностью, в чистом уме, потому что всякое искусство есть результат его человеческого творчества. А для этого философская эстетика должна обеспечить такое понимание ума, которое делало бы его сферой не только сущего, истинно-сущего, самосознающего сущего, энергийного, жизненно и чисто сущего, но также и *индивидуально-сущего*. Индивидуальность ума, которая в то же время есть и умная жизнь, оказывается априорной предпосылкой, «условием возможности» всякого искусства. Но только одни искусства берут из этого только формальную симметрию (подражающие чувственности), другие — и содержательную сторону (подражающие смешанному и производящие смешанные вещи), третьи — чистую умность (математика и философия, — по II 3).

3. *Искусство и природа.* Уже весь контекст V 9 указывает на то, что, по Плотину, *нет существенной разницы между искусством и природой*. Искусство есть деятельность человека, но через человека действует все та же душа и жизнь, данная и в космической Душе и в самом Уме. Правда, природа творит, как мы уже знаем, без «логисмоса», то

есть без рассуждения. Однако и настоящее искусство творит так же.

Плотин пишет: «Пользуется ли душа рассуждением перед вхождением [в тело] и также — после выхождения? Однако рассуждение здесь [в нашей обстановке] возникает только тогда, когда она находится в затруднении, когда она полна озабоченности и постепенно ослабевает. Именно — является снижением ума нуждаться для своего самодовления в рассуждении, подобно тому как и в области искусств рассуждение бывает у затрудняющихся художников, но когда это не затруднительно, искусство [совершенно без всякого рассуждения] и господствует и производит продукт» (IV 3, 18, 1—7). Эти «затруднения» и усилия художественного творчества Плотин ценит весьма мало. Давая в IV 4, 11 хорошее изображение космоса как живого организма, где все действует само собой, без всякого «рассуждения», он опять сравнивает в IV 4, 12 «рассуждение» с плохой игрой на кифаре. «Рассуждать — что значит иное, как [только еще] стремиться найти разумность и истинный смысл, достигающий сущего? Ведь рассуждающий подобен играющему на кифаре для упражнения и намеревающемуся прийти к овладению [инструментом] и вообще тому, кто учится ради знания. Рассуждающий ищет научиться тому, чем разумный уже владеет, так что разумевание (to rhōnein) относится к сфере покоя. Об этом свидетельствует и сам рассуждающий, потому что, когда он найдет что надо, он перестает рассуждать. Прекратил же он это в результате постижения разумения» (5—13). Следовательно, наивысшее для Плотина произведение искусства и природы, это блаженный, довлеющий сам себе космос, которого никто никогда не создавал, но который есть вечное самовозникновение, где нет никаких потуг и усилий, но где все одинаково есть искусство и природа.

Некоторая бледная параллель между искусством и природой проводится в IV 4, 31, 1—22. Здесь утверждается, что главным конструирующим методом природы является взаимоотношение целого и частей. Однако от этого не отличается целый ряд искусств, какова, например, архитектура. Другие искусства, например медицина и земледелие, — еще и привлекают естественные процессы, давая им то или другое направление. Третий род искусства, вроде риторики, музыки и воспитания, требует еще обследования. Это, собственно говоря, не есть параллель между природой и искусством, — так как природа берется здесь только в частном значении, — но просто разделение искусств по их методу: одни искусства оперируют с механическим переустройством природы, другие — с органическим.

§ 3. Отдельные искусства

Прежде всего необходимо сказать, что понимание отдельных искусств у Плотина весьма далеко от современного. Например, архитектура для него, так же как и плотничье дело, сводится лишь к механическому соположению частей. Театрально-зрелищные искусства он рассматривает лишь с их внешней, показной стороны. Поэзию он не рассматривает вообще, как думает Э. де Кейзер, ввиду угасания этого искусства в его эпоху. Таким образом, по словам Э. де Кейзера, для исследователя остаются лишь музыка и пластические искусства, а также отчасти драма: только здесь Плотин имеет в виду нечто близкое к тому, что понимает под искусством наша современность.

Кроме того, ввиду слабых искусствоведческих интересов у Плотина, мы часто бываем разочарованы заменой у Плотина специально-художественного анализа общими ссылками на умопостигаемый мир. Правда, и здесь Плотин отличается от Платона тем, что все-таки признает нисхождение умопостигаемой идеи в сознании художника и создание художником своего произведения в связи с этим своим умственным образом. У Платона не было даже и этого. Все же, однако, для нас это звучит слишком обще, и все эти суждения Плотина об отдельных искусствах мы почти целиком уже встречали в его общеэстетических текстах. Поэтому в настоящем месте нашей книги мы приводим эти суждения Плотина об отдельных искусствах только ради их систематической сводки, а особенно нового, пожалуй, здесь мы едва ли найдем. И Э. де Кейзер ошибается, когда думает, что у Плотина действительно можно найти чисто искусствоведческие теории, относящиеся к отдельным искусствам.

1. *Пластические искусства.* Многочисленные суждения античности о произведениях искусства носят, как правило, психологический или этический характер. Лишь Платон в «Государстве» дает метафизическое определение искусства как искаженного отражения материального мира, в свою очередь — отражения мира идеального. Цицерон в «Ораторе» (II 8 и 9; III 9 и 10) говорит о том, что моделью для художника выступает не внешний материальный мир, а «умственный образ», *cogitata species*; и к той же мысли близок Дион Хризостом в олимпийской речи, посвященной Зевсу Фидия.

Однако платоновская трактовка искусства, жестоко принижающая его по сравнению с действительностью, преобладала в течение всей античности. Во всяком случае, платоновская метафизика искусства принималась Платином как нечто естественное и самоочевидное.

Действительно, подражательные искусства для Плотина подражают видимым движениям, формам и соразмерностям (V 9, 11, 1—6), подражают внешнему миру. Правда, Плотин тут же утверждает, что «там», в мире идей, есть идея человека, есть идея разумного существа, идея художника и даже искусства, поскольку искусства суть порождения Ума (V 9, 12, 1—2). Однако оказывается, что реальный земной художник не имеет никакого отношения к искусству идеального мира; он общается с материальным предметом, которому он подражает, и только с ним. Жалким созданиям искусства у Плотина противостоит живое порождение Душою своих творений. Возвышение божественного творящего начала за счет сравнения его с бессилием человеческого искусства служит здесь, конечно, риторической выразительности.

Однако еще в другом месте (V 9, 5, 17—40) Плотин говорит уже, что чувственное произведение приобретает форму за счет «входящего в него образа (eiddōlon) искусства», причем само по себе искусство остается вне материи, сохраняя самотождество (en taυτοtēti) и имея в себе «истинную статую» и «истинное ложе». Уточняя свою мысль, Плотин продолжает далее, что из мира идей искусства заимствуют «симметрию», но когда начинают внедрять ее в чувственный объект, то этот объект уже не принадлежит вполне идеальному миру, — разве что рассматривать его как

всецело находящийся в сознании человека. И здесь Э. де Кейзер ссылается на известное рассуждение Плотина о наличии образа архитектурного произведения в уме самого архитектора (I 6, 3, 6—7 — у нас выше, см.).

Это последнее высказывание хотелось бы сопоставить с «умственным образом» Цицерона. Однако дело обстоит у Плотина гораздо сложнее. Для Плотина «внешнее (вещественный дом), будучи рассмотрено отдельно от камней, есть внутренний эйдос, разделенный (meristen) на массу внешней материи. Этот внутренний эйдос не имеет частей (ameres) и, сохраняя единство, отображается (phantadzomenon) в множестве». Таким образом, вне материальной вещи для Плотина не существует «художественного замысла»: идея произведения искусства вне самого этого произведения совершенно проста. «Внутренняя форма», в соответствии с которой архитектор приводит свой дом, — это трансцендентный, а не имманентный художнику эйдос. Вне дома нет образа дома, а есть некая недостижимая идеальная форма, отдаленной тенью которой выступает каменный дом. Форма дома не существует в сознании человека; строя дом, архитектор воплощает не форму дома, а трансцендентный эйдос, архетип цельности, блага и красоты, — воплощает настолько, насколько это ему удастся.

Тот же единый эйдос служит прообразом и вообще всякого произведения искусства, то есть в идеальном мире прообраз земного произведения не сложен. Э. де Кейзер делает отсюда вывод, что в художественном произведении умная сущность пребывает постольку, поскольку оно — произведение искусства, «но сам по себе источник произведения, форма образа ничем не обязана высшему миру, она вся из этого мира и остается (точно так же, как и у Платона) «образом тени», — поскольку вещи в мире суть тени идей»¹. Художник, рисуя тени, подобно архитектору, всего лишь размещает, в данном случае на холсте, те или иные материалы в том или ином порядке (VI 4, 10, 1—8), причем вся эта «деятельность» художника, согласно Плотину, есть всего лишь игра (IV 3, 10, 17-18).

Правда, Э. де Кейзер усматривает здесь у Плотина непоследовательность. Если «то, что рисует, не есть ни тело художника, ни изображаемая форма» (eidōs, VI 4, 10, 8 слл.), то, рассуждая она, речь уже не может идти о простой «тени» изображаемого, и получается, что в художественном процессе так или иначе участвует ум, вводя форму в материю красок.

В самом деле, что такое это «изображение» (mimēsis)? Изображение возникает в результате внедрения формы в бесформенную материю. «Этого эйдоса не было в материи, — говорит Плотин, — но он был в замыслившем еще и прежде, чем войти в камень» (V 8, 1, 15—16, выше, см.). Опять-таки, Плотин старательно оговаривается, чтобы его не поняли так, будто эйдос чем-то обязан самому «замыслившему», то есть художнику: эйдос «был в художнике не постольку, поскольку у художника были глаза и руки, а потому, что он был причастен искусству. Таким образом, красота была в искусстве» (V 8, 1, 16—19). «Красота» у Плотина — это то же самое, что эйдос и «красота эйдоса». Статуя становится благодаря искусству непосредственной эманацией красоты трансцендентного эйдоса; красота видимой вещи есть отражение Души (I 6, 2, 1 — 13), и поскольку она красота, она — вполне умной природы, она «не имеет фигуры» (V 8, 2, 35—36). Поскольку она имеет «фигуру», то есть материальные части, иными словами, поскольку она приближается к материи — постольку она отпадает от трансцендентного эйдоса. «Не та красота вошла в камень, которая в искусстве, — та красота пребывает [неизменно], — а другая, от нее, меньшая» (V 8, 1, 18—21). «Ибо насколько она простирается в материю, настолько она слабее пребывающей в едином». Как тонкая позолота, эйдос покрывает материю; но под ее слоем материя остается темной, непроницаемой, неизменной (I 8, 15, 1 — 11). Материя лишь нехотя «уступает» господству искусства. «В материи нет никакого изменения, есть лишь чувственное обнаружение формы под субстратом, который остается безразличным к форме, так что эйдос-форма в своей духовной сфере остается неизменным»².

Итак, художник своей деятельностью вносит эйдос в материю. Если он «подражает» другим вещам, это не меняет дела, потому что вещи в свою очередь тоже подражают эйдосам; и искусства не просто изображают (mimountai) видимое, но восходят к основаниям (логосам), от которых природа восходит к Софии природы. Поэтому Фидий, о котором говорит Плотин, достиг в своем Зевсе гораздо большего, чем просто образ, гораздо более прекрасный, чем человеческий, а потому пригодный для олицетворения божества; Фидий в философском созерцании увидел саму божественную Душу, «склонившуюся к миру», наклонившуюся к нему.

И все же Душа сияет с большей яркостью в существе, которое она одухотворяет непосредственно; и поэтому даже безобразный внешне, но живой человек прекраснее, чем красота статуи (VI 7, 22, 31).

Если для Плотина даже как отблеск трансцендентного эйдоса скульптура или живописное изображение безобразнее живого человека, то что можно сказать о мертвом теле картины, о ее красках, о воске и клее? Все это стоит на самом низком уровне чувственного мира и относится к художественному образу так же, как видимый материальный человек — к своему логосу (VI 3, 15, 36-37).

Таким образом, для Плотина искусство вполне принадлежит Душе, тяготеющей к миру; как эйдос, оно пребывает в умном мире; как чувственные качества, оно есть наброшенный на мир золотой покров. Подобно телесной красоте, которая сама по себе бестелесна, и лишь будучи воспринята чувствами, кажется расчлененной, красота искусства лишь из-за слитности чувственного восприятия с интеллектуальным представляется человеку связанной с вещами.

В трактате V 8, 1, говорит Э. де Кейзер³, Плотин построил цельную теорию пластических искусств, которая с тех пор не изменялась у него в своем существе. Пластическое искусство берет начало в трансцендентном эйдосе, который покоится в божественной Душе. Этот эйдос сообщается созерцательной душе художника и отражается в материи, не изменяя материю и не проникая в нее. На каждой ступени своей передачи красота эйдоса утрачивает частицу своего блеска. Но эйдос тускнеет лишь в своих произведениях, сам же в себе он остается неизменным и совершенным. «Склоняясь» таким путем к миру, Душа озаряет низшие его области. Произведение искусства у Плотина не

¹ De Keyser E. Op. cit, p. 37.

² De Keyser E. Op. cit., p. 42.

³ De Keyser E. Op. cit., p. 51.

презренно, как у Платона: ведь оно есть отражение умного мира. Но будучи само по себе, помимо озаряющего его эйдоса, просто материей, художественное произведение у Плотина не имеет в этом смысле никакой ценности. Художник освещает материю отблеском умного мира, он не спасает ее¹.

2. *Магический и символический аспекты пластических искусств.* Иногда Плотин говорит об образах и статуях как о предметах культа. Есть тексты, свидетельствующие о том, что светское и религиозное искусство — совершенно разные вещи для философа. Священные изображения «вбирают» в себя частицу божественной Души; это поняли, согласно Плотину, «древние мудрецы» (IV 3, 11, 1). Не о египетских ли жрецах идет здесь речь, спрашивает Э. де Кейзер². Существенно, что священные изображения, по мысли Плотина, привлекают частицу Мировой Души, благодаря своему «подобию» ей. Священное изображение — это уже не эманация «логоса» вещей, как в светском искусстве, а как бы зеркало, «притягивающее» к себе сферу божества, хотя это зеркало должно было прежде принять удобную для привлечения божества форму.

Для священо-магических изображений у Плотина есть особый термин *agalma*, «изваяние», «образ». Говоря о жизни блаженных мудрецов в умном мире, Плотин называет все, что именуется там, «прекрасными изваяниями» (*cala agalmata*), не начертанными, а истинно существующими (V 8, 5, 19—25). Но даже писанный образ (например, в египетских храмах) — это целая «наука» и «мудрость», нечто первичное (*hypoceimenon*) и синтетическое (*athroon*), а не рассудочное или мысленное (V 8, 6, 1—9). Об этом у нас см. выше.

Всякий раз, когда Плотин говорит об Уме и созерцании идей, он употребляет термин *agalma*: идеи как бы суть созерцаемые умным зрением образы. Поэтому *agalmata*, «образы» умного мира, не имеют ничего общего с образами и изображениями человеческого искусства. В земном мире этим трансцендентным образам соответствуют священные идеограммы-иероглифы-символы. Символические образы без всякой помощи чувственно-материальных образов позволяют достичь умного мира. Но тем самым символ — уже не искусство. Обесцененная чувственная форма превращается здесь в простой знак, помогающий непосредственному созерцанию идей, но уже не имеющий ничего общего с художественным произведением.

3. *Драматическое искусство.* У Плотина нет никаких специальных рассуждений о драме. Лишь однажды он вскользь говорит о том, что истинное драматическое произведение создают (*mimoantai*) «люди, имеющие поэтическую натуру» (III 2, 17, 32—35). Деятельность драматического поэта Плотин представляет наподобие деятельности провидения. Истинная драма есть не что иное, как драма всякого природного существования, драма свободы и необходимости, хорошего или плохого соответствия вселенскому порядку. Вследствие этого драматический поэт, подобно скульптору, прикасается к истине, превосходящей предмет его изображения: он усматривает бытийные основания, «логосы» мира и мировой драмы. Но хотя художник подражает великим вещам, и в его деятельности Плотин не находит ничего низменного, однако его источники ничтожны по сравнению с величием изображаемого, и поэтому его подражание всегда остается всего лишь частичным и ущербным.

4. *Музыкальное искусство.* Музыка для Плотина — это в первую очередь высокая наука, причастная к «умному ритму» (V 9, 11, 9) и умопостигаемая. Правда, он говорит и о музыке как предмете чувства: «невнятные гармонии» делаются явными благодаря звуку (I 6, 3, 28—29). Цель музыки — сделать явным невыразимое, прекрасное. Для этой цели служит музыкальная техника, опирающаяся на числовые закономерности. Эти закономерности, однако, целиком принадлежат чувственному миру, потому что в красоте самой по себе нет никаких частей и, следовательно, нет числовых соотношений. Числовые соотношения лишь обслуживают эйдос, они не имеют с ним прямой связи (I 6, 3, 31—33). В чувственной музыке человеческая душа воспринимает лишь отражение трансцендентного эйдоса. Прикосновение души к отражению умного эйдоса не предполагает посредствующего звена, форма непосредственно воспринимается в своем тождестве, отразившись в звуке, который ей столь же чужд, как предмет, освещенный лучом света, далек от природы этого луча.

Число выступает в музыкальной концепции Плотина в качестве естественного следствия перехода от неразделимого единства формы к множественности чувственного мира. Гармонические соотношения низких и высоких звуков в музыке ничтожны по сравнению с гармонией вселенной (III 2, 16, 41—52), которая предшествует чувственно-воспринимаемой гармонии (V 8, 1, 31—32).

Чувственная гармония служит как бы напоминанием о высшей гармонии для человека, способного эту последнюю воспринимать. «Какой музыкант (*moysicos anēr*), знающий (*idōn*) гармонию в умопостигаемом, не взволнуется (*cinēsetai*), слыша гармонию в чувственных звуках? Разве кто-либо, будучи опытен в геометрии и числе, не испытает наслаждение, видя очами соразмерности (*symmetron*), пропорцию (*analogon*) и порядок (*tetragmenon*)?» (II 9, 16, 39-43).

§ 4. Художник и зритель

1. *Внутреннее состояние художника.* Выше уже говорилось о том, что художник несет в себе идею искусства. Так, «музыкант влагает гармонию в струны инструментов, имея в себе (*par' hautōi*) основание (*logon*), в согласии с которым он будет создавать гармонию (*harmosei*)» (IV 7, 8⁴, 20—21). Влечение, любовь к высшей гармонии, диктующей художнику его произведения, сильнее в нем, чем его профессионализм. «Мудрец заботится о своем теле и носит его, пока это возможно, как музыкант — свою лиру, пока она ему не перестала быть нужна. Тогда музыкант меняет лиру; или даже он перестает пользоваться лирой, он бросает играть на ней, у него теперь другое дело, для которого лира не нужна; он теперь бросает лиру на землю, он смотрит на нее с презрением и поет без помощи инструмента» (I 4, 16, 23—27). Порыв к невыразимому преображает художника. «Воля танцора устремлена на иное, а

¹ De Keyser E. Op. cit., p. 52.

² Там же, с. 54.

его тело претерпевает изменение (paschei) вслед за танцем, служит (hupoergei) танцу...» (IV 4, 3, 17—18): искусство волнует его и движет им (III 2, 16, 23—27). То, чему любовно повинуются художник, превышает его понимание и его силы, опережает его, заставляет его послушно следовать за собой.

Произведение искусства существует как бы вне художника, причем не только в исполнительском искусстве, но и в том, где единственным критерием является трансцендентный эйдос. Искусство вносит в душу художника нормы (logoi) для действия (V 9, 3, 32); а душа в свою очередь приводит в движение тело (IV 3, 18, 13—15). Согласно Плотину, нелепое заблуждение — думать, будто творчество заключается в поисках красоты среди чувственных вещей. Такими поисками занимаются лишь люди омраченные и немощные, неспособные созерцать умную истину и красоту там, где она есть, то есть в умопостигаемом мире, и пытающиеся от бессилия найти ее там, где ее нет, то есть в материальном мире (III 8, 4, 27—47). Они подобны малоодаренным детям, которые, не будучи в состоянии приобщиться к подлинным науке и искусству, забавляются ручными поделками (там же).

Итак, художник, согласно Плотину, питается созерцанием божественной красоты, небесной софии. Но это удел всякого мудреца. Художник же это мудрец, улавливающий отношение между умным и чувственным и воплощающий идею в материи.

Однако эта область художественной деятельности очень мало занимает Плотина. Плотин как бы не может отделить художника как мастера от идеи, которая его вдохновляет.

2. *Восприятие искусства и действие его на человека.* Плотин неоднократно говорит о воздействии музыки на слушателя. Являясь отражением гармонии умного мира, музыка дает соприкоснуться с ним и слушателю. Скульптуре и живописи Плотин, по всей видимости, подобной роли не приписывает. Чувственная красота, трогающая душу, — это для Плотина прежде всего человеческое лицо, блеск молнии, свет солнца, золото, чистые цвета (I 6, 1—3).

Любитель музыки, в описании Плотина, пассивен и восприимчив, он заворочен гармонией звуков и пленен их красотой. Он сам вполне бездействен; звуки действуют на него. Он блаженно взволнован (eucineton), как бы на крыльях несом к красоте, совершенно неспособен что-либо создать сам по себе, и всякое музыкальное воздействие, каким бы оно ни было, оставляет на нем свою печать (I 3, 1, 21). Эта способность чувствовать музыку дается человеку от рождения, подобно тому как человек от рождения философ или «друг нравственной красоты» (13, 1, 6—9, ср. Plat. Phaedr. 248 d).

Правда, одной лишь пассивной поглощенности мало. Музыкант должен от чувственных впечатлений подняться к пониманию природы вещей, вызывающих восторг, и постичь умную гармонию (I 3, 1, 32). Иными словами, на место индивидуального впечатления должна прийти наука, сознательное и целенаправленное обучение (acteon, didacteon). Начинается нечто подобное инициации, совершающейся постепенно: сначала отделение умственного от чувственного, затем осознание абстрактных пропорций, потом понимание умной гармонии этих пропорций и, наконец, созерцание всей красоты, скрытой в гармонии. Но последняя ступень этой инициации в свою очередь становится первой ступенью другой инициации: музыкант превращается в любящего (erōticos) и может либо остаться на этой ступени, либо опять-таки приступить к еще одному, более высокому ряду инициации, восхождению к Уму и к Сущему (I 3, 2, 1—2).

Таким образом, следуя всей античной традиции, Плотин приписывает музыке не безразличное для нравственности воздействие. «Музыка преображает человека, изменяя его к лучшему или к худшему» (IV 4, 31, 19—20). Музыка подобна магии. Она зачаровывает, однако, не волю и не разум (logos), а неразумную душу (alogos psychē, IV 4, 40, 23—24). Очищая ее, освобождая ее от пристрастия к преходящим формам, музыка делает ее способной понимать и любить Единое (I 6, 5, 25—45): «Произведение искусства, — пишет Э. де Кейзер, — является открытой для души возможностью обратиться к Единому. Путь этот далеко не прям; поскольку произведение искусства связано и с прекрасным и с чувственным, оно может и отвлекать душу от ее истинной цели, если душа не имеет силы, получив от чувственного первый импульс, совершенно отрешиться от него»¹. Отрешение и очищение души от связи с чувственно-материальным позволяет ей подняться на новый, умный уровень созерцания. После инициации посвященный в существование умного мира «музыкант» уже не может бездумно отдаться соблазну ритма и мелодии, он должен восходить при восприятии музыки к чистым эйдосам гармонии.

3. *Сравнительная ценность произведения искусства и его субъективного коррелята.* Как материальная вещь, произведение искусства, согласно Плотину, лишено всякой цены. Но оно причастно красоте природы, поскольку являет собою отражение умного мира. Даже внешняя стройность художественных произведений не заслуживает внимания сама по себе; она уступает просвечивающей через нее красоте. Другой традиционный элемент красоты, «величина» (вспомним, что это, по Аристотелю, одно из измерений прекрасного), получает у Плотина тоже идеальную трактовку: величина — это не большое количество материальной массы, а величина эйдоса, выраженного в предмете (V 8, 2, 27—28). Симметрия и пропорция уступают у Плотина место «жизненности»: более «живые» (dzōtiscōtera) изваяния — обладают большей красотой, даже если они не самые симметричные (IV 7, 22, 29—31). Жизнь и красота, которых требует от произведения искусства Плотин, приближают его к Душе. «Единство, живой свет, величие, независимое от массы, — вот, по-видимому, единственные критерии для суждения о произведении искусства, которые предлагает нам Плотин»².

Искусство, связанное с Душой, «склоняющейся» над миром, — это для Плотина одна из форм стремления к божеству, форма очень хрупкая и несовершенная, потому что художник, устремляясь к умопостигаемому, всегда влеком вниз, к чувственному и материальному. Искусство достигает лишь первой ступени очищения, оно лишь указывает путь, но для достижения вершин любви, созерцания бытия и Единого искусство должно быть оставлено. Есть ступени восхождения неизмеримо более высокие, чем искусство. Однако все же художник черпает вдохновение

¹ De Keyser E. Op. cit., p. 99.

² Там же, с. 111.

в трансцендентном бытии. Этот высший источник творчества раскрепощает искусство, потому что всякое правило и норма рядом с ним оказываются вторичными. «Предоставляя художника его *вдохновению*, эстетика Плотина делает *вдохновение* единственным критерием глубины его интуиции и способности выразить ее»¹.

§ 5. Общие выводы об искусстве

Для того чтобы формулировать эти общие выводы, подчеркнем те две идеи у Плотина, о которых мы говорили раньше в общей форме, но которые в настоящем пункте нашего исследования заслуживают специального упоминания. Одна идея — это несомненно черты презрения к искусству, и вторая идея — это черты умного восхождения, которые все-таки содержатся в искусстве.

1. *Черты презрения к искусству.* Черта определенного презрения к чистому искусству, характерная для всей античности, проскальзывает там и сям у Плотина, несмотря на его заверение в V 8, 1, 39—40 о безвредности «подражания». В II 3, 18, 7, оправдывая зло как то, что может служить целям добра и красоты, он говорит: «Это наподобие красоты всякого произведения искусства»; при этом приводятся как пример ядовитые змеи, которые тоже могут быть полезными. В III 8, 4, 43—47 мы уже читаем: «Кто же, способный созерцать *истинное*, идет с предпочтением к *образу* истинного? Об этом свидетельствуют и многие неодаренные дети, которые, будучи неспособны к наукам и теориям, обращаются к искусствам и [практическим] работам». Искусство творит «темные и бессильные подражания, какие-то игрушки, не очень много стоящие» (IV 3, 10, 17—19). «Безобразное живое прекраснее того, что прекрасно в статуе» (VI 7, 22, 31). Самое главное — это проникнуть в сферу чистого ума. Нарисованный красками Сократ — только подобие чистого «смысла» Сократа, и только этот смысл и есть определенная сущность (VI 3, 15, 31—34). Наша добродетель нуждается в упорядоченности и согласованности, как, например, и построенный дом нуждается в том же. «Но там, в сфере смысла, нет ни упорядоченности, ни украшения, ни симметрии»; чистый ум в этом не нуждается (I 2, 1, 45). Или же это такая «гармония», которой не нужен никакой особый художник. Когда музыкант играет, то претерпевают изменение струны, а не сама гармония. Гармония двигает струнами, но сама остается неподвижной в себе (III 6, 4, 47—53). То, что ценно в искусстве, — от чистого ума. «Ошибки в возникающем ли или действующем суть уклонение созерцающего от предмета созерцания. И как раз плохой художник оказывается тем, кто творит плохие формы [эйдосы]» (III 8, 7, 23—27). Хотя в живописи действует не просто сам эйдос и не просто сам живописец, а только наложение красок, тем не менее нарисованный образ определяется только первообразом и от него неотделим (VI 4, 10—11).

«Итак, ввиду данных фактов, этот космос, обладая многими светлыми и освещающими душами, сверх прежних украшений получает еще иные украшения, каждый раз особые, и от тех богов и от прочих умов, дарующих ему души. Подобное этому образу прикровенно повествуется и в мифе о том, что Прометей извятил женщину и что ее украсили и прочие боги. Он «смешал землю с водой» (Hesiod. Op. 61), человеческий голос создал ее по виду подобной богиням; нечто дала и Афродита и Харита и — каждый свой дар; и свое название Пандора она получила от «дара» (*dogoy*) и «всех» (*panōn*) тех, кто ее одарил. Все одарили это извятие, возникшее в силу некоего промышления (*para prometheias* — игра слов с именем Прометея). Но Эпиметей, если бы он отбросил этот дар, разве не выразил бы он того, что выбор жизни преимущественно в умном мире гораздо лучше? Да и сам творец Пандоры был скован потому, что в некотором смысле был связан тем, что он сам же создал и что связь эта внешняя. При этом освобождение приходит через Геракла, так как Гераклу свойственна сила, чтобы возможно было освобождение. Этот миф можно понимать как кому угодно. Но ясно, он указывает на то, что относится к дарам, приходящим в мир; и это согласуется с нашими доводами» (IV 3, 14, 1-19).

Таким образом, никакие чудные дары и украшения космоса Афродитой, Харитами и прочими богами не могут заслонить собою или преуменьшить его умно-идеальную сферу. Никакое искусство не сравнимо с бессознательным, хотя и абсолютно совершенным искусством самого бытия.

2. *Искусство как первая ступень восхождения к умному миру.* Далее, невозможно не привести одного рассуждения, которому только и место в конце эстетики или, может быть, в начале ее. Это — главы 13, 1—3. Весь этот небольшой трактат озаглавлен «О диалектике»², и первые три главы являются вступлением к ее определению. Оказывается, ступенями восхождения к высшей мудрости являются искусство, любовь и философия, как и в платоновском «Федре» (248 d). Искусство, «Музы» — на самом низком месте!

В этом I 3, 1, 19—35 читаем: «Итак, прежде всего мы должны определить этих людей, начав с *художественного* человека (*apo tou tousicoy*) путем описания его существа. Значит, его необходимо считать легко-подвижным и страстно-чувствительным (*erotothenon*) в отношении прекрасного, но неспособным двигаться по собственной воле, восприимчивым к случайным как бы стукам. Подобно тому как трусы — в отношении шума, так же и этот человек восприимчив к звукам и к их красоте, всегда избегает негармоничного и диссонансирующего в пении и преследует ритмическое и фигурное в ритмах. Однако после чувственных звуков, ритмов и фигур его нужно вести следующим образом. Отделяя материю, с которой связаны эти пропорции и отношения, его нужно вести к красоте, заключенной в них, и обучать тому, что предметом его страсти было *то*, [именно] *умная* гармония и заключенное в них прекрасное и вообще прекрасное, а не только *что-нибудь* прекрасное, и вкладывать в него понятия (*logōi*) философии. От этого нужно вести его к доверию тому, чего он не знал, хотя ими обладал. Что это за понятие, об этом позже».

В следующей главе I 3, 2, 1—13 читаем: «*Любящий* же, на место которого может попасть и художественный человек и, попавши, то ли остается, то ли проходит мимо, — каким-то образом имеет воспоминание о прекрасном. Однако, находясь вне его, он не способен его окончательно узнать, но он пребывает в возбуждении относительно

¹ De Keyser E. Op. cit., p. 116.

² Центральные для него I 3, 4—5 переведены нами в «Античном космосе», с. 272-274.

того, что его поразило зрительно красотой. Его нужно поучать, чтобы он не приходил в возбуждение при столкновении с каким-нибудь одним телом, но с помощью разъяснения его нужно вести по всем телам, обнаруживая, что во всех них заключено одно и то же, что оно отличается от телесной природы и потому его нужно считать происходящим не от нее, и что в ином оно больше (как, например, в том, что обнаруживает эту тождественность, то есть в занятиях и прекрасных законах, *Solv.* 210 bz). И когда у него уже создалась привычка искать то, что достойно любви в сфере бестелесного, и что оно — и в искусствах, и в науках, то тогда следует научить его, каким путем все эти области возникают в человеке. От добродетелей же надо восходить уже к уму, к существу. И там — идти еще более высоким путем».

В главе I 3, 3, 1 — 10 у Плотина говорится: «*Философ* же готов к этому по самой своей природе, он как бы окрылен (ср. *Plat. Phaedr.* 246 c) и не нуждается в отделении [от материи], как люди непосвященные; он находится в движении ввысь и, если затрудняется, то только в смысле нужды в руководителе. Следовательно, ему нужно показывать путь, его нужно освобождать, потому что он сам по природе этого хочет и сам давно уже освободился. Ему нужно давать, очевидно, *математику*, чтобы он привык мыслить бестелесное и доверять ему (что он легко воспримет, будучи любознательным) и — как по природе добродетельного, его надо вести к совершенству добродетелей, давая ему после математики учения диалектики и вообще делая его диалектиком».

Итак, вот путь восхождения — искусство Муз, любовь и философия. Это не есть путь знания или какой-нибудь отдельной душевной способности. Это есть путь преобразования самой *жизни* человека. Эстетические и художественные переживания — это только самый первый и самый несовершенный шаг к истине. Правда, это лучше, чем разврат и обычная распущенность людей, но все же это есть царство текучих капризов, далекое от блаженного и беспорывного самодовления ума. *Любовь* дает больше, заставляя проникать в глубь вещей, но и от нее надо бежать к той особой любви, которая есть чистый ум. Только математика и диалектика, дающие особую организацию ума и всего человека, есть подлинное и настоящее искусство, искусство жизни.

Стало быть, в обычных искусствах хорошо только то, что жизненно приближает человека к пребыванию в чистом уме. Все прочее — ненужная, излишняя суета. Таково последнее слово Плотина об искусстве.

3. *Плотин об искусстве в сравнении с Платоном и Аристотелем.* Сейчас мы можем подвести итоги воззрений Плотина на искусство, используя как наши переводы и анализы, так отчасти и работу Э. де Кейзер. Здесь мы уже не будем следовать за развитием соответствующих текстов у Плотина и за его более или менее важными цитатами, а дадим сводку в чисто логическом плане.

Во-первых, бросается в глаза разница с Платоном и Аристотелем, которые, вообще говоря, ценят искусство не очень высоко, считая, что оно несравненно ниже красоты умного мира. Плотин тоже думает так. Тем не менее, однако, также и в искусстве он находит красоту, и оно у него не просто подражание подражания, как об этом вполне отчетливо говорит Платон. У Платона и у Аристотеля есть, конечно, намеки на то, что искусство есть прямое подражание идеальному миру. Но это у них выражено случайно и мимоходом. Так, в своем изображении истинных стражей государства Платон требует, чтобы они созерцали «высшую истину и, не теряя ее из виду, постоянно воспроизводили ее со всевозможной тщательностью», причем сказано — «подобно художникам» (*R. P.* VI 484 cd). У Плотина же это самый настоящий принцип: искусство есть тоже подлинная красота.

Во-вторых, красота в искусстве, по Плотину, все же гораздо ниже идеально умной красоты. Красота в искусстве есть только эманация идеально умной красоты, а эманация обладает бесконечно разнообразной степенью, бесконечно разнообразной иерархией, вплоть до нуля. Поэтому, по Плотину, выходит, что искусство чем дальше от вещей и чем выше своего практического и прикладного значения, тем оно совершеннее. Наиболее совершенное искусство прямо возводит нас в умный мир, а прикладные удаляют нас от умного мира; и, значит, тем менее такие искусства являются искусством.

В-третьих, поскольку восхождение в идеальный мир — выше всего и уже не нуждается в произведениях вещественного искусства, то искусство и вообще не является какой-нибудь обязательной и необходимой сферой, а относится только к низшим областям бытия. Лучше будет, если мы и совсем будем обходиться без всякого искусства.

В-четвертых, отсюда ясно, что как художественная сфера ни является более низкой, чем сфера чистого ума, все же она вполне обладает эстетической природой, хотя бы она и была результатом только ослабленной эманации космического ума. Но этой теории соответствует также и учение о художнике. Он, конечно, ниже того, кто без всякого искусства прямо восходит в идеальный мир. Тем не менее, однако, его внутреннее состояние, его вдохновение и вдохновенное творчество гораздо более ценится у Плотина, чем у Платона и Аристотеля. Идеи и образы, зародившиеся у художника, хотя они и более слабые, чем идеи чистого ума, взятые сами по себе, тем не менее все же имеют большое значение, и это очень хорошо, если они у художника будут. У Плотина, как и у Платона и Аристотеля, это тоже не доходит до теории фантазии, то есть до теории спонтанного творческого и внутренне-активного созидания художественных образов. Художественная фантазия у Плотина тоже ничем не отличается от обыкновенных человеческих представлений, то более или менее активных, то более случайных и пассивных. Но это делается для нас вполне понятным, потому что даже само божество и сам демиург вовсе не являются творчески действующими художниками ни у Платона, ни у Аристотеля, ни у Плотина. Идеальный мир творит все вещественное совершенно пассивно и, строго говоря, даже и совсем ничего не творит, а вещественный и природный мир сами собой и вполне естественно изливаются из идеального мира, именно естественно, но не творчески.

В-пятых, соответственную модификацию претерпевает у Плотина и платоно-аристотелевское подражание. Искусство есть или может быть подражанием природе. Но ведь сама природа есть подражание идеальному миру. Поэтому художественное подражание опять-таки является не чем иным, как ослабленной эманацией идеального мира. Прометей сотворил женщину ради красоты и любования красотой, и даже другие боги наделили ее разными прекрасными дарами. Но ведь это же и значит, что Прометей прикован к скале, то есть прикован к чисто телесной красоте, откуда для него кроме страданий ничего не проистекает. Он, конечно, должен от всего этого освободиться.

Потому Геракл его и освобождает.

В-шестых, необходимо сказать еще и следующее. Все эти выводы, получаемые нами из разных, почти всегда глобальных высказываний Плотина об искусстве, иной читатель, возможно, оценит с точки зрения эстетики весьма низко. Однако здесь дело не в Плотине, а во всей античности. Вещественно-материалистическое мироощущение античности хотело себя обосновать при помощи соответствующих принципов и законов, которые оно тоже представляло себе вполне овеществленным бытием, но только за пределами материального космоса. Поэтому слишком уж невысокая оценка искусства в античности определялась вовсе не тем, что античный человек хотел совсем оторваться от материального мира. Наоборот, создавая свой идеальный космос, он хотел только обосновать красоту материального космоса. И если в структурном смысле Плотин отделял идеальное от материального, то в существенном смысле идеальное было для него только обоснованием и обобщением материального. И в силу этого оно, конечно, было выше материального. Но то, что единственной окончательной и обобщенно-завершенной красотой был и для Платона, и для Аристотеля, и для Плотина именно космос, видимый, слышимый и осязаемый, это как раз и свидетельствует о том, что, несмотря на весь свой идеализм, Плотин в эстетике нисколько не выходил за пределы античных горизонтов. На небе все так красиво и прекрасно, и на небе все так спокойно, безмолвно и беззаботно, что, конечно, лучше быть на небе, чем на земле. Но небо со своими правильными и вечными движениями есть только приведенная в порядок все та же и самая обыкновенная земля. Гармония, симметрия и ритм, взятые только в земном смысле, неустойчивы, плохи и малосодержательны. Но зачем же брать их в таком несовершенном виде? Возьмем их в максимально совершенном виде, в виде вечной и нерушимой красоты. Тогда и возникнет наше стремление к небу, хотя это небо есть не что иное, как все та же, но только максимально упорядоченная, земля.

Таково учение Плотина об искусстве. Максимально совершенное произведение искусства — это только космос. А все остальное только несовершенным способом ему подражает. Правда, даже и космос в его современном состоянии для Плотина слишком ничтожен; и, как мы узнаем (см. ниже), является, в сущности, только «разукрашенным трупом». Но это не космос вообще, но космос в его современном состоянии. Взятый же в своем общем виде, он представляет собою в материальном смысле наиболее совершенную красоту.

В заключение этого раздела необходимо выдвинуть одну особенность мышления Плотина, которая заслуживает специального рассмотрения, но которую здесь мы отметим только в отношении искусствоведческих взглядов Плотина. Дело в том, что и вся философия Плотина, и вся его эстетика, и, в частности, его учение об искусстве основаны, во-первых, на противопоставлении умного и чувственного мира, а во-вторых, на теории восхождения от чувственного мира к умному. Все это базируется на том, что чувственный мир и чувственное состояние человека Плотин нигде не берет в самостоятельном виде. Это для него — только отражение высшего мира. Здесь необходим термин, который у самого Плотина отсутствует, но который нам совершенно необходимо употреблять просто ради внесения ясности во всю методологию Плотина. Этот термин — *«символизм»*. С этим мы встречаемся абсолютно везде, в любой проблеме философии и эстетики Плотина. Но, как показывает наше предыдущее изложение, он необходимейшим образом должен нами применяться и в отношении проблемы искусства у Плотина. Ведь произведение искусства у Плотина только потому и является произведением искусства, что оно воплощает в себе ту или иную умопостигаемую идею, тот или иной эйдос. Это как раз и значит, что произведение искусства, признаваемое Плотиним за таковое, становится не чем иным, как именно *символом умопостигаемого мира*. Нет возможности более кратко охарактеризовать эстетическую позицию Плотина в области искусства, как только применить здесь такие термины, как «символ» или «символизм». Однако, поскольку эта особенность философского мышления Плотина проявляется у него решительно везде, постольку об его символизме стоит говорить отдельно и специально. Этим мы займемся ниже (см.).

IV ОБРАЗНАЯ СТИХИЯ

Выше (см.) мы уже подошли к той системе символизма, которая, с нашей точки зрения, является окончательной понятийной формулой платоновской эстетики (см. ниже). Но мы нашли нужным изучить еще и другие стороны творчества Платона, чтобы наш вывод о символизме был вполне обоснованным и необходимым. Здесь первую роль играла, конечно, мифология. Но у таких писателей, как Платон, эстетика не только объединяется с мифологией и философией, но также и с языком и стилем. Нельзя сказать, чтобы эта сторона творчества Платона была достаточно изучена. Естественно, что всегда обращали больше внимания на содержание философии Платона и гораздо меньше на эстетику, а что касается языка и стиля Платона, то тут во многих отношениях нас ожидает почти самая настоящая целина. Ввиду глубочайше синтетического характера творчества Платона нам придется, хотя бы и не в совершенной степени, но все же коснуться творчества Платона в связи именно с его языком и стилем. Что тут можно было бы сказать более или менее существенного?

§ 1. Введение (некоторые черты языка и стиля)

7. *Черты Платона, Аристотеля и стоической диатрибы.* С внешней стороны здесь перед нами, прежде всего, типичная эллинистическая философская проза, которая, однако, совсем не содержит в себе никакой риторики и больше тяготеет к Аристотелю с его постоянными тонкими определениями и дистинкциями, с его часто почти силлогистическим способом изложения, с его постоянными апориями и их разрешением, с его частой критикой других философских направлений (Платон, между прочим, называет их, большею частью, в самой общей форме) и ровным течением углубленно-рассудительной мысли и речи.

Во-вторых, однако, Платон, как мы видели выше (см.), не только по существу влиял на Платона (так что последний считал себя, по преимуществу, истолкователем Платона), но и в смысле стиля платоновские приемы занимают у Платона отнюдь не последнее место. Платон часто оживляет свою речь вопросительными предложениями и свои утверждения приводит как ответ на эти вопросы. В этом отношении особенно интересен трактат V 7, представляющий собою почти диалог платоновского типа.

В-третьих, указывались у Платона и черты стоически-кинической диатрибы.

2. *Свободно архаистический стиль.* В-четвертых, обращает на себя внимание тот особый стиль у Платона, который трудно обозначить каким-нибудь греческим термином и которым он пользуется в своих внутренних высказываниях. Это те многочисленные места из его трактатов, где он рассказывает о своих мистических восхождениях. Как уже было сказано, эти места отличаются очень сдержанной формой, очень скромным, почти эпическим, повествованием, но под ними чувствуется огромная внутренняя мощь, которая всякому иному дала бы повод для самого несдержанного, самого возбужденного и цветистого стиля. Здесь Платон употребляет много разного рода образов и мифов, но он пользуется ими весьма сдержанно и благородно, ввиду чего этот его стиль можно назвать *свободно архаистическим*. Особенно выразительны в этом смысле главы I 6, 8; II 9, 9. 16; III 2, 14. 17; V 8, 3. 10; VI 9, 9.

Наконец, в-пятых, черты особой литературной формы заметны в тех местах, где он комментирует мифы, то есть главным образом в III 5. Здесь нет ни филологической придирчивости к отдельным мелким местам платоновского текста (чем отличаются последующие неоплатонические комментарии), ни собственного фантастического творчества без всякой связи с обсуждаемым текстом Платона. Платон везде старается остаться в рамках платоновского текста и платоновского понимания, имея в виду развить Платона дальше, но не исказить его исходных точек зрения. Лучшие места Платона, где выступает и серьезная образность, и благородный сдержанный пафос, и даже ритмичность речи, даже длинные периоды, эти места иной раз вызывают в памяти читателя знаменитые страницы «Федра» и «Пира» (см. выше). Платон — это вообще архаизирующий стиль; и среди множества аргументов против гностиков он не забывает привести еще и того, что они не понимают ничего древне-эллинического и искажают его (II 9, 6, 6-7).

§ 2. Общеонтологическая образность

1. *Мифологическая образность.* Из всех этих методов внутреннего оформления речи у Платона коснемся подробнее ее *образности*. Эта образность у Платона очень специфична. Ее основная функция имеет мало общего не только с украшением речи, но даже и с простым пояснением тех или иных трудных мыслей. Ее функция по преимуществу есть функция *живописания самого бытия*, раскрытие смысловой картины самой жизни. Такая функция является поэтому главным образом философской или, лучше сказать, философско-онтологической, или, еще лучше сказать, символической. А отсюда вытекает то, что такая образность очень далека от поэтического назначения и по своей основной смысловой тенденции приближается, скорее, к науке и мифологии, то есть к тем областям, которые не хотят быть фантазией, но претендуют на буквальную объективную реальность.

Здесь относятся, прежде всего, *мифологические образы*. Платон, правда, как сказано, не занимается философией мифа в специальном смысле слова, и все его теоретические высказывания о мифах имеют характер спорадический и более или менее случайный. Однако мифы для него есть самое подлинное бытие, а не произвольная поэтическая фантазия, и он заговаривает о них там, где речь идет о самых коренных принципах бытия и жизни.

Общих проблем мифологии у Платона мы уже касались выше.

Во-первых, мы нашли, что свои три основные ипостаси, которые выведены им по преимуществу логически или, лучше сказать, диалектически, Платон прямо приравнивает архаическим образом Урану, Кроносу и Зевсу (см. выше).

Поэтому доказывать символично-онтологический смысл и тем самым мифологическую транскрипцию основной ипостасной триады в данном месте нашей книги мы не будем.

Во-вторых, выше (см.) мы перевели и проанализировали целый трактат Плотина под названием «Об Эросе» (III 5). В анализе этого трактата мы тоже немало говорили о философской сущности платоновского Эроса и вскрыли подлинный философско-символический и эстетически-символический смысл образа Эроса. В настоящем месте нашей книги этого мы теперь уже не будем касаться, а отошлем читателя к указанным сейчас страницам нашего тома. Сказанного выше уже достаточно. Но сейчас мы хотели бы указать также и на то, что и прочие свои философско-эстетические проблемы Плотин очень часто выставляет в виде самых настоящих мифов. Поэтому, не гоняся за исчерпанием предмета, приведем главнейшее, что можно наблюдать у Плотина в этом отношении.

В III 2, 13, 16 Адрастия толкуется как неминуемая судьба. Но это так и есть по мифу, и Плотин тут ничего от себя не прибавляет. Афродита толкуется в V 8, 13, 15—17 как Мировая Душа, в III 5, 8, 1-3 - как душа Зевса, в III 5, 3, 30-32, III 5, 4, 22 и VI 9, 9, 30—31 — как просто душа, в V 8, 2, 9—11 — как красота. В III 5, 2, 15—16 различаются две Афродиты, одна — от Урана без матери, другая — от Зевса и Дионы; в III 5, 4, 18—19 от одной общей Афродиты в мир изливается множество Афродит. В V 5, 6, 26—27 Единое символизируется как Аполлон, причем самое имя Аполлона понимается как отрицание (греч. а) множественности (греч. pollon). Но Единое также толкуется как Уран, из которого порождается Кронос, приравниваемый Нусу; при этом Кронос, поглощая своих детей, является Нусом, охватывающим в себе все свои идеи; кроме того, он передает Зевсу владычество над миром, а Зевс есть Мировая Душа (V 1, 4, 9; V 1, 7, 30—37), так как он не довольствуется созерцанием отца, но переходит к «энергии ипостасирования бытия» (V 5, 3, 21—24). Деметра и Гестия у Плотина есть душа земли (IV 4, 27, 15—17), Дионис — переход во множественность (IV 3, 12, 2 слл.), Прометей — умопостигаемый демиург (IV 3, 14, 5—6). Можно спорить об эффективности у Плотина такого рода толкований; но нельзя спорить о том, что назначение привлекаемых здесь мифов — дать чисто онтологическую, но никак не поэтическую или только аллегорическую картину бытия. Лучше же сказать, перед нами здесь разворачивается *философско-эстетическое* и притом символическое мировоззрение Плотина.

2. *Световая образность и ее социально-исторический характер.* То же самое надо сказать и о постоянных у Плотина световых образах. Выше мы уже говорили, что у Плотина все бытие с начала до конца пронизано светом, что Единое у него — солнце, Ум у него — всегда свет, Душа — световидна или темна, смотря по степени своего приближения к Уму, и т. д. Еще выше мы говорили, что этот свет неоплатоников есть реставрация древней мифологии. Теперь же необходимо сказать, что эти многочисленные световые образы и тексты о световом уме, о световидных идеях, о световидных душах и пр. есть, очевидно, у Плотина тоже не украшение речи и не пояснение мысли, но самая настоящая символическая онтология выдержанно эстетического характера. Прекрасное разъяснение по этому вопросу дает сам Плотин, отвергая в VI 5, 8, 1 слл. всякий намек на какое бы то ни было чувственное или пространственное представление в своих световых образах: когда он говорит об освещении материи через идею, то он предупреждает, что тут нет ровно никакого пространственного расстояния между идеей и материей, но это означает только ту или иную степень осмысления и оформления материи.

Особенно интересны те места из Плотина, где эти световые образы начинают принимать конкретную форму в виде световидных или излучающих свет изваяний или фигур. Так, если в I 6, 9, 15—43 мы читаем о световом видении красоты, то в V 8, 5, 22 все предметы в уме трактуются как «прекрасные изваяния», а в VI 9, 11, 19 — «как статуи мысленного храма». Чистое мышление, по Плотину, есть некое пиктографическое письмо, а дискурсивное мышление — буквенное письмо (V 8, 6, 1 — 19).

Для понимания всей этой световой мифологии и философии надо иметь в виду, что она была особенно сильна в век неоплатонизма как отражение теократически-монархической действительности Рима, подобно тому как эта последняя была необходимым результатом и орудием изображенной у нас выше (см.) социальной действительности. В мифологии и религии это создавало своеобразный языческий монотеизм, который хотя и резко отличался от христианского своим внеличным характером, тем не менее был также абсолютен и находил в солнце наиболее яркий образ единого управителя мира. Культ солнца чем дальше, тем больше растет в позднем эллинизме. Аполлоний Тианский приносит солнцу, своему главному божеству, жертвы и утром, и среди дня, и вечером. Гелиогабал и Аврелиан вообще не знают другого основного божества. Даже естествовед Плиний (Nat. hist. II 6, 13) считает солнце душой мира. Популярный в позднем Риме Митра трактуется по преимуществу как бог солнца. К солнцу сводились, в конце концов, все божества, претендовавшие на универсальность. Солнцем оказались Зевс и Аполлон, Серапис и Сабазий, Дионис и Гермес, Плутон и Эскулап, Аттис и Геракл, Озирис и Митра. Повсюду строились храмы и часовни, посвященные солнцу. Юлиан посвящает «царю Гелиосу» целую речь, похожую, скорее, на гимн. У Макробия — Гелиос тоже на первом плане. Абсолютной новостью все это, конечно, не было. Это была, попросту, стародавняя мифология, теперь по-новому акцентированная, и Плотин свое учение о свете и свои зрительные образы базировал еще на Платоне, который тоже учил о солнце как высшем принципе (R. P. VI 508 a — 509 c) и о блеске идей (Phaedr. 250 b и слл.). Посредствующим звеном был Посидоний, который, как мы знаем (ИАЭ V, с. 805—858), переработал гераклитовско-стоический первоогонь в направлении аристотелевски-энергично понятого платонизма.

3. *Эманационная образность.* Далее, образы у Плотина, связанные с эманацией, также нельзя понимать грубо физически, но только онтологически-символически. Эманация, *proodos*, как мы знаем, по-русски значит «выхождение», «выступление». Но в науке уже не раз высказывалось мнение (П. П. Блонский, А. Ф. Лосев, Г. Ф. Мюллер), что эманацию у Плотина нельзя понимать только натуралистически в виде какого-то физически-механического выхождения, истечения или рассеяния (см. выше). Даже аристотелевская «энергия» не есть просто физически-механическое действие (ИАЭ IV, с. 106—123). Свою эманацию Плотин понимает также и как смысловое становление, как текучую сущность. Поэтому тут и не физика и не поэтическая метафора, а опять-таки философско-онтологический, хотя в то же самое время и символический образ мира.

Выше, еще в обзоре главнейших общих интуиции, лежащих в основе эстетики Плотина, мы уже рассмотрели вопрос о том, что такое эманация, и привели все главнейшие тексты. Сейчас, однако, необходимо подчеркнуть именно образную сторону платоновской эманации. Уже выше (см.) мы говорили, что она рисуется в виде изливания жидкости из сосуда, переполненного этой жидкостью. Также указали мы и пребывая неподвижной в этой [эйдетической] эманации (proodoi), и на совмещение моментов прерывности и непрерывности в эманации. Сейчас же, ради выдвигания на первый план именно этой структурно-числовой природы эманации (наряду с ее непрерывно льющимся процессом), мы можем привести еще следующий текст из VI 6, 11, 24—29: «Если же предположить, что природа [первоеединство] как бы последовательно рождает, — больше того, породила [уже все бытие], не оставшись при [абсолютной единичности] того, что она породила, но как бы творя непрерывно [возникающее] единство, то она должна бы породить, с одной стороны, меньшие числа, описывая их [эйдетические контуры], во-вторых, ипостасийно утвердить большие числа своим продвижением в дальнейшем направлении не на основе других вещей, но в своих собственных [эйдетических] движениях». Об этом же proodos у Плотина имеются и еще по крайней мере два текста (IV 2, 1, 44; VI 3, 22, 7).

Мифологические, световые и эманационные образы Плотина обладают максимально большой у него обобщающей силой. Однако образы и с меньшим обобщением в большинстве случаев тоже не теряют у него своего онтологического значения и, может быть, только рисуют бытие и жизнь с какой-нибудь отдельной стороны и являются в этом смысле абстрактно-онтологическими.

§ 3. Онтологическая образность более частного характера

1. *Физическая образность.* Возьмем образы из чисто *физической* области. Когда Плотин приравнивает свой эйдос (или идею) огню и считает, что огонь есть самое прекрасное в мире (II 9, 4, 26—28), то здесь слишком ясно показываются мифологически-онтологические корни эстетики Плотина, чтобы мы принимали это за метафору. У Плотина мы читаем о мировом древе (III 3, 7, 11 — 16; III 8, 10, 10—12). Сюда же относятся такие образы, как приравнение Единого, взятого со всеми его свойствами, единичному яблоку со множеством принадлежащих ему свойств, цветом, запахом и пр. (VI 4, И, 12—14), как приравнение души в теле неочищенному куску золота или уподобление непостоянства жизни изменчивой зыби на воде. Таково же сравнение мирового единства с точкой в круге, из которой исходят все радиусы, а точка эта и световая, и силовая, и радиусов бесконечное количество. (Весьма многочисленные тексты, например I 7, 1, 24; IV 3, 17, 12.) Единство также остается везде одинаковым и в то же время различным, как свет и звук, исходящие из одного источника, но по-разному воспринимаемые окружающими субъектами (VI 4, 12, 1—7). Точно так же едино, но по-разному понимается и всякое производимое слово (VI 4, 15, 6—8). Душа, взятая сама по себе, есть произнесенное слово, душа же в теле есть слово произнесенное. Душа присутствует как огонь в воздухе (IV 3, 22, 1—2). Когда мы смотрим вовне, забывая о самих себе, мы уподобляемся отдельным выражениям лица, не знаящим того, что они относятся к одной и той же личности (VI 5, 7, 9—11). Человек стремится к высшему, то есть к Уму, как влюбленный стремится на долгожданное свидание (VI 5, 10, 3—10), влюбленный стоит удверей Ума и трепещет перед входом. Мы связаны с землей, как птицы, которые то приближаются к земле, то удаляются от нее. Жизнь есть сон, и погруженная в материю душа спит и грезит во сне об Уме.

2. *Образность из художественной практики.* Целый цикл образов взят Плотиним из художественной практики. Человек должен совершенствовать свое внутреннее «я», как скульптор ваяет свою статую (I 6, 9, 1—3). По поводу своего излюбленного понятия единства Плотин говорит для его объяснения, что прикосновение разными пальцами к одному и тому же предмету или к одной и той же струне на лире не мешает тому, чтобы был один предмет или одна струна (VI 5, 10, 24—26). Отношение ноуменального мира к чувственному есть отношение живописца к своей картине (VI 7, 7, 6—7). Единство мира есть единство хора, который подчинен одному дирижеру и в котором участники исполняют музыкальное произведение, ничем не отвлекаясь по сторонам (VI 7, 7, 16; ниже, см.). Жизнь — это театральная сцена, а каждый человек — это актер, а вся жизнь целиком есть драма, которую исполняют все люди, то выходя на сцену, то покидая ее (III 2, 11, 15—18; ниже см.; это богатейший образ, взятый Плотиним из стоически-кинической диатрибы, но глубоко разработанный им в эстетическом, этическом и метафизическом направлении).

3. *Один весьма характерный бытовой образ.* Дж. Рист¹ обращает внимание на метафору раздевания и одевания у Плотина, выискивая связь ее внутри платоновской традиции. Цитируя I 6, 7, 3—7, где Плотин говорит о том, что мы «срываем гиматии, облакающие нас, когда мы опускаемся из Ума», Рист указывает на эту же метафору у Прокла (In Alcib. I 138, 16—18), а также находит намек на нее у Платона (Gorg. 523 c—e), где вместо гиматия Плотина или хитона Прокла речь идет об amphiesmata («одежды»).

Плотин, считает Рист, бесспорно знает о ритуально-мистической роли хитона, служившего повозкой (ochēma) для прохождения души через семь планетных сфер или через четыре элемента. Но самого термина «хитон» в этой связи мы у Плотина не найдем. Плотин здесь свободен и от дуализма гностиков, у которых хитон, связанный с элементами или сферами, сам причастен злему Демиургу, и от буквализма Прокла, «объясняющего один физический акт — срывание хитона — другим, ритуальным раздеванием перед входом в святилище... Плотин же говорит о физическом акте как об *аналогии* очищения души»². И так всюду, считает Рист, где Прокл говорит буквально, Плотин говорит метафорически или аналогически, а мы бы сказали, символически.

Рист толкует отмеченную еще Порфирием (V. P. 23) связь восхождения Плотина с платоновским «Пиром» (210 d — 211 c). «Пир» указал Плотину путь-дорогу (hodos, rogeia) к покою и единению с Благом. Но Плотину недостаточно

¹ Rist J. Plotinus. The Road to reality. Cambridge, 1967, гл. 14.

² Rist J. Op. cit, p. 191.

терминов созерцания, видения, идущих от «Пира», и даже срывания одежд с души для выражения состояния его четырехкратного восхождения. Вслед за Анри Рист пишет, что последняя стадия восхождения к Уму связана у Плотина не с видением или созерцанием (стало быть, света), но с *осязательным* соединением (VI 9, 10—11). Когда Плотин обращается к глубинам собственного опыта, он заговаривает языком Платона, стремясь при этом к более полному соответствию своему предмету. «Это, собственно говоря, не созерцание (theama), но другой способ видения, восторг (ecstasis), опрошение, отказ от самости (aytoy), и жажда к осязательному прикосновению (ptos haphēn), и успокоение, и усиление ума к возможно более полному слиянию, когда жаждешь узреть в святая святых. А кто рассчитывает как-либо иначе узреть, тот ничего не достигнет» (VI 9, И, 22—26).

Метафора одевания или раздевания имеет в этом смысле для языка и мысли Плотина весьма глубокое символическое значение, несмотря на свое бытовое происхождение.

4. *Социальная образность*. Много образов — для нас весьма показательных — взято Плотиним из *социальной* области. Что его Ум есть царь, а Единое — «царь царя и царей» (V 5, 3, 20), в этом, конечно, не приходится и сомневаться. Единое держит весь мир, как рука держит вещь (VI 4, 7, 9—18). Мир есть государство, порядки которого не дают проявиться злу (III 2, 17, 22—23); а божественное управление миром есть командование полководца над войском (III 3, 2, 13—14, ниже, см.). Что чувственное ощущение есть вестник, душа — переводчик, а Ум есть царь, это тоже у Плотина само собой разумеется. Но социальная подоплека всей эстетики Плотина, ее, так сказать, социальная онтология (для своего времени) особенно ярко выражена в сравнении чистого духа, возмущаемого телесными страстями, с народным собранием, в котором бунтует чернь (VI 4, 15, 23—26). Мудрость и красота тоже аналогизируются с собранием, но в котором спокойно и разумно принимается единое решение (VI 5, 10, 18—19). Путь души вовнутрь себя самой есть восхождение в храм (V 1, 6, 12; VI 9, 11, 19). Материя — это нищенка, которая стоит перед дверями души и умоляет впустить ее. «Мир изображает ее нищенствующей, тем самым обнаруживая ее природу, поскольку она лишена блага» (III 6, 14, 10—12 ср. Plat. Conv. 203 b).

Эти образы говорят сами за себя; и не нужно особенно вдаваться в анализ этих образов, чтобы понять их реакционно-аристократическую сущность.

Из социальной области взяты также обозначения Единого как отца людей в земном теле, как детей, ушедших от родителей и забывших их, Единого и Ума как родины, и возвращение человека на эту родину, как Одиссея, предпочитающего родину чувственным наслаждениям волшебницы Кирки и нимфы Калипсо (I 6, 8, 16-18).

Таковы главнейшие типы образности у Плотина. О каждом таком образе, конечно, можно было бы написать целое исследование, но для нас сейчас важно только одно: Плотин пользуется своими образами почти исключительно символически-онтологически (или вообще, или, по крайней мере, в отношении тех или иных частных областей жизни и бытия), и тут он меньше всего занят поэтикой и риторикой.

§ 4. Заключение

1. *Итог предыдущего*. Если же теперь подвести итог всему сказанному выше относительно внешнего и внутреннего стиля Плотина, то необходимо будет сказать, что основа этого стиля (правда, только основа) — чисто *платоновская*. Эстетически-онтологическое понимание своей образности он берет, в конечной инстанции, тоже у Платона. Вся доплатоновская философия, критикующая антропоморфизм, не приемлет мифологии как объективной и неметафорической картины мира, и только Платон впервые создал такой аппарат мысли, который охватывал древнюю мифологию именно в ее неметафорическом реализме, поскольку это было доступно логически-конструктивным методам Платона. Но Платон — это только основа. Плотин восстанавливает оживленность философской речи Платона, доходящей до «энтузиазма» и «мании», но он реформирует ее диалогическое многословие в направлении более скромной и деловой диатрибы, а ее чрезмерный пафос умеряет силлогистическим способом изложения Аристотеля. Однако и это еще не есть полное своеобразие стиля Плотина.

Нужно помнить, что Плотин писал в эпоху второй софистики и что его архаизирующий стиль, при всей отвлеченности его философии, все же отражал потребность времени. Но у него нет ни острого архаизма Элия Аристиды, ни риторических изломов Филостратов. Вторая софистика ушла у него не в риторику, но в интимность, так что она осталась у него только в виде более доступной, более понятной и более интимной подачи платоно-аристотелевского глубокомыслия. Она и создала в нем этот своеобразный стиль какого-то внутреннего, едва заметного ораторства, производящего на нас впечатление сразу и суровой величавости, и мягкой интимности. С этой точки зрения частые отступления Плотина от классического языка и трудности его речи имеют свой, вполне определенный стилистический смысл, так что когда читаешь в Плотина, то не хочется менять ни его смешанного языка на более чистый аттический диалект, ни трудностей его речи на более легкое изложение.

Так, приблизительно, можно было бы сказать об этом удивительном стиле, который до сих пор в мировой науке еще не нашел для себя внимательного исследователя. Формулировать его трудно, но он ясно чувствуется всяким, кто прочитал хотя бы десяток страниц «Эннеад». Стиль этот, несмотря на то, что обычно называется метафорами, сравнениями, фигурами и прочими терминами теории литературы, постоянно имеет тяготение покинуть чисто поэтическую область и перейти к онтологии, к выразительной характеристике того бытия, которое представлялось Плотину наиболее основным и непререкаемым. Для эстетики это имеет то огромное значение, что выразительные методы, которыми занимается всякая эстетика, в основе своей коренятся у Плотина в объективно-онтологической сфере. Захватывая глубины человеческой субъективности, она в то же самое время коренится в объективном бытии, имеет своей целью интимно-субъективно преподнести не субъективные, но именно объективные глубины действительности. Другими словами, язык и стиль Плотина определенным образом тяготеют к методологии символизма. Но это мы и находили выше, когда пытались характеризовать и общую онтологию Плотина, и его общеэстетические методы.

2. *Динамизм, интегральный характер и монизм образности у Плотина*. В 60-х гг. появилось весьма ценное исследование образности языка Плотина с некоторым повторением того, что у нас было предложено в предыдущем изложении, но с выдвиганием на первый план и ряда других моментов, которые у нас не сформулированы в достаточно четкой форме. Французское исследование, которое мы сейчас находим нужным кратко изложить, выдвигает на первый план *динамизм* поэтического языка Плотина, стремление поэтически характеризовать основные ипостаси не в столь разрывном виде, как это часто получалось в теоретической диалектике Плотина, а следовательно, также и выдвинуть на первый план общий *монизм* поэтической образности у Плотина, лишающий поэзию у Плотина ее самостоятельного значения и переносящий ее в сферу эстетики диалектически-онтологического характера, то есть, мы бы сказали, к символизму.

Рассмотрим те выводы, к которым приходит этот французский исследователь Р. Ферверда¹.

Образные системы «Эннеад», говорит этот исследователь, позволяют сделать следующие выводы.

Во-первых, обращает на себя внимание вполне сознательное и весьма последовательное употребление вводных слов перед сокращенными метафорами, что указывает на то, что каждая отдельная метафора соотносима с более полным образом. В этом Плотин следует общей теоретической установке греков, которая отрицает наличие сколь угодно существенных различий между метафорой и образом. Отсюда само собой следует, что метафора ценна и важна не сама по себе, но что в качестве образа она осуществляет *сравнение* известного предмета с предметом неизвестным, чтобы разумно осветить в нем какой-либо отдельный аспект. Итак, ее функция состоит лишь в осуществлении вразумляющего сравнения, и она, таким образом, не способствует зарождению какого-либо третьего понятия, превосходящего и образ, и предмет. Плотин не идет на поводу у выражений, взятых в их буквальном смысле, это заставило бы его погрязнуть в мистическом и иррациональном чувстве, но он подчиняет их строгим законам разума, что особенно проявляется в его критике гностических учений.

Плотин предпринимает своеобразную *проверку* метафорической терминологии и употребляемых им образов. Под этим следует разуметь то, что Плотин нередко оставляет один образ и обращается к другому, который освещает тот же самый затруднительный момент с нашей точки зрения: второй образ поэтому проверяет и подтверждает первый. Следует отметить, что этот прием дополняющих и корректирующих друг друга образов далеко не случаен, будучи органически присущим самой платиновской мысли.

Этот метод особенно ярко выступает в центральных частях «Эннеад», где Плотин рассматривает бытие и деятельность Единого, Ума, Души и материи. Система платиновских образов дает возможность составить хотя бы приблизительное представление о бытии этих труднодостижимых сущностей.

Мы уже видели, что Плотин сравнивает Единое с отцом (напр. II 9, 16, 8; II 9, 17, 52), с царем (напр. I 8, 2, 8 и 28), с источником (III 8, 10, 5), с солнцем (напр. V 1, 6, 29), со светом (напр. V 1, 7, 4), с запахом (V 1, 6, 35), со снегом (V 1, 6, 34), с огнем (напр. II 1, 1, 20; V 4, 2, 30), с центром круга (напр. I 7, 1, 25; IV 3, 17, 12).

Ум сравнивается у Плотина с побегом, с реками, исходящими от своих истоков (напр. III 8, 10, 5), со светом (напр. I 6, 5, 22), с солнцем (напр. III 5, 2, 31), с науками (I 2, 4, 27; V 9, 6, 4), с семенем (напр. V 9, 6, 10), с теплом (напр. V 1, 3, 10), с лицом (напр. VI 7, 14, 8; VI 7, 15, 26), с огнем (напр. V 9, 8, 13).

Душа часто тоже уподобляется огню (напр. IV 3, 10, 6), свету (I 1, 7, 4; I 8, 14, 38), кормчему (IV 3, 17, 29), печати (IV 9, 4, 19). Материя поясняется при помощи образа зеркала (напр. III 6, 7, 25), воды (III 6, 7, 32), воска (напр. III 6, 9, 7) и тени.

Эти образы, взятые в отдельности, способны осветить лишь один аспект трудностей в понимании недоступных сущностей. В совокупности же они показывают, что Единое священо, первично, неистощимо и единственно. Ум же содержит в себе множественность (как бы еще не развернутую), и он прекрасен. Душа управляет миром и сообщает жизнь существующему. Материя сама по себе невозмутима и уродлива, однако она способна воспринимать любые формы.

Деятельность же всех основных ипостасей также передается при помощи образов и метафор. Так, они производят и сами зарождаются, они эмануруют, продвигаются, протекают, развертываются, отражаются и распространяются подобно свету, теплу и воде; они способны оставлять следы и отпечатки.

Таким образом, существует *неиссякаемое динамичное движение, которое зарождается в недрах Единого и пронизывает весь мир*, вплоть до материи, от которой оно отталкивается и возвращается обратно к тому же Единому, от которого оно исходит.

Плотин приписывает ипостасям такие действия, как «видеть», «созерцать», «соединять», «любить», «продвигаться», «возвращаться в себя», «закрывать глаза». У него неисчерпаемая диффузия переходит в мощную концентрацию, которая восстанавливает утраченное единство. И хотя образы не содержат всей полноты истины о высших ипостасях, они тем не менее внушают нам представление о *бестелесной силе*, которая пронизывает сверхчувственный мир и соединяет воедино его самые отдаленные части, не смешивая их при этом в материальном смысле слова.

Этот *динамизм* является доминантой всей платиновской системы.

Итак, *динамический характер*² образов выявляет внутреннюю связь всех частей платиновского космоса и до некоторой степени смягчает и нейтрализует резкое противопоставление его различных уровней. Хотя, сверяя образы, Плотин показывает, что ни один из них не способен во всей полноте достигнуть поставленной перед ним цели, однако этот же прием вскрывает то, что принципиально каждый предмет сопоставим с любым другим предметом. Так, глаз иногда есть образ светила, но в другом месте он может обозначать Душу или Ум. Одно и то же светило (солнце) может в свою очередь символизировать ясность Ума или простоту Единого, тогда как сам Ум тоже сравнивается с

¹ Ferwerda R. La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin. Groningen, 1965.

² Ferwerda R. Op. cit, p. 195—196.

Единым. Таким образом, даже само Единое подпадает под этот принципиальный метод Плотина. Оно сравнивается и с материей на основании неизреченности этих двух сущностей. В этом сказывается страстное стремление Плотина *интегрировать* в своей философской системе *дуалистический* момент, отрицающий материальную тождественность различных уровней, и момент *монистический*¹, который в нематериальном смысле соединяет их друг с другом.

Этот вывод наталкивает на вопрос об отношении Плотина к предшествовавшим ему и современным ему философам. На примере многих образов мы наблюдаем смещение и сведение к одному различных элементов, в первую очередь платонической диалектики, которая настаивает на фундаментальном различии двух противоположных миров (дуализм), и стоического синтеза, который рассматривает мир как слитное целое (монизм). Однако следует отметить, что это сближение дуалистического и монистического моментов не является новшеством, вносимым Плотинной, так как тот же процесс наблюдается, например, у Посидония. Однако Плотину всегда удается как бы вдохнуть новую жизнь в традиционный материал благодаря сугубо личной переработке традиционного наследия. Некоторые проблемы Плотин решает по-аристотелевски, пользуясь конкретными примерами (белизна, дом, круг), из которых он делает более общие выводы.

Четвертым источником (после Платона, Аристотеля и стоиков) образности «Эннеад» является *кинико-стоическая диатриба*. Многие образы Плотина встречаются также в культовом языке так называемых примитивных народов (зеркало, круг, источник, свет, танец).

То, что образы «диатрибы» по большей части выступают в поздних писаниях Плотина, является исключением из общего правила, по которому те или иные образы Плотина нельзя отнести к определенному периоду его жизни.

Также невозможно отметить внутреннее развитие образов, сравниваемых в разные периоды. Поэтому логичнее следовать при перечислении образов порядку Порфирия, а не хронологическому порядку. Это постоянство образов заставляет нас сделать вывод, что Плотин к моменту написания «Эннеад» уже имел всю свою философскую систему, в которой он в готовом виде освещал отдельные стороны, не теряя при этом из виду целого (см. выше).

Следует также отметить влияние аллегорической экзегезы древних мифов, которые, так же как и образы, выполняют функцию сравнения и играют дидактическую роль. Но в то время как образы черпаются по большей части из неодушевленного мира, в мифах речь идет о богах и полубогах, которые и оживляют и украшают часто сухие традиционные материалы.

Наконец, хотя число *олицетворений* в «Эннеадах» достаточно незначительно (III 7, 45, 11-12; III 8, 30, 43; III 8, 8, 32; I 8, 14, 41; I 8, 51, 9—11), они все же играют свою роль при украшении платиновского текста. Эти олицетворения мы здесь не приводим.

3. *Плотин и Бергсон с точки зрения проблемы образного мышления.* В 1949 году известный знаток неоплатонизма Э. Брейе², вспоминая своих учителей полувековой давности Т. Рибо, П. Жане, Г. Тарда, Дюркгейма, П. Таннери, вспоминает также и знаменитого А. Бергсона, у которого он слушал комментарий к IV «Эннеаде» Плотина, посвященной учению о душе. Речь идет, очевидно, о конце 90-х гг. а) Э. Брейе приводит предварительно два образа Бергсона и Плотина, связанные с представлением о человеке и замыкающие развитие мысли философов, чтобы возродить ее затем с новой силой. Бергсон пишет в конце своего рассуждения о поверхностном и глубоком типе человека: «Большую часть времени мы не замечаем в нашем «я» ничего, кроме обесцвеченного призрака, тени, которую чистая длительность набрасывает на гомогенное пространство»³. Плотин, говоря о взаимоотношениях души и тела, в конце трактата «О счастье» пишет, что Мудрец занимается своим телом, как музыкант играет на лире, пока она не вышла из употребления; в последнем случае музыкант меняет ее или перестает пользоваться лирой. «Он теперь бросает лиру на землю, смотрит на нее с презрением и поет без помощи инструмента» (I 4, 16, 23—27). Эти образы Бергсона и Плотина, считает Э. Брейе, не риторические метафоры, а созданы в духе своеобразной «игры»; употребляя терминологию известного философа Хойзинги в его книге «Homo ludens», Э. Брейе задается целью показать природу образов у Бергсона и Плотина и их близкое родство, а затем и метод, которым они следуют, употребляя эти образы.

У таких мыслителей, как Плотин и Бергсон, образы употребляются не спорадически и не являются случайными кусками, это «не находки, сделанные в момент вдохновения»⁴. Они должны иметь внутреннее единство с тем, чью личность они выражают. Образы, близкие Плотину и Бергсону, редко бывают зрительными. Они большей частью связаны с действиями, процессами, движениями, усилиями, то есть это динамические образы. У Плотина возвращение к себе бытия, чтобы предаться источнику света; у Бергсона ум тоже возвращается к самому себе, сворачивает на самого себя (*Evolution créatrice*, p. 175). Душа у Плотина, как Нарцисс, очарованный своим отражением и погружающийся в материю (I 6, 8, 8—16), находит свою параллель в бергсоновской душе, очарованной созерцанием неподвижной материи (p. 175). У Плотина природа производит линии тел, как геометр свои рисунки, созерцая их; наброски рисунка — это изнанка созерцания (VI 8, 4). У Бергсона материальность — остановка творящего потока; линии, набросанные великим художником, — это фиксация и замораживание движения (p. 260). Образ животной жизни — тюрьма, от которой освобождается человек благодаря усилиям сознания, цепь, которую можно разбить (p. 286), — является отголоском платиновского образа тела, как тюрьмы. К каждому существенному метафизическому моменту можно найти аналогию в динамических образах, что и заметил однажды Бергсон в одном из примечаний своей книги (*Evol. cr.*, p. 227). Здесь он сближает собственный образ материи (стихи, распадающиеся на бессвязные слова, как только наше внимание ослабевает к их смыслу) с платиновской материей, понятой как беседа, движение

¹ Ferwerda R. Op. cit., p. 196.

² Bréhier E. Images plotiniennes, images bergsoniennes. В кн.: *Études de philosophie antique*. Paris, 1955, p. 292—307. Статья перепечатана из изд.: *Les études bergsoniennes*, vol. II, 1949, p. 105—128. Мы цитируем по работе Э. Брейе (1955).

³ Там же, с. 293—294.

⁴ Bréhier E. Op. cit., p. 295.

которой рассыпается в образных представлениях (IV 6, 17, эти цифры у Брейе неточные).

Однако нельзя забывать и особенность образов Плотина и Бергсона, проистекающую из их жизненного и теоретического опыта. Так, развертывание действительности у Плотина (V 5, 3, 8—24) напоминает, по мнению Брейе, священное шествие по улицам Александрии. Бергсон тоже видит процесс как движение, но совершенно особенно, когда говорит: «Все живое пытается держаться, но все уступает перед одним и тем же страшным напором. Мир животных находит свою точку опоры в растениях, человек оседлал животных, а все человечество целиком в пространстве — необъятная армия, проносющаяся галопом рядом с каждым из нас, с увлекающим ее грузом, способная преодолеть любые препятствия, даже, может быть, смерть»¹. В образах платиновской торжественной процессии и бергсоновского «порыва» — больше, чем просто разница между александрийцем и парижанином, влюбленным в вагнеровский «Полет валькирий». Здесь, где речь идет о спасении от смерти, разница в темпе временных отношений. Плотин уверен в том, что это спасение вечно реализуется и нам надо только обратить на него внимание. У Бергсона спасение не совпадает с сущностью вещей, а зависит от нашей инициативы, нашего свободного усилия.

Отсюда — разница в динамизме образов Плотина и Бергсона. У Плотина он благополучен и идет на пользу. Вот почему у него рука, несущая ношу, обладает неисчерпаемой силой (VI 4, 7, 9—10). У Бергсона же — рука, покинутая на самое себя, падает и существует в ожидании какого-то желания, которое ее воодушевит (с. 269). Бергсоновские образы «связаны с трудом и усилием, присущим индустриальному обществу, неведомому античности»², поэтому они выражены как напряжение силы (с. 218) или упругость, течение (с. 218), струя пара, оседающая каплями (с. 262), как миры, вырывающиеся наподобие ракет необъятного фейерверка (с. 271), а сознание в животном сдавлено тисками (с. 194). Образы Бергсона «полны энергии и насилия, и в этом они чужды Плотину»³. Но у обоих философов они имеют явный отпечаток их личности.

Однако и те и другие образы «не призваны раскрыть себя, а предназначены сообщить ту философскую интуицию, которая не поддается формулировке в понятиях»⁴. Образ помогает нам «вернуться к интуиции», и «каждый из них недостаточен и ограничен другими, вступает с ними в конфликт, заставляя разум идти за их пределы»⁵. Образы Бергсона заменяют мысль, а не иллюстрируют ее, и это как раз хорошо. Платиновские образы именно таковы, и процесс их создания у него длителен. У него «образ намеревается раскрыть реальность, но как только он достигает этой попытки, сразу становится бессильным, и эта неудача приносит положительный результат, так как ориентировка на познание действительности дает себя знать через то сопротивление, которое препятствует нам принять образ за точное выражение этой действительности»⁶. Таков пример с рукой, держащей тяжесть (VI 4, 7, 9—10), которая может распространяться равномерно, а может и перевесить силу руки.

Образ, данный Платиной, не демонстрирует, а внушает нашему уму то или иное направление в поисках правильного смысла. Таковы интуиции Плотина о мире умном и чувственном (V 8, 9, вся глава). Один из самых знаменитых образов Плотина связан с его идеей эманации и соотношения с «жизненным порывом» Бергсона. Это образ потока, не имеющего начала, дающего воду всем рекам, но не исчерпывающегося, всегда спокойного и на одном уровне. Из него истекают реки, смешивающие свои воды до того, как каждая потечет отдельно, зная, куда влечет ее течение (III 8, 10, 5—10). Плотин каждым последующим образом уточняет предыдущий: поток не имеет начала и неиссякаем; это один и тот же поток воды, но в нем уже вырисовывается множественность. Здесь каждый последующий образ не только уточняет предыдущий, но как бы его снимает. Точно так же по этому принципу развивается у Бергсона образ его «жизненного порыва» (с. 279) или «принципа материальности», которому надо сначала расслабиться, чтобы потом прийти в состояние напряжения (с. 258).

Метафизическая образность Плотина и Бергсона противоположны примитивному образному мышлению, которое, по выражению Леви-Брюля, дублирует действительность, подменяет ее. Метафизическая образность, наоборот, заключает в себе сопротивление мысли образу и через него создает единение образа и мысли. Образ является фикцией, если ему предаться, но, если ему сопротивляться, он становится незаменимым средством для достижения реальности. Поэтому и Плотин и Бергсон не скрывают зло, причиняемое образностью, и заблуждения, которые она рождает. Так, Бергсон критикует небытие, а Плотин — мнимый источник Первопринципа. Плотин пишет (VI 8, 11, 13—22), что трудность заключается в том, что мы представляем себе сначала пространство на манер хаоса, как его изображают поэты; потом вводим в это пространство Первоначало, рожденное в нашем воображении; а затем исследуем, как оно появилось и как попало сюда. Бергсон говорит, что принято думать о существовании, которое появляется на манер завоевания небытия. Небытие будто бы было вначале, а сверх того появилось бытие; поэтому, если какая-либо вещь существует, небытие всегда служит ей субстратом, вместилищем, предшествует ей (с. 299). Бергсон критикует этот образ небытия, видя в нем, в конечном итоге, ложный образ (с. 302). Плотин также хочет удалить даже самую критику вопроса о первичности пространства, понимая место или пространство как последующие в отношении духовной реальности.

И Плотин, и Бергсон, таким образом, опасаются и избегают образов, которые претендуют на воспроизведение действительности. Такие образы по преимуществу лживы. Они, по словам Э. Брейе, «создают некий антропоцентризм, истолковывая всю действительность, следуя близкой и знакомой для человека деятельностью; и это, так сказать, застойные образы, которые замыкают нас в сфере обычных для всех представлений. Образ же полезен, если он

¹ Bréhier E. Op. cit., p. 297—298.

² Там же, с. 298.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 299.

⁵ Там же, с. 300.

⁶ Bréhier E. Op. cit., p. 300.

избавляется от отяжеляющих его элементов, ему сопутствующих, если он очищается и снимается как неудачный с помощью другого образа, освобождая от себя душу, которая и направит нас к интуиции»¹. Употребление именно таких образов важно для учений, основанных на интуиции, возвышающей человека над его обыденным состоянием. Вот почему, заключает Э. Брейе, «метафизика обходится без символов, но не без образов»², так как, добавим от себя, символ претендует на пояснение действительности и на замену ее самим собою, а образы помогают интуитивно понять ту действительность, которая выше всяких образов.

б) Для ясного понимания указанных мыслей Бергсона и Брейе и для целесообразного применения их в анализе эстетики Плотина необходимо сделать одно терминологическое разъяснение, без которого не будет понятно самое главное.

Дело в том, что под термином «символ» Э. Брейе и Бергсон понимают весьма бедное и убогое указание на реальную действительность, которая в своем существе не имеет ничего общего с такого рода абстрактными знаками. Поэтому с точки зрения такой абстрактной символики она, конечно, дает для познания очень мало или совсем ничего не дает.

Другое дело то, что в предложенном рассуждении именуется как «образ». Этот образ полноценно воспроизводит действительность, и в этом смысле, хотя он является только отражением действительности, он содержит в себе всю полноту действительности и содержит исключительно интуитивно. Тогда можно сказать, что, оперируя такими образами, да и то не в их стабильности, но в их постоянной текучести, мы можем рассчитывать на понимание действительности уже без всякого рассудка и разумной системы, без всяких знаков и символов. Читатель сам вполне может констатировать, что такого рода терминология не имеет никакого отношения ни к Плотину, ни к его эстетике. То, что в этом рассуждении названо образом, по-видимому, есть не что иное, как платиновский эйдос. Этот эйдос у Плотина действительно есть полноценное воспроизведение действительности, вовсе не является абстрактным понятием и не имеет ничего общего с формалистически понимаемым знаком. Он вполне интуитивен, и всю действительность только и можно понять при помощи такого рода эйдосов. Но тут необходимо учитывать ту коренную особенность бергсонизма, которая сводится к учению только о чистейшей интуиции, без малейших элементов рассудка или разума, то есть основанной на голом жизненном инстинкте. Такого рода эстетика не имеет ничего общего с Платином. Эйдос у него действительно интуитивен. Но он в то же самое время и вполне разумен и вполне осмыслен. Он выражается в бесчисленных истекающих из него смысловых потоках, но сам он есть нечто устойчивое и непоколебимое. Потому и необходимо называть его также и символом, и притом не в смысле абстрактного знака, но в смысле интуитивно даваемой картины мира.

Другими словами, Бергсон совершенно правильно уловил интуитивную жизненность эйдоса и его полноценно-эстетическую символику. Но, будучи односторонним спиритуалистом и проповедником голых жизненных инстинктов, Бергсон (по крайней мере, в предложенном комментарии Э. Брейе) не понял разумно устойчивых моментов в платиновском эйдосе и свел его только на свои интуитивные образы, лишённые и всякой разумности и всякой символики.

Однако этим мы вовсе не хотим сказать, что Бергсон вполне далек от эстетики Плотина. Наоборот, глубоко жизненное и текуче-сущностное понимание платиновского эйдоса делают его одним из очень тонких ценителей Плотина, особенно если иметь в виду разного рода традиционные академические предрассудки в области исследования философии Плотина.

4. *Переход к диалектике символа.* После того как мы обозрели главное содержание эстетики Плотина, сам собой возникает вопрос об ее окончательной формуле. Если мы вспомним, изучение предэстетических текстов Плотина привело нас к очень твердому выводу о том, что все эти материалы, вообще говоря, тяготеют к учению о символе (см. выше). Такие категории, как вечность и время (см. выше), самость (см. выше), эманация (см. выше), логос и эйдос (см. выше), софия и миф (см. выше), как мы твердо установили, все возникают на почве определенного совмещения у Плотина идеального и реального, когда идеальное есть прообраз и перво-принцип реального, а реальное есть результат закономерного функционирования идеальности и, следовательно, его символ. Когда мы анализировали собственно эстетические тексты Плотина, мы тоже пришли к убеждению, что эстетика Плотина представляет собою не что иное, как мифологию или, вернее, диалектику мифологии (см. выше). Наконец, к тому же самому выводу привело нас также и изучение языка и стиля Плотина (см. выше). Следовательно, если брать эстетику Плотина в ее предельном завершении, то нам никак нельзя будет обойтись без учения о мифе, без диалектической теории и без изображения того, что такое диалектика мифа, другими словами, нам нельзя будет обойтись без понятия символа. Исходя из этого эмпирического изучения текстов Плотина, мы теперь и попробуем проанализировать специально диалектику символа у Плотина. И только после этого можно будет решиться формулировать эстетику Плотина вообще.

¹ Bréhier E. Op. cit., p. 304—305.

² Там же, с. 305.

V

ДИАЛЕКТИКА СИМВОЛА У ПЛОТИНА

§ 1. Символ в связи с диалектикой и мифологией

1. *Общие вопросы.* Весь приведенный материал по эстетике Плотина пропадет даром для того, кто не решит для себя вопроса о том, что такое символизм Плотина. Повторяем, Плотин вместе со всей античностью дает не теорию символа, а *самые* символы, причем Плотин специально занят именно диалектикой мифа. Символическая мифология как раз и является тем, что необходимо назвать эстетикой Плотина. Это есть, во всяком случае, предметное раскрытие мифа, хотя, правда, все еще не общая теория мифологии, независимая от ее содержания. Поэтому невозможно привести из Плотина такие суждения, которые бы удовлетворили теоретическую потребность типа Шеллинга или Гегеля. Но мы-то сами, независимо от теорий самого Плотина, несомненно, обязаны войти во все тайны его философско-эстетической лаборатории, то есть мы обязаны строить теорию мифологии, как она — пусть бессознательно — у него проводилась, чтобы быть в состоянии достаточно ясно для самих себя локализовать ее в системе истории эстетики вообще.

Первый вопрос: почему для определенных мифологических фигур избраны *те, а не другие* диалектические категории? Почему Кронос — Ум, Афродита — Душа и т. д.? Есть ли в этом какая-нибудь логическая необходимость, или это — область чистейшего произвола?

Второй вопрос: если даже имеются какие-нибудь основания толковать Кроноса как Ум и Афродиту как Душу, *то для каких целей* производится это толкование? Не является ли это толкование излишним как для мифологии, так и для диалектики? Ведь мифология имеет свои специфические задачи; она отвечает определенной потребности народа и личности, в особенности же на некоторых отдельных стадиях развития. И потребность эта, связанная с фантазией и чувством, не имеет ничего общего с той строгой и ученой логикой, которую преследует диалектика. С другой стороны, дает ли мифология для диалектики что-нибудь существенное? Если построена диалектика, если, например, установлено, что ум и жизнь есть такие категории, которые в синтезе дают нечто третье и новое (как бы его ни называть), то что тут прибавит сообщение о том, что ум это не ум, а, собственно говоря, Зевс, и что душа это не душа, а, собственно говоря, Афродита? Не есть ли эта мифология только излишний и ничего не говорящий балласт для эстетики? И можно ли вообще что-нибудь прибавить к философии и эстетике, если она произвела нужное исследование и окончательно разработала систему своих понятий в данной проблеме?

Третий вопрос. Допустим, что вышеуказанные сопоставления диалектики и мифологии правильны. Допустим также, что это сопоставление существенно обогащает и диалектику и мифологию. Спрашивается: как же нужно понимать взаимоотношение диалектики и мифологии не просто по их содержанию, *но по самому их методу, по их структуре, по их, так сказать, собственному бытию!* Содержание их, допустим, взаимно соответствует и даже, допустим, совпадает. Но ведь это, вообще говоря, еще не значит, что перед нами тут одна и единственная сфера мысли и бытия. Картина, музыкальное произведение и стихотворение могут иметь совершенно одно и то же внутреннее содержание; но это не значит, что художественные методы и самая сущность искусств живописи, музыки и поэзии суть нечто одно и то же. Как же нам рассуждать теперь в отношении диалектики и мифологии? Теряет ли каждая из них свое лицо при взаимосоответствии их содержания, или это лицо остается самостоятельным и оригинальным? И если — это последнее, то в чем же взаимосвязанность, как они, будучи различными, объединяются в своей методологии? Кроме же того, поскольку мифология, по Плотину, есть материал для понимания, а диалектика — путь понимания, а символ как раз и есть непонимаемое, становящееся понимаемым, то наш вопрос получает гораздо большую остроту, чем это могло казаться вначале. Тут, оказывается, идет речь о том, *как возможен самый символ*, или точнее, *как возможна диалектическая мифология*, ибо символ, как понимаемая жизнь, и есть не что иное, как диалектический миф. Ясно, что без этого вопроса невозможно понимание ни Плотина, ни вообще неоплатонизма.

Наконец, возникает и четвертый вопрос. Спрашивается: что получает от этого специально эстетика? Как можно было бы формулировать весь этот результат в терминах уже немифологических? Как формулировать символизм Плотина, сложившийся из взаимоосвещения диалектики и мифологии, в таком виде, чтобы он был сравним с новоевропейской наукой, чтобы он был переведен на современный философско-эстетический язык?

Отвечая на все эти четыре вопроса в настоящем пункте нашего исследования, мы можем чувствовать себя гораздо более уверенно, чем в начале нашего анализа Плотина (см. выше). Там на основании общих подходов мы тоже говорили о нехарактерности для Плотина только одной системы понятийных категорий. Уже там, на основании самых общих впечатлений от эстетики Плотина, мы выставили как одну из ее безусловных особенностей вот это самое пронизывание одной категории другой и при всей любви Плотина к размышлениям категориального порядка установили то, что мы там называли понятийно-диффузным или категориально-диффузным стилем Плотина. Однако вначале это было только наше общее впечатление и стремление вообще ввести читателя во всю эту своеобразную область эстетики Плотина. Сейчас же, после рассмотрения десятков и сотен относящихся к эстетике Плотина текстов, мы имеем возможность гораздо более обоснованно и гораздо более уверенно рассматривать эстетику Плотина именно как диалектику мифа и делать отсюда все соответствующие выводы.

2. *Взаимосоответствие мифологии и диалектики.* Первый вопрос, поставленный нами выше, есть и вопрос о принципиальной возможности взаимоосвещения диалектики и мифологии и также вопрос о фактическом его проведении.

а) Как возможно принципиально взаимоосвещение диалектики и мифологии? О диалектике никто не сомневается, что это есть выведение и система всех основных категорий мысли и бытия. Диалектика трактует о том, о чем трактует и всякая «первая философия», о последних основах сущего и о том, без чего не может быть ни мысли, ни

бытия. Единство, множество, тождество, различие, покой, движение и пр. — все это основные принципы, без которых невозможно ни то ни другое. Но что такое мифология? Нам представляется, что точно так же невозможно сомневаться в том, что она тоже трактует самые последние основы бытия. Когда греки говорили о происхождении мира из Хаоса, о браке Урана и Геи, о поколениях богов, то ими тоже руководило желание формулировать то первое и основное, без чего невозможно было в свое время ни бытие, ни мысль, ни жизнь. Следовательно, уже по одному этому предмету у диалектики и мифологии с точки зрения неоплатонизма совершенно один и тот же; и речь может идти только о различии методов конструирования этого предмета.

Несколько иначе эту мысль можно выразить так. Мифологические образы тем отличаются в первую очередь от образов просто чувственных, что им принадлежит та или иная, часто огромная *обобщительная сила*. С именем Зевса связывается представление о существе, которое имеет какое-то чрезвычайно общее значение. Зевсу подчинен весь мир. Уже это одно наделяет его широким, отнюдь не чувственным значением, хотя бы в нем самом и не было ничего нечувственного. Такие понятия, как «бог», «гений», «герой», даже просто «человек», имеют в мифологии значение общих категорий; и этой общностью они резко отличаются от всякого другого образа. Следовательно, всякая мифология в самом существе своем в античные времена *символично*. По самому основному значению своему она сливает чувственное событие и образ с тем или другим общим понятием, сливает частное и общее. А это — тоже такое обстоятельство, которое предметно сближает диалектику (логику общих категорий) с мифологией. Если бы не было никакой диалектики и даже никакой философии и никаких обобщений, мифология все равно таила бы в себе самые разнообразнейшие степени обобщенного значения. Да и она по преимуществу и существует как раз в тех областях и в те моменты истории, где невозможно или неуместно рациональное обобщение и где общего человек достигает другими, вненаучными и внефилософскими средствами.

Итак, с точки зрения античного неоплатонизма в принципиальной сравнимости и взаимоосвещаемости диалектики и мифологии не может быть никаких сомнений. Вопрос можно ставить только о закономерности тех или иных конкретных взаимоосвещений.

б) Но прежде чем коснуться этих конкретных взаимосопоставлений, обратим внимание на их общие установки. Ведь в мифологии кроме общих образов есть еще и общие их категории. Мы не будем изучать их все. Но уже сейчас необходимо указать на три такие категории — «боги», «гении» и «герои». Что такое боги в мифологии, мы знаем. Но что могло бы быть богами в античной диалектике? Поскольку в античном сознании весь мир и все бытие божественно, каждая отдельная вещь, каждая отдельная сила в какой-то мере имеет на себе долю божественности. Что же это за божественное? Божественное и неизменно-вечно, оно существует для вещи и ее жизни; это — то, без чего она не могла бы существовать. Что же есть в вещи такое, без чего она не может существовать? Вещь не может существовать без тела. Однако тело, если даже оно и вечно (что по меньшей мере сомнительно), во всяком случае изменчиво. Что-же еще остается в вещах такого, без чего они не могут существовать? Вещь не может существовать без смысла, без идеи. Удалить из вещи ее идею, это значит превратить ее в бесформенную грудку. Итак, остается только чистый смысл, к которому к тому же не применимы и категории времени, пространства и вещественности, который неизменяем и вечен. Отсюда получается огромной важности вывод: идея вещи, взятая сама по себе в чистом виде, и есть если не сам бог, то божественное. Отрицающие богов, в этом смысле, как считают неоплатоники, отрицают просто идеи вещей, то есть отрицают, что вещи есть именно вещи. Но смысл вещи дан не только для иного. Уже одно то, что он мыслим, то есть дан для иного, предполагает, что он дан и сам для себя, то есть мыслим сам для себя, то есть является некоторым самосознанием. Но если взять все вещи мира, то есть весь мир целиком, то его самосознание будет то, что в платонизме называется Умом. Отсюда последний вывод: *платонический Ум, Нус, и есть по преимуществу сфера божественности, богов*.

Разумеется, Единое, которое выше самого Ума, есть сфера еще более божественная. Но античный платонизм живет чистыми формами, фигурными идеями. Поэтому Единое, как непознаваемое и превышающее всякой формы, не есть та область, в отношении к которой о богах говорилось бы по преимуществу. Ум или мир чистых идей, вот где для античного человека живут блаженные боги. Идея — это и есть бог. С другой стороны, идея, как гласит основное онтологическое учение, не остается замкнутой в себе; она переходит еще в становление, правда, сначала еще не переходящее в рассеяние, только равномерно и тождественно облекающее всю целостность самого ума. Это — платоническая душа. Тут тоже сфера богов, но уже другого ряда богов. Те умные, интеллигентные боги покоятся сами в себе, в своем блаженном и вечном самонаслаждении, они пируют и хохочут. Эти же, душевные боги, управляют космосом и дают силу всякой вещи, которая в него входит. Но Мировая Душа, как мы знаем, дробится на отдельные души, из которых каждая тоже заведует своим собственным участком космоса. Каждой такой душе имманентен свой ум, то есть свой момент из того общего интеллигентного Ума, и свои становящиеся, творческие функции, то есть свой момент из той общей космической Души. Интеллигентная основа частной души есть *гений*, а ее творчески-становящиеся функции есть *герой*.

Вот в каком направлении движется мысль Плотина и вот куда придет в дальнейшем и мысль Ямвлиха и Прокла. Можно ли что-нибудь возразить здесь неоплатонизму, если, конечно, оставаться при его собственных исходных точках зрения? Разумеется, если отрицать существование идей, ума, души, если не «верить» в богов, если не понимать, что такое мифология и недоумевать при слове «диалектика», тогда нечего и копыя ломать. Но если выяснять специфику неоплатонизма (а только так оно и может быть в нашей работе, если мы хотим анализировать именно античный неоплатонизм, а не что-нибудь другое), то спрашивается: можно ли что-нибудь возразить против предложенного сопоставления мифологических установок и категорий диалектики? Мы думаем, что с этой точки зрения возразить неоплатонизму совершенно нечего. Только так и может быть. Если для него миф есть реальность, то место богам только в области основной диалектической триады, и преимущественно во второй ипостаси, а затем и в третьей, и место гениев только в области эманации космической Души.

в) По сравнению со всем вышеозначенным уже второстепенное значение имеет вопрос *об отдельных*

мифологических образах. Можно ли Кроноса считать чистым умом, Зевса — умом души, Афродиту — душой и устанавливать столько Афродит, сколько возможно видов душ в диалектической системе? Тут, конечно, возможны споры, но споры эти едва ли могут иметь принципиальное значение. Ведь диалектика дает твердую систему категорий, которая претендует на то, чтобы осмысливать собою и упорядочивать всякую действительность. Что же касается мифологии, то ведь она развивалась в течение многих столетий. Образы Кроноса, Зевса, Афродиты и пр. менялись, смешивались, вновь разъединялись и т. д. и т. д. Возможно, что диалектическая категория, наложенная на данный мифологический образ, и не охватывает всех реальных черт его длинной и запутанной истории. Однако это несколько не должно смущать философию мифологии. Наоборот, такое положение дела и является аргументом, доказывающим необходимость ее существования. *Диалектика впервые дает возможность осмысленно разобраться в хаосе многовекового мифологического сознания.* Имея эту теоретическую сетку, мы можем относить данный мифологический образ туда или сюда; и *только так и можно сказать, какую же, собственно говоря, эволюцию проделал, скажем, образ Зевса.* Иначе — общим во всем этом трудно обозримом историко-мифологическом материале о Зевсе будут только пустые звуки «Зевс»; и другой раз, может быть, под именем Зевса кроется то, что никакого отношения к Зевсу не имеет, и, наоборот, Зевс оказывается тем, что в силу тех или иных причин получило совсем иное наименование. Мы не будем приводить примеров. Но желающих вникнуть в этот предмет мы бы отослали, например, хотя бы к книге Вяч. Иванова¹ «Дионис и прадионисийство», где показано, как Дионис крылся под самыми разнообразными именами и в самых недиионисийских сюжетах и как в мифах чисто дионисийских необходимо находить многое такое, что пришло сюда совсем со стороны.

Так или иначе, но колебания в установлении тех или других диалектико-мифологических конструкций *не только возможны, но и вполне законны;* и даже больше того, самые эти колебания и доказывают необходимость диалектики мифа и взаимоотношения мифа и логической категории.

г) Только после всего этого может быть реально поставлен вопрос: есть ли Уран — Единое, Кронос — Ум, Афродита — жизнь ума, Эрос — соединение ума и жизни, Зевс — Мировая Душа в аспекте ума, которой соответствует своя Афродита и свой Эрос, и, наконец, есть ли Эрос также гений, происходящий как эманация космической души?

Что касается *Единого*, то скорее всего можно было бы его отождествить с неразличимым первобытным Хаосом, из которого, по старым космогониям, происходили и сами боги и весь мир. Однако в таком виде было бы трудно оперировать конкретными мифологическими образами. Уран и Гея, образовавшиеся из Хаоса, в этом смысле обладали бы, пожалуй, гораздо более конкретным содержанием. Это были бы, так сказать, первые носители Единого. Но старые космогонии знают еще ряд существ, появившихся из Хаоса и предшествующих богам и космосу, это — Эреб, Ночь, День, Эфир, Эрос. Конечно, если бы мы стали строить диалектику мифа систематически, мы разгадали бы диалектический смысл и этих всех образов. Но этого делать здесь мы не можем, и потому для нас достаточно одного: *Уран*, первый правитель вселенной из всех этих первобытных мифических чудовищ, *приблизительно* выражает природу Единого; это, во всяком случае, один из его аспектов.

Есть ли *Кронос* — Ум? Кронос — один из «титанов», детей Урана и Геи. Когда Уран из ненависти бросил своих детей (сторуких и циклопов) в Тартар, то, по наущению Геи, титаны низвергли Урана и вернули власть Кроносу, а этот Кронос отрезал детородный член у Урана и бросил его в море, откуда появилась Афродита. Кронос воцаряется над миром. Уже эпизод о происхождении Афродиты указывает на то, что Уран хотя и был отстранен, но нечто существенное от него перешло в бесформенное инобытие («море») и дало новый результат. Ум — это Единое, перешедшее в свое инобытие и ставшее формой. Сама собой напрашивается мысль, что Кронос и есть этот самый ум. С нашей теперешней и чисто научной точки зрения нет никакой необходимости абсолютно заверять, что это именно так. Тут опять вполне достаточно приблизительного утверждения; и мы будем вполне удовлетворены, если скажем, что Кронос — что-то очень близкое к тому, чтобы соответствовать платоническому интеллигибельному миру. Тут же — опять в виде очень убедительного намека — появляется и образ *Афродиты*. Она, во всяком случае, по этой версии Гесиода, появляется параллельно Кроносу и — тоже в результате перехода Урана в инобытие.

Есть ли Эрос *сын Кроноса и Афродиты* и есть ли он *их становящееся тождество*? Из мифологической традиции мы знаем в качестве отцов Эроса Зевса, Гермеса, Зефира, но чаще всего и обыкновенно — Ареса. Однако, поскольку Афродита отнесена к интеллигибельному миру, ничто не мешает конструировать и синтез ее с Кроносом. Получится ли здесь Эрос, это вопрос только терминологии. Что диалектически должно получиться становление и что в существе Эроса лежит именно становление, это несомненно. Что Эрос возможен на такой высокой диалектической ступени, это доказывается положением Эроса в гесиодовской космологии. Там он еще раньше Кроноса и даже Урана; он тут — среди первых порождений Хаоса. Значит, античное чувство Эроса было не только космологическим, но даже больше, чем космологическим: по этому чувству Эрос раньше и космоса и самих богов. Следовательно, Плотин имел бы право поместить его еще выше, чем он поместил его фактически. Но все-таки расхождение с мифологической традицией налицо: Эрос у Плотина — в сфере ума, но не выше. Это, конечно, тоже не важно. Если бы Плотин дал диалектику мифа в системе, то он, вероятно, поместил бы Эроса также и среди мифологических существ, представляющих Единое, подобно тому как есть у него Эросы ума, души, космоса и отдельных индивидуальных душ.

Соответствует ли Зевс *мировой душе в аспекте ума*? По мифу, Кронос рождает Зевса; значит, Зевс есть порождение Ума. Далее, Зевс низвергает Кроноса и воцаряется над миром, поделив власть со своими братьями, Посейдоном и Аидом (П. XV 187—199). Что Зевс имеет самое близкое отношение к распорядку вселенной, что он реально ею правит, об этом говорят все мифы. Низвержение чистого ума было необходимо для перехода к реальному управлению материальным миром. Пожалуй, действительно, Зевс есть нечто вроде космической души, или, как

¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923.

говорит Плотин в IV 4, 10, Зевс двояк: он и умный демиург и властитель Всего. Афродита, поставленная здесь Плотиной в супружеские отношения к Зевсу для объяснения происхождения Эроса (второго «душевного»), это есть, конечно, конструкция самого философа. Но невозможно сказать, что она противоречит общему духу античной мифологии.

Наконец, понимание Эроса как *гения* — одно из наиболее убедительных мифологических толкований Плотина. Действительно, Эрос есть самое интимное и самое внутреннее в человеке, зовущее его, кроме того, к самому естественному и к самому понятному, что в нем есть, к утверждению себя самого, к продолжению себя в потомстве. Это — его эйдос, его смысл, его ноумен, — однако приведенный в реальное действие, вовлеченный в стихию становлений и порождений. Но что же такое становление человека, как не результат жизни его души? Душа — это же ведь и есть двигательный принцип всего его существования. Следовательно, происхождение Эроса не только из синтеза ума и души, но также и из тех интеллигибельных или космических принципов, ее изнутри-космических, индивидуализированных ума и души, это происхождение — весьма убедительно само по себе, и Плотину тут нечего возразить даже при очень большой придирчивости с нашей стороны.

Таким образом, общий наш вывод о взаимосоответствии мифологических и диалектических форм у Плотина клонится к тому, что это *взаимосоответствие достаточно обосновано у него исторически и фактически* и что диалектика здесь с полным правом и большим успехом интерпретирует мифологию, переводя ее из сферы наивного сознания в область научно-философского мышления. Вероятность отождествления иных диалектических категорий с мифологическими образами часто достигает здесь полного тождества.

3. *Единство и непрерывный взаимопереход диалектики и мифологии.* Второй вопрос, поставленный нами выше (см.), уже вплотную подводит нас к пониманию символизма Плотина. Пусть диалектика хорошо объясняет мифологию. Пусть все ее заключения в этом смысле оправданы и логически и исторически. Можно все же спросить: не есть ли диалектика и философия настолько самодовлеющее знание, что его уже не улучшить никакой мифологией? И к чему нужна мифология диалектике? Что нового даст образ какой-нибудь Афродиты для такой четкой и ясной диалектической категории, как «душа»? Что может прибавить к закону падения тел самое падение? Улучшится ли физика от того, что кроме формулы падения тела вы еще нарисуете тут шарик, который-де падает со стола на пол?

а) Прежде всего, констатируем, что сама вещь по сравнению с формулой вещи все же есть нечто совсем немаловажное. Правда, такие эпохи бывали и в физике и в философии, когда мыслители интересовались не самими вещами, а только уравнениями. Однако ничего тут особенно хорошего нет. Разумеется, вещи и их формулы безусловно важны только до тех пор, пока не получена сама формула. Но если это случилось, то уже нет ровно никаких *научных* оснований во что бы то ни стало отрицать существование самих вещей. В лучшем случае возможно только равнодушие. Поэтому, если кроме теории ума и души мы имеем также и Кроноса, или Зевса, и Афродиту, то это совсем не худо, так как здесь воочию обнаруживается, что наша диалектика не витала в воздухе, но действительно призвана осмыслить действительность.

Однако не в этом сущность вопроса. Важно не то, что мифология дает для диалектики онтологическую базу. Важно то, почему диалектика не обошлась своими средствами без помощи всякой мифологии. Разве сама она не есть бытие и разве сама она не говорит о бытии?

б) Всмотримся поподробнее в то *новое*, что приносит с собой мифология в сравнении с диалектикой. Душа есть инобытийное становление ума. Афродита тоже достаточно нам известна, хотя бы из Гомера. Она — прекрасная женщина, со своими нескромными улыбками, со своими ссорами, с тем романтическим приключением, которое так галантно описал Гомер в VIII песне «Одиссеи». В учении о душе как становлении ума если и есть указание на некую осмысленную одушевленность, то нет указания ни на женщину, ни на ее улыбку, ни на ее романтическую жизнь. Возьмем Эроса. Эрос есть воссоединение ума и души, творчески осмысляющее и жизнь тела («рождении»). Но вот читаем у Платона (Conv. 203 с, Апт): «Он всегда беден и вопреки общераспространенному мнению совсем не красив и не нежен, а груб, неопрятен, необут и бездомен; он валяется на голой земле, под открытым небом, у дверей на улице и, как истинный сын своей матери, из нужды не выходит». И так далее. Если брать подобные изображения и сравнить их с диалектической формулой, то разница здесь настолько велика, что иной раз как будто бы невозможно и самое сравнение.

Однако обратим внимание на то, что, с одной стороны, и в пределах диалектики смысловое содержание постепенно назревает и усложняется по мере продвижения диалектического пути, и в пределах мифологии вовсе не каждый момент так уже особенно сложен, но это есть некоторая последовательность усложнения и в пределах мифологического образа. Действительно, когда мы говорили об Едином, диалектика наша только еще начиналась. Когда мы перешли к инобытию, диалектика наша значительно расширилась. Мы потом стали получать эйдос, ум, душу, тело.

Получив категорию тела, мы, если бы двинулись дальше, должны были бы говорить о разных видах и типах тела. А получив специальный вид тела, стали бы говорить об его смысловой структуре. Спрашивается: не могли ли мы пойти таким чисто диалектическим, то есть чисто дедуктивным, путем до образа Афродиты или Эроса? Допустим, мы получили категорию «становления». Далее — на очереди *тип* становления. Становление может быть адекватным тому, что становится, и неадекватным ему. В первом случае было бы чисто смысловое становление. Но вот пусть мы сосредоточились на неадекватном становлении. В нем всегда будет положена неопределенность, искательство, неудовлетворенность и отсутствие конца. Так ли это далеко от приведенного платоновского изображения Эроса? А этот вывод сделан чисто дедуктивно, без помощи какого бы то ни было мифологического образа.

Точно так же: не имеет ли разную степень обобщенности и конкретности и самый миф? Например, когда говорится, что Эрос не обут и валяется по дорогам, это — одно. Но когда говорится, что он никогда не довольствуется достижимым, то это уже совсем другое, и — нечто гораздо более общее. В самом мифе, как мы видим, есть тоже разная степень конкретности.

Но что же тогда получается? Не есть ли это *одна, совершенно определенная линия диалектического развития*, — от абстрактных категорий диалектики к более конкретным и от этих последних — к более абстрактным чертам мифа и, наконец, к самой конкретной и реальной физиономии мифа? Не есть ли то *новое, что* дает миф диалектике, попросту *дальнейшая конкретизация самой же диалектики!* Не есть ли это попросту *та же самая* диалектика, но только доведенная до конца, продуманная до последней реальности?

Нет никаких оснований отвечать на этот вопрос отрицательно. То, что мы назвали мифом, есть с точки зрения античной мысли не более как доведенное до конца диалектическое исследование. Ведь уже когда от категорий «тождества», «различия» и пр. мы перешли к телу, к его выразительности, мы в значительной мере приблизились к мифу. Если Афродита — это уже миф, то возьмем такую категорию, как «бог». Что это у Плотина — отвлеченное понятие или мифологический образ? Это, конечно, прежде всего понятие, так как если «ум» есть понятие, то и «бог» есть понятие. Но это уже и начало мифологии, так как после дедукции понятия «бог» сейчас же ставится вопрос: а какие вообще бывают боги? Таким образом, последовательная диалектика у античных мыслителей постепенно вливается в мифологию; и, в сущности говоря, невозможно и сказать, где кончилась диалектика и началась мифология. Эта граница в значительной мере есть дело вкуса. Для одних боги — это мифология. А для других даже душа и ум есть мифология. Для третьих же самый эйдос, то есть неделимая и существенная целостность, есть мифология. Но тоже можно думать, что и атомизм или система Коперника есть мифология. И т. д. и т. д. Принципиально говоря, если иметь в виду античный неоплатонизм, нет никакой логической возможности запретить переходу диалектики в мифологию; весь вопрос в том, насколько последовательна и закончена мысль. И новое прибавляется из мифологии так же, как оно прибавляется из каждой следующей диалектической категории.

в) Такое понимание мифологии затрудняется для многих тем, что миф, действительно, весьма нелегко получить чисто диалектическим путем. Однако эта трудность вовсе не принципиальная, а только фактическая. Мысль у неоплатоников бывает точнее всего там, где она менее всего связана с жизнью. Чем ближе к жизни, тем мысль становится у них менее точной и тем больше она начинает требовать для себя «опытной» помощи. Однако это только фактическое бессилие. Миф в данном случае только облегчает дальнейшие дедукции, указывает реальную цель для мысли, которая, взятая в чистом виде, легко запутывается, если ее погрузить в смутное марево сплошных становлений. Миф подсказывает античному человеку нужные синтезы, наводит на реальные мысли, диктует исход и завершение чистой мысли. Но это в античности нисколько не принижает диалектики и не нарушает ее метода. Ведь и с самого начала, когда диалектика только еще приступала к конструированию своих первых категорий, она тоже могла действовать только на основе какого-то опыта. В этом смысле никакой Гегель и никакой Плотин никогда не отрицали опыта. Чтобы философ выставил такую простую, например, категорию, как «различие» или «покой», он уже должен иметь соответствующий опыт этой категории, опыт до-философский, до-диалектический и даже вообще до-логический. Такой же опыт должен быть и для всех последующих категорий, кончая самыми последними. Но только диалектики часто строят себе иллюзию, что при дедукции первых категорий они опытом не пользуются и что-де, когда появляется опытный миф, то это значит только, что диалектика сделала свое дело и кончилась. На самом же деле, что касается античных философов, опыт нужен везде совершенно одинаково. Но только когда заходит речь об окончательных категориях, этот опыт оказывается у неоплатоников мифологическим.

Итак, *существует единый и непрерывный диалектический ряд от первых и самых отвлеченных категорий и до последних, мифологических.*

§ 2. Уточнение понятия символа

1. Символ в отличие от аллегории и схематического олицетворения, а) Но есть еще одна трудность, которую необходимо преодолеть, чтобы расчистить себе путь к пониманию символизма Плотина. А именно — *возможны и разные другие способы сочетания общего и частного*, не та диалектика от Единого к мифу, о которой мы сейчас говорили. И вот эти-то способы и надо отбросить, чтобы оставить тот, который есть символизм.

Этих способов еще по крайней мере два. Один *переносит общее в сферу частного совершенно механически*, не учитывая своеобразия этого частного, не утверждая его как такое и насильственно навязывая ему функции общего. Другой точно так же поступает с частным: он *заставляет общее функционировать как частное* и не утверждает его как своеобразное. Диалектика требует, чтобы общее и частное слилось в индивидуальное совершенно равноправно. Но эти два способа — не диалектика.

Если в часах сломалась пружина, то не стоит большого труда вставить в них новую, и часы снова пойдут обычным ходом. Если это можно сделать, то есть ли пружина действительно органическая часть часов? Можно ли сказать, что здесь положена *материя, тело!* Ничего подобного. Здесь, в часах, положена *общая схема*, а именно отвлеченная, чисто мысленная структура часового механизма, и больше ничего. Никакая материальная часть механизма *не положена материально*. Тут материя сама по себе совершенно не важна, и ее можно заменить какой угодно другой материей. Тут положено, чтобы материя вообще была, так как иначе часы не возникнут как физическая вещь. Но *какая* это материя — совершенно не важно. Следовательно, материя положена в механизме как абстрактная общность, а не как реальная конкретность. Тут материя сама по себе бессильное, пассивное, зеркальное отражение отвлеченной общности. И это уже не есть символизм. В произведениях слова это было бы пустым олицетворением отвлеченных понятий, вроде Богатство, Бедность, Мудрость, Добродетель, Порок и т. д. Такие произведения бывали, но это не символизм, а *схематизм*.

С другой стороны, возьмем химические соединения. Тут уже нельзя одну часть заменить другой механически. Всякая замена тотчас же отразится и на целом. Но это *целое здесь полностью на поводу у частного*, тогда как в механизме конкретное частное есть только бессильное отражение отвлеченного общего. Здесь целое не упирается, не кладет твердых пределов для возможных изменений частного. Меняйте его, сколько хотите. Вода состоит из двух

атомов водорода и одного атома кислорода. Разложите ее электрическим током: у вас кислород пойдет в одну сторону, а водород — в другую. Соедините кислород с углеродом, вы получите углекислый газ. Соедините углерод с водородом, вы получите углеводород. И т. д. и т. д. Словом, вы всегда будете получать все новые и новые соединения; и эти соединения будут зависеть исключительно от того, какие изменения вы произвели в составных частях. Целое тут — пассивное зеркало частей. В литературе это дает нам множество видов так называемой аллегории. Вот, например, в басне беседуют между собою осел и соловей. Сущность и цель басни — дать поучение. Это поучение — результат *того*, что сказали или сделали этот осел и этот соловей. Берется *внешняя видимость* осла и соловья и механически переносится в сферу общего: получается наставление. Баснописец вовсе не хочет сказать, что осел *действительно беседовал* с соловьем. Тогда это не было бы аллегорией, и тогда эти животные имели бы значение сами по себе; «общим» было бы не что-нибудь иное, а сами же они. Но в басне нет этого отождествления. Здесь общее и частное разорвано по субстанции и отождествлено только отвлеченно — путем переноса внешней видимости частного на общее. Не внешней же эта видимость не может быть, так как везде, где существует примат частного и принижено общее, частное, перенесенное механически в сферу общего, оказывается абстрактным, то есть пустым и внешним.

Итак, миф, будучи *символической* формой, избегает и *схематизма* и *аллегоризма*. Но как же назвать такую форму бытия, где и целое, общее и частное, то есть и отвлеченное и конкретное, объединены *равноправно*, так, чтобы целое и общее не механически переносилось на частное, но частное диктовало ему твердые и определенные границы его функционирования, и чтобы частное не пассивно отражалось в общем, но общее давало себя чувствовать в каждой части в той или другой мере? Такое бытие есть, и оно называется *организм*.

В организме нельзя произвольно одну часть заменить другой. Такому произволу здесь положен предел со стороны целого. Например, можно у животного ампутировать конечности и многие органы, но нельзя ампутировать легких, сердца, мозга. Это значит, что в организме отнюдь не все части одинаково органичны.

Руки и ноги, например, являются более механическими частями организма, а мозг, сердце и легкие — в настоящем смысле слова органичны. Тут, стало быть, целое присутствует во многих частях так, что, разрушая часть, мы разрушаем и целое. Другими словами, целое и общее присутствует здесь во многих своих частях не внешне-качественно, но *субстанциально*. Точно так же и целое в организме отнюдь не есть только пассивный результат частей. Части совсем не тонут в целом, как водород и кислород в воде. Они в нем положены, *субстанциально положены*. Организм всегда есть структура; он морфологичен, а не химичен. В организме, таким образом, идея, целое, общее дано субстанциально, а не только мысленно (иначе любую его часть можно было бы ампутировать без вреда для целого), и материя в нем положена *субстанциально*, а не только внешне-феноменально (иначе из его частей можно было бы получить, не нарушая его самого, любое целое, и сам он оказался бы едино-качественным, неструктурным химическим соединением). В организме спасена идея и спасена материя и, будучи самостоятельным, то и другое взаимно ограничивается, порождая третье, что уже ни то и ни другое. Поскольку в части содержится целое субстанциально, необходимо сказать, что *организм, на что он указывает, то он и есть реально*. В схеме же и в аллегории образ указывает не на то, что он есть сам по себе, а на нечто другое, субстанциально от него отличное.

Итак: *организм есть бытие символическое, и символ есть бытие органическое*. И символ и организм есть бытие *диалектическое*, ибо только диалектика знает синтез, в котором противоположности совпадают субстанциально. *Миф есть бытие органическое, символическое и диалектическое*, ибо в мифе осуществлены все предыдущие категории диалектического процесса, категории бытия, сознания, жизни и тела.

б) После всего этого рассуждения можно ли сказать, что миф ничего не прибавляет к диалектической системе? Он не только прибавляет к ней нечто, но он *естественным образом ее дополняет*, внося перспективу, рельеф и выразительность в ее плоские и отвлеченно-смысловые построения. Можно ли сказать, что «целое» (то есть то определение гения, какое дано выше) не присутствует субстанциально в таких «частях» (Conv. 203 d, Апт): «Он потцовски тянется к прекрасному и совершенному, он храбр, смел и силен, он искусный ловец, непрестанно строящий козни, он жаждет разумности и достигает ее, он всю жизнь занят философией, он искусный чародей, колдун и софист»? В каждом штрихе здесь дана та идея становления и стремления, которая в отвлеченной диалектике была дана как синтез бытия и инобытия.

Но здесь она дана в деталях, в выразительных жестах, в условиях сложного комплекса и комбинации разнообразнейших категорий. *Здесь она дана мифологически*. Миф об Эросе оказывается видением жизни в разуме, так как мельчайшее явление жизни возведено здесь к общему и целому, но это общее и целое есть сама же она, эта жизнь, а не что-нибудь другое. Впрочем, совсем необязательно, чтобы решительно все реальные черты жизни были возведены к целому. Ведь и в организме, как известно, некоторые части можно удалять без вреда для целого. Однако это не должно нарушать общей, описанной выше системы взаимоотношения в организме целого и частей. Эрос все же продолжает быть реальным существом античной мифологии, предметом векового и общенародного культа.

в) Не надо смущаться тем обстоятельством, что в символе каждый частичный момент оказывается предметом толкования.

Во-первых, сущность символа в том и заключается, что он таит в себе общее *до всякого толкования*. Можно и совсем ничего не толковать в символе, и он все же останется тем, что он есть, то есть абсолютным тождеством частного и общего. С этой точки зрения нелепо удивление тех, кто читает неоплатонические толкования старых гомеровских мифов, например хотя бы миф о любви Афродиты и Ареса. Это удивление рождается исключительно оттого, что к гомеровским мифам относятся просто как к реалистическим рассказам, забывая, что Афродита — бог, что Арес — бог, что сковавший их Гефест — бог и т. д. Если забыть, что тут идет речь о богах, то есть забыть, что эти образы тают в себе огромное обобщение (бог — это есть обобщенная идея и сила для целой области бытия), тогда действительно возникает удивление при знакомстве с толкованиями этих мифов. Но если воспринимать миф о богах как он трактуется у Плотина, то общее в нем — на первом плане, хотя и без всякой помощи со стороны рассудочных операций, и это общее можно рассудочно формулировать в результате методической интерпретации.

Во-вторых, оттого что в образе есть общее и это общее рассудочно формулируется, образ отнюдь еще не становится ни схемой, ни аллегорией. Последние две формы возникают не тогда, когда общее просто есть, но тогда, когда оно — субстанциально *вне* самого образа. В басне тоже есть общее — моральная тема. Но басня вовсе не поэтому аллегория. Она аллегория потому, что вся ее чувственно-материальная часть, то есть все эти ослы, соловьи, кукушки и петухи, совсем не берутся всерьез; то есть потому, что тут из чувственности взят только ее внешний (и этим самым абстрактный) момент и что сама она тут субстанциально совсем не положена. Поэтому, если в символе мы нашли путем толкования общее, даже мораль, то это вовсе не худо для символа и нисколько не нарушает его символической природы.

Из этого только один вывод: *всякий символ, чтобы быть символом, должен содержать в себе общее*, причем не важно, какое именно общее. Не обязательно, чтобы были только боги, гении и герои. Можно и богов изобразить так, что это будут схемы и аллегории. Можно поставить целью изобразить, например, быт определенного класса или сословия в определенную эпоху. Это будет то общее, что даст символические образы. Персонажи бытовика Островского и могучие образы мистика Данте одинаково символичны, но не аллегоричны и не схематичны. Никакое толкование символа не может заставить символ перестать быть символом, если только он действительно символ.

Теперь нам уже ясно, что если боги хохочут, или пируют, или вкушают нектар, то это не пустой сюжет оперетты Оффенбаха, но это действительно символ. И неоплатонизм со своей точки зрения был вполне прав, давая теорию и толкование всех подобных символов. Тут не только не было никакого нарушения символически-мифологического бытия как бытия непосредственного, но, наоборот, диалектика только и могла сохранить для мысли его непосредственность, его абсолютную объективную реальность и его историческую и психологическую оправданность. С другой же стороны, и сама диалектика получила от этого у неоплатоников ряд тонких и глубоких категорий, которые она сама, путем чистой дедукции, никогда не получила бы, так как мысль человеческая слишком слаба, чтобы по собственному желанию охватывать собою все бесконечное разнообразие жизни. Греки думали, что эта мудрость свойственна только богам. И подлинно: без опоры на миф сама диалектика, вероятно, никогда не дошла бы до понятия мифа, как, впрочем, без опоры на быт она и вообще не могла бы вывести ни одной категории, даже самой отвлеченной.

Отсюда выясняется и определенный ответ на наш основной вопрос этого пункта параграфа. Есть ли диалектика самодовлеющее знание? Да, она такова. Но значит ли это, что она не нуждается в мифе? Нет, с неоплатонической точки зрения она нуждается в нем настолько, насколько вообще чистая мысль нуждается в опыте. Ведь чистая мысль есть только момент в бытии, предполагающий еще и тело, субстанцию, жизнь. Вот диалектика и связана в античности с мифологией, так как даже вполне чистая мысль также связана здесь вплотную с действительностью. Не может быть сомнений в том, нужна ли неоплатонической диалектике мифология. По указанию мифа диалектическая категория разветвляется, разрыхляется, получает перспективу, рельеф, превращается в физиономию, в лик, в мысленную фигурность, в изъяние ума, причем, однако, вся эта выразительность производится по-прежнему средствами чистой мысли (почему методологическая самостоятельность диалектики и остается нетронутой), хотя и по указанию мифа. Именно только диалектика и может дать у неоплатоников конструкцию, абсолютно параллельную и адекватную мифу, так как сама она есть синтез формальной и гилетической логики, тождество логического и алогического, когда логическое дает смысл и идею, а алогическое — смысловой материал, материю для этого смысла и идеи, то есть конструирует фигурность смысла и картинность чистой идеи. Греческая мифология у неоплатоников вдруг становится *понятной*; она предстает у них как видение жизни и бытия в разуме. Диалектика же вместо топорной таблицы категорий превращается у Плотина в организм и статую ума, в целую музыку мысли, в тончайшие инкрустации разума, переставшего быть отвлеченным и в то же время не растворившегося в жизни. Таково именно повествование Платона об Эросе, об его бездольности, об его вечной неудовлетворенности и жажде. Воистину — это образ диалектический, мифологический и символический. Нужно совсем не по-античному понимать и диалектику и мифологию, чтобы разделять обе эти сферы и не видеть пункта их абсолютного тождества.

2. *Формально-методологическое тождество диалектики и мифологии.* Все предыдущее исследование подготовило нам материал для ответа на третий вопрос платиновского символизма о *формально-методологической структуре диалектики и мифологии.*

а) Предыдущее исследование достаточно ясно показало, что обе эти области совпадают по своему содержанию. То, к чему пришел миф, к тому же, видим мы, приходит у Плотина и диалектика при помощи указаний мифологии. Значит ли это, что та или другая область потеряла у него свое лицо, растворилась в другой и перестала быть сама собою? На этот вопрос можно ответить только отрицательно. *Каково бы ни было содержание мифологии, последняя никогда не станет чистой диалектикой; и какими бы категориями ни оперировала диалектика — пусть они наполнены мифологическим содержанием, — ее категории все равно остаются отвлеченными категориями, построениями чистого разума; и в них так же мало жизни, как и в самих первичных категориях логики (тождество, различие и пр.).* Мифологические категории, правда, очень сложны и синтетичны. Если мы говорим о «софийном уме», о «личности», «истории» и пр., то подобные категории в своем подробном расчленении оказываются целыми таблицами категорий, целыми комплексами логических идей. Но все же это у древних есть чистая диалектика, чистое произведение науки, рассудка или разума, каким бы опытом и каким бы подспорьем эта диалектика ни пользовалась для построения своих сложнейших и тончайших категорий.

Но такое положение дела налагает на нас обязанность осветить вопрос и о методологической *связи* диалектики и мифологии. Если это *разные* сферы, хотя и тождественные по содержанию, *то в каком же отношении они между собою находятся?*

В I 3, 4, 2—6 Плотин, определяя диалектику, пишет: «Она есть установка, способная о каждой вещи сказать в логосе [в мысли], *что она есть и чем отличается от других вещей*, что такое общность [этих вещей], и тут же — где место каждой из них [в этой общности], и существует ли [что-нибудь] как сущность, и [если много сущих, то] сколько

[именно] сущих, и в свою очередь [то же самое] о не-сущих, [поскольку они] отличны от сущих». I 3, 5, 1—4: «Но откуда это [диалектическое] узрение черпает свои исходные [пункты или] принципы? Конечно, ум дает эти очевидные принципы, поскольку та или другая душа способна их принять. Душа затем полагает их как некую совокупность, соплетает и разделяет, пока не сконструирует совершенной, [целостной] сферы ума»¹. Из этих слов видно, что диалектика всецело относится к сфере ума. Правда, это ум — платоновский: он есть объективная реальность, полнота созерцания и он интеллигентный коррелят всего существующего во всем его объеме, включая все гилетическое, так что это — изваянный, картинный и всецело интуитивный ум. И все же это — только ум, только видение, только созерцательная смысловая данность. Это еще далеко не есть миф. Видение жизни в уме еще не есть сама мифология. Но что же такое тогда мифология?

б) Мифология есть не только ум бытия, то есть *смысл* бытия, но и самое бытие. Что же такое эта самость бытия? Мы уже знаем (как из многочисленных материалов самого Плотина, так и из предварительного «ясного, как солнце» разъяснения неоплатонизма, см. выше), что условием этой самости является абсолютная единичность бытия, Единое; но Единое само по себе тоже еще не есть миф, так как миф — это прежде всего конкретная явленность, а Единое есть именно принцип неявленности, до-явленной осмысленности. Миф требует *тела*, и притом *живого* тела, живых существ; к тому же эти существа связаны между собою *исторически*. Ясно: чтобы получить миф, нужно взять и Единое, и ум, и душу, и тело, и дальнейшую жизнь, и взаимоотношение этих единично-умно-душевно-данных тел, или их *энергию*, выражение. Миф есть не ум, но энергичная выразительность душевно-умно-телесной единичности. Миф у Плотина — это самая синтетическая категория из всех основных категорий его диалектики. Если по платоновскому «Тимею» миф возникает вместе с возникновением космоса (то есть когда основная диалектика трех ипостасей уже дана и рассматривается ее воплощение в соответствующем теле), то у Плотина мы находим только развитие этой системы категорий.

Следовательно, диалектика и мифология развиваются абсолютно *параллельно* одна другой и абсолютно *имманентно* одна другой, взаимно отражаясь и взаимно переплетаясь. Но одна есть построение *чистого ума*, другая же есть сама *действительность*, взятая в аспекте самого единично-умно-душевно-телесного выражения. Ум, *оставаясь чистым умом*, кипит, искрится, бурлит, пенится вещей и непрестанной тревогой абсолютной жизни; он «любит» себя и все иное, как будто бы это была сама мифическая жизнь. Миф же, *оставаясь мифом*, вечно безмолвствует, мыслит, тайно созерцает, осмысливает, размышляет, вечно задумывается и «бездействует», покоится в себе, в своем чудном и сокровенном упоении чистой мыслью, как будто бы это был не миф, а бестрепетный и холодно-ясный космический ум. Диалектика есть *логика идей* (в том числе идей сознания тела, жизни, истории и пр.), мифология же есть *сама* жизнь сознания, тела и, следовательно, живых существ. В диалектике — борьба и примирение идей, в мифологии — борьба и примирение личностей и событий. Именно так обстоит дело у Плотина.

в) Раньше мы старались всячески сблизить диалектику и мифологию, указывая на тождество их содержания. Теперь мы обратим внимание на их метод, и заметим коренное различие метода диалектики и мифологии. Однако поскольку остаться при таком дуализме невозможно, то необходимо изыскивать у Плотина способы преодоления этого противоречия. Философия неоплатонизма вся живет поисками и утверждением этого синтеза. И этот синтез мы уже знаем, но сейчас настал такой момент нашего анализа неоплатонизма, когда мы этот синтез должны раскрыть во всем его объеме.

Синтез диалектической идеи и непосредственно данного мифа есть идея, данная как непосредственный миф, и непосредственный миф, данный как понимающая и понимаемая идея.

Другими словами, у Плотина это есть *символ*. Диалектически раскрытый миф есть символ. Сейчас обнаружится и самый источник этого синтеза.

Что может, в самом деле, по Плотину, объединить знание и бытие, логику и историю? Это равносильно вопросу: что, по Плотину, объединяет бытие и инобытие? При этом нас интересует здесь не то объединение, где обе эти категории остаются самими собою, но такое, где уже действительно между ними исчезло бы всякое различие, где *нумерически*, вещественно, так сказать, субстанциально знание и бытие было бы одним. Мы знаем, что даже ум не дает такого результата, так как в нем хотя инобытие и положено внутри него самого и является им же самим, но все же платоновский ум предполагает раздельность мыслимого и мыслящего. Следовательно, примененный к синтезу диалектики и мифологии, он все же сохранит их противоположение, хотя и сделает их одна другой имманентными. О прочих ступенях диалектического процесса и говорить, значит, не приходится. Остается поэтому только Единое в качестве последней и настоящей опоры для символа, ибо только в нем, как мы знаем, окончательно снята противоположность всего логического и алогического. Только в нем являемое и являющее онтологически слиты в одну абсолютно-неразличимую точку. Но само-то Единое, как мы тоже хорошо знаем, не символ ни в каком смысле, поскольку оно выше всякого явления, а символ предполагает явленность. Следовательно, нужно взять являемость, смысл, но понимать его так, чтобы в нем всецело сохранялись права Единого. Как же это можно сделать?

По Плотину, это можно сделать только так, что мы сначала берем любую категорию из общедиалектического процесса и *рассматриваем ее в свете всех прочих категорий*. Ведь Единое есть исток *всех* категорий. Значит, если мы хотим данную категорию рассмотреть в свете Единого, мы должны применить к ней все основные категории общедиалектического процесса. Так, мы берем *ум* и рассматриваем ум как единое, как ум, как душу, как тело, как самый космос. Получаются едино-раздельное бытие, интеллигенция, умная материя, умное тело и космос. Или мы берем *душу* и рассматриваем душу как единое, как ум, как душу, как тело, как космос (получается становящееся творчество, ощущение, оживотворение, физическое тело со своей собственной морфологией) и т. д. Возникающие конечные идеи в каждом таком рассмотрении будут идеями, развитыми и рассмотренными с точки зрения

¹ Обе основные главы трактата I 3, 4—5, дающие общее определение диалектики, переведены в «Античном космосе», с. 272—274.

единопорождающего лона, то есть *символами*. Пробегаая ряд, составленный из этих конечных пунктов развития каждой диалектической ступени, мы получим ряд, который уже нельзя будет назвать только диалектическим (так как вместе с противопоставлением везде тут будет действовать и Единое) и нельзя будет назвать только мифологическим (так как все тут будет логически осознано до конца). Этот ряд будет *символическим*. У Плотина *таковым и является ряд, установленный нами раньше*: 1) Кронос, Афродита, Эрос; 2) Зевс, Афродита, Эрос; 3) Порос, Пеня, Эрос (с соответствующими модификациями образов Афродиты и Эроса).

Диалектика дала Плотину идеи, мифология — образы. Но когда Плотин рассказал нам об Эросе, то это значит, что 1) он взял диалектическую идею ума (если иметь в виду Эрос интеллигибельный) и, под руководством народной *мифологии* о космогоническом Эросе, применил к этому уму *все главные диалектические идеи*: он рассмотрел ум как *единое* — получилось некое едино-раздельное бытие; он рассмотрел его как именно *ум* — это едино-раздельное бытие стало самосознанием; он рассмотрел его как *душу* — это стало живым существом; он рассмотрел его как *тело* — оно приобрело телесный образ; он взял его как выразительную *энергию*, изливающуюся вовне, то есть подчеркнул, что это именно чистый ум, абсолютный ум, то есть не какой-нибудь отдельный (например, человеческий), но универсальный, вечный, всему мировому предшествующий и всему дающий свою форму, все связывающий, все облакающий, то есть что он именно абсолютный, энергичный ум, а не что-нибудь другое, и вот — перед нами плотинский образ интеллигибельного Эроса.

г) Прибавим к этому еще и то, что конструирование всех основных категорий в недрах каждой из них должно коснуться и *самого метода* этого конструирования. *Тут-то и залегает подлинный синтез диалектики и мифологии как именно методов*. Диалектический метод, как мы знаем, заключается в полагании чего-нибудь, в его отрицании (или в проведении границы) и отрицании этого отрицания (или в новом утверждении). Но это только первая, наиобщая и самая отвлеченная структура метода мысли. Возьмем этот синтез, это единство (вернее, единение противоположностей) — как *единое*, как *ум*, как *душу*, как *тело*, как выразительно изливающуюся *энергию*, и мы получим на этих путях то, что Плотин называет *браком*. Если бы мы стали подробно рассматривать все образующиеся здесь модификации диалектического развития, мы нашли бы здесь взаимодействие, притяжение, любовь, ненависть, войну, власть, подчинение, восстание, воцарение и пр. *Брак* — это тоже некое единство противоположностей, то есть тоже какая-то модификация первоначальной отвлеченной триады. Но раз Плотин не дает систематического анализа всех предшествующих этой идее построений, то не будем этого делать и мы. Но зато нам теперь стало совершенно понятным, почему Плотин говорит уже не о становлении Зевса в Афродите, но именно о *браке* Зевса и Афродиты, хотя отношение между «умом» и «душой» как диалектическими категориями есть именно отношение становления: душа есть *становление ума*. Сказать же, что Афродита есть становление Зевса или Кроноса, это значит понять отношение между двумя мифами *чисто диалектически*, так же как если бы мы говорили только о браке между Зевсом и Афродитой, это значило бы понять отношение между двумя мифами *чисто мифически*. Мы же должны понять это отношение не диалектически и не мифологически, но *симвоически*. Поэтому мы утверждаем одновременно, и что Зевс вступает в брак с Афродитой, чтобы породить Эроса, и что это есть становление ума и души в едином софийном синтезе.

Так диалектика и мифология сливаются у Плотина в диалектическую мифологию, или в сферу символа. Такова лаборатория его философско-эстетического творчества, им самим почти совсем не осознанная.

§ 3. Эстетика Плотина в специальном смысле

1. *Эстетика как учение о символическом выражении*. Нам остается еще обратить внимание читателя на одно обстоятельство, которое легко может быть пропущено. А именно, что мы сейчас говорили о совпадении мифологии и диалектики у Плотина, можно понимать чисто онтологически, то есть философско-теоретически, и по поводу этого недоумевать, где же тут эстетика в специальном смысле слова. Правда, этот вопрос относится не только к Плотину, но и ко всей античной эстетике, поскольку она не выделялась в античности в специальную науку, а была продолжением, или, лучше сказать, завершением самой же онтологии. Конечно, если не входить в подробности, то именно так оно и было у Плотина. Однако для историко-эстетической мысли будет весьма недостаточно ограничиваться в этих случаях только одной онтологией. Сейчас мы уже указали, что если это и была онтология, то не онтология вообще, а только ее завершительная часть. Но все же в заключение всего нашего исследования эстетики Плотина об этом необходимо сказать и несколько подробнее.

Изучать эстетику философов, которые не выделяют эстетику в специальную дисциплину и даже не пользуются самим термином «эстетика», можно только при том условии, если мы сами установили для себя, что такое эстетика, и на этом основании исследуем философию прежних времен с точки зрения того, что у них эстетического с нашей точки зрения. Автор стоит на той точке зрения¹, что эстетика есть наука о выражении или о выразительных формах. Эстетика не есть просто наука о прекрасном, так как сюда же кроме прекрасного относятся также и области трагического, комического, юмора, иронии и т. д. Поэтому лучше говорить, что эстетика есть просто наука о выражении, то есть о том, как невидимое внутреннее дано во внешнем, воспринимаемом и нашим зрением и всеми прочими внешними чувствами. Можно ли в таком случае рассматривать тождество мифологии и диалектики у Плотина как эстетику? Не можно, а совершенно необходимо.

Ведь, как мы знаем из предыдущего, мифология и диалектика, слитые у Плотина в одно нераздельное целое, являются одна для другой и внутренним и внешним. Возьмем все тексты из Плотина, которые трактуют только одну диалектику, тогда из предыдущего мы сейчас должны сделать тот вывод, что эта теоретическая диалектика внешне выражена при помощи мифологии, поскольку Уран, Кронос и Афродита соответствуют у Плотина трем основным

¹ См., напр., статью «Эстетика» в 5-м т. «Филос. энциклопедии». М., 1970.

ипостасям, то есть Единому, Уму и Душе. Однако если мы соберем и все мифологические тексты Плотина и спросим себя, что они означают и в чем заключается их смысл, то в основном опять получим центральное учение Плотина о трех ипостасях. Это значит, что мифология *выражена* в виде диалектики, а основная диалектика у Плотина *выражена* при помощи мифологии. Поэтому будет весьма мало и недостаточно сказать, что здесь перед нами только одно онтологическое учение. Здесь перед нами и самая настоящая эстетика, но, конечно, такая, какой она была и вообще в античности, то есть онтологическая, а точнее сказать, завершительная, то есть именно *выразительная часть онтологии*.

Ведь в самом выражении сливаются до полной неразличимости внутреннее и внешнее. На картине изображаются внутренние состояния человека, а мы их видим своими физическими глазами. И наши физические глаза сначала скользят как будто бы чисто внешне по картине, а в результате оказывается, что дело тут вовсе не в красках и формах, которые мы физически ощущаем, а дело здесь в той внутренней жизни, которую хотел изобразить художник на своей картине, будь то пейзаж или ландшафт, будь то

портрет отдельного человека, будь то общение многих людей между собою, будь то какая-нибудь гора, река, озеро, время года, состояние атмосферы и др. Поэтому в эстетическом выражении уже трудно понять, где здесь внешнее и где здесь внутреннее. То и другое слиты здесь воедино при помощи выразительного метода. Поэтому мы и должны сказать, что у Плотина мифология *выражает* собою диалектику, а диалектика *выражает* собою мифологию. Значит, здесь не просто онтология, но самая настоящая эстетика в специальном смысле слова.

2. *Разновидности выражения.* Однако если говорить об эстетике Плотина в специальном смысле слова, то можно обратить внимание еще на некоторые подробности нашего предыдущего изложения, которые предшествовали переводам и анализам трактатов Плотина по эстетике (см. выше).

Там мы пришли к выводу, что последней и наиболее развитой эстетической категорией является миф. Но миф это такая категория, которая, поскольку она последняя, является самой сложной и наиболее развитой. Ей предшествует ряд других категорий, менее сложных, но тоже относящихся именно к области эстетики. Такова прежде всего категория *софии*, или «мудрости». Миф софиен, но он не есть просто софия, миф есть осуществление софии, ее чувственная, материальная и вполне телесная выраженность и осуществленность. Можно ли сказать, что эстетика Плотина есть учение о софии? Можно и нужно. Только это будет не окончательное определение эстетической предметности. Ведь и софия тоже получена нами на путях искания выразительных форм. Необходимо помнить, что софия относится к уму, но не к уму просто и не к уму в понятиях, не к абстрактно данному уму и не к системе его абстрактных категорий. София тоже есть своего рода телесное осуществление ума. Только телесность эта не чувственная, а умственная. Как мы видели, Плотин говорит об «умных изваяниях» или об «умных статуях», то есть, попросту говоря, о богах. Эти боги вовсе не являются чувственной данностью. Тем не менее они вполне портретны, картинны; и древнему греку ничего не стоит представить их только умственно и в то же время картинно. Значит, в софии тоже есть выразительный момент. Если боги — это «умные изваяния», но только данные индивидуально, то софия в отношении их есть не что иное, как только общая и все же выразительная данность. Значит, если мы скажем, что *основной принцип эстетики Плотина есть софия*, то мы нисколько не ошибемся, а только выразимся более абстрактно, поскольку подлинная конкретность, по Плотину, это только миф.

Пойдем дальше. Выше (см.) мы нашли, что софия есть не что иное, как выразительно и телесно данный в уме эйдос. Этот эйдос тоже играет основную роль в эстетике Плотина, но по своей конкретности он предшествует не только мифу, но и софии. Эйдос — это уже более или менее абстрактное понятие, а не картина. Но и понятия тоже могут рассматриваться с разной степенью конкретности. Ведь в геометрии главную роль тоже играют математические понятия. Они также внечувственны, тоже не обладают ни весом, ни тяжестью, ни запахом, ни вкусом. Это — вполне умственная сфера. И тем не менее геометрия все же не арифметика, которая еще более отвлеченна, чем геометрия. Под эйдосом нужно понимать умственно данную фигурность, но пока еще не осуществленную в виде интеллигентно-телесной софии. Однако и сам эйдос тоже строится при помощи некоего отвлеченно-данного смыслового задания. Эйдос тоже имеет принцип своего построения подобно тому, как и всякий треугольник в геометрии тоже есть плоскостное изображение неплоскостного числа три. Наконец, и сам логос, являющийся методом построения эйдоса, тоже отнюдь не первоначален и не самостоятелен. Он есть, как мы видели выше (см.), пока только еще эманация из абсолютного первоединства. И только это последнее не входит в эстетику, потому что оно вообще никуда не входит, будучи выше всякой сущности и всякого познания.

На основании всего этого мы могли бы дать следующее определение эстетической предметности в результате тщательного анализа текстов Плотина.

Эстетическая предметность есть миф.

Эстетическая предметность есть софия.

Эстетическая предметность есть эйдос.

Эстетическая предметность есть логос.

Эстетическая предметность есть эманация первоединства.

Излагатели Плотина, путаясь в текстах философа, обычно выбирают только одно или только несколько из этих определений. И почти никому не приходит в голову, что все эти определения тесно связаны между собою и тщательно продуманы у Плотина. Но только в защиту многочисленных исследователей Плотина, впадающих в ту или другую односторонность, необходимо сказать, что греческий текст Плотина, вообще говоря, очень труден. Сам Плотин писал мало, редко и случайно. Плотин даже вовсе не считал себя писателем, а уже тем более не считал себя систематизатором философии. Он писал свободно, непринужденно, то и дело прибегал к разным образам, метафорам и символам, то и дело перескакивал от тончайшей и малопонятной теории к самой обыкновенной психологической практике и душевным настроениям. Кроме того, как мы знаем, он страдал болезнью глаз и никогда не перечитывал написанного. А это значит, что он никогда и не думал добиваться правильности и гладкости своего стиля. Наконец,

значительную часть своих размышлений он даже и совсем не успел изложить письменно, а только завещал своему ученику Порфирию записать свои оставшиеся не записанными лекции. При таких условиях систематически настроенному историку и критику очень трудно привести весь огромный и весьма значительный текст Плотина в какую-нибудь законченную систему. И это — при всем том, что сам-то Плотин до мельчайших деталей продумывал свои мысли, как это легко заметить при достаточно тщательном изучении его текстов. Поэтому можно считать только естественным, что разные исследователи Плотина опираются на самые разнообразные моменты его философии и что они излагают эстетику Плотина и не полно, и не систематично, и недостаточно критично.

Что касается нас, то на основании собственного изучения Плотина мы смогли выставить несколько на первый взгляд противоречивых и малосовместимых между собою категорий. То, что эстетический предмет есть у Плотина либо диалектически конструируемый миф, либо мифологически обработанная диалектическая конструкция, это относится к диалектике Плотина в ее наиболее общем виде. Если же пытаться охватить ее хотя бы главнейшие детали, то мы бы сказали так: *эстетическая предметность у Плотина есть та или иная система эманулирующих из абсолютно первоединства логосов, которые являются принципами конструирования мифа при помощи софийных эйдосов*. Все выставленные здесь категории связываются у Плотина методами символизма, то есть все эти категории, и взятые в целом и взятые в отдельности, являются сопряженными при помощи закона единства и борьбы соответствующих противоположностей.

Мы нисколько не склонны преувеличивать значения полученного нами результата. Этот результат и не единственный, и не окончательный, и не наилучший. Он возник только в результате попытки вырваться из понимания Плотина в виде тех или иных односторонностей и охватить эстетику Плотина в целом. Дальнейшее изучение Плотина, особенно изучение его языка и стиля, может значительно уточнить полученный нами результат.

VI ПЛОТИН И НЕМЕЦКИЙ ИДЕАЛИЗМ

В новоевропейской эстетике после Возрождения и Плотин и весь неоплатонизм были весьма непопулярны. Можно сказать, что в XVII и XVIII вв. неоплатонизм был просто забыт. Однако конец XVIII и первая половина XIX в. в значительной степени характеризуются как некоего рода возрождение античного неоплатонизма. Именно очень много сделал в этом отношении немецкий идеализм. Как бы ни относиться к последнему, но с точки зрения истории философии немецкий идеализм есть, конечно, кульминация домарксистской западноевропейской философии, наиболее последовательная и продуманная ее система. Если мы сумеем выразить Плотина языком Канта, Шеллинга и Гегеля, то это и будет означать, что мы его поняли. Разумеется, здесь не может быть поставлен вопрос о сопоставлении античного неоплатонизма и немецкого идеализма в целом, как потому, что это вывело бы нас далеко за границы историко-эстетического исследования, так и потому, что значительные отделы в неоплатонизме еще не изучены и лежат под спудом, а к немецкому идеализму еще не умерли различные капризные симпатии и антипатии, мешающие спокойной историко-философской работе. Поэтому, заранее отказываясь от постановки вопроса в целом и соглашаясь только на фрагменты, но все же весьма дорожа сравнительно историческими сопоставлениями, мы коснемся только трех пунктов: Плотин и Кант о прекрасном и о гении, Плотин и Шеллинг о гении и о мифологии, Плотин и Гегель об искусстве, религии и философии.

§ 1. Плотин и Кант

1. *Основное расхождение Канта с Плотинам и основной пункт конструктивного сходства.* Уже самый первый и самый общий взгляд на обе системы Плотина и Канта настолько глубоко поучителен и настолько расширяет историческое зрение, что, кажется, даже профан начинает чувствовать все своеобразие этих двух несоизмеримых историко-философских стилей. И все же мы были бы вне живой исторической действительности, если бы не заметили глубокого сходства этих систем, хотя оно и касается главным образом их конструктивных оснований.

а) Кант исходит из догматического вероучения, которое для него есть *conditio sine qua non* всякого философствования. А именно — *все смысловое, что мы находим в опыте, для него обязательно есть субъективно-смысловое*, то есть порожденное субъектом. В то время как для Плотина все смысловое («ум») есть порождение абсолютно объективного начала («единого»), для Канта все смысловое есть результат функционирования человеческого субъекта. Уже это одно является тем замечательным фактом, который поражает нас и принципиально-философски, и психологически, и социально-исторически. Какое надо было иметь сознание, чтобы все разумное, все смысловое, всю науку обосновать на функциях одного только человеческого субъекта! Однако не это нас сейчас интересует. Констатируем этот потрясающий факт и пойдем дальше.

Не только в основе всего лежит у Канта субъект. Еще одна особенность так же поразительна в сравнении именно с Плотиним. Кант признает «конститутивное» значение только за абстрактным смыслом, за рассудком, решительно отказывая ему во всякой интуитивности. Единственная интуиция, которую он признает догматически, это — чувственная интуиция. Данные чувственного опыта обрабатываются при помощи априорных субъективных форм рассудка и чувственности, и — никаких иных интуиций в человеческом духе нельзя себе и представить. «Идеи разума» потому и распадаются на противоречащие моменты, что не существует никакой специальной разумной интуиции, которая бы служила опорой для идей разума, почему последние и обладают регулятивной, но не конститутивной функцией.

б) При такой философской позиции — во что же должны были превратиться основные моменты единого диалектического процесса Плотина? Этот процесс начинается с *Единого*. Есть ли в системе Канта место для такого момента? Оно, конечно, есть; и его не может не быть во всякой развитой и зрелой философской системе. Но оно везде имеет совершенно своеобразный стиль, соответствующий типу данного философствования. У Канта, вообще говоря, это есть «вещь-в-себе». Можно быть вполне уверенным, что многие, читавшие выше об Едином у Плотина, так и представляли себе это Единое. Однако нужно тщательно развивать в себе чувство историко-философского стиля и не поддаваться внешним аналогиям, как бы они сильны ни были. Действительно, то и другое — непознаваемо. Но, кажется, это и есть единственный пункт сходства. В остальном это две совершенно разные философские конструкции. У Канта здесь просто *бездна*, просто разрыв и раскол, раз навсегда. У Плотина же, как мы знаем, существует *диалектический переход* от Единого ко всему прочему. Единое есть не только Единое в себе (в этом случае Плотин совпадает с Кантом, но это есть только тезис диалектической триады), оно еще и *отличается от всего иного*, чтобы быть вообще. А раз оно отличается, оно есть *нечто*, то есть обладает каким-то качеством, количеством и т. д. Словом, оно переходит в иное, *становится* иным (умом, душою, вещами и т. д.). У Канта же вещи-в-себе существуют в виде какого-то оцепеневшего, застывшего царства, которое отделено от всего живого как бы некой физической силой. Сказано: «сиди на месте!» и — баста! Этот полицейский, в дурном смысле абсолютистский, приказ неприятно слышится во всех уголках кантовской философии, в то время как у Плотина Единое — везде живо ощущается как олицетворяющая сила, — действительно, как свет и тепло, о чем неустанно говорят все неоплатоники.

Нечего и говорить о том, что это — самое уязвимое место всей гениальной кантовской философии. Учение о вещи-в-себе рушится от одного маленького вопроса: а что, эта самая вещь-в-себе отличается чем-нибудь от прочего или нет? Если она ничем не отличается, она не есть нечто; следовательно, о ней нельзя сказать даже того, что она есть вещь-в-себе (ибо это уже ведь есть нечто), и она превращается в пустые звуки, не имеющие никакого значения. Если же вещь-в-себе отличается от прочего, то она отличается чем-нибудь, то есть она — нечто, она имеет признаки, она познаваема, она вовсе не есть вещь-в-себе. Нет нужды считать вещь-в-себе и чем-то специально объективным. Объект

предполагает субъекта. И если мы хотим говорить об абсолютном единстве, то оно по этому самому не будет ни объективным, ни субъективным, но превышающим и то и другое. Так оно и есть у Плотина. У Канта же вещь-в-себе почему-то «объективна». Впрочем, это и понятно почему: тут догматическое вероучение об исходном расколе и разрыве знания и бытия. Так затвержено было с самого начала, без всяких доказательств.

в) После Единого у Плотина существует ум, а этот Ум, как мы видели, в свою очередь понимается у него то как просто отвлеченно-смысловая сфера, то как жизнь (душа), то, наконец, как полный ум, царство идей-первообразов. *Не может быть иначе и у Канта*, раз это зрелая система, дошедшая до всех центральных вопросов философии. Но какую невообразимую форму приняли у Канта все эти античные неоплатонические категории! Мы уже знаем, что Кант отрицает всякую интеллектуальную интуицию. Следовательно, его «ум» — это отвлеченный рассудок, точнее, система категорий и основоположений чистого рассудка. Далее, где же искать у него платоновскую умную «жизнь» или «душу»? Она, конечно, принимает здесь форму «*практического разума*», то есть той сферы морали (мораль у протестанта Канта и есть единственный вид духовной жизни), где только и могут «осуществляться» идеи разума. Теоретическая ценность идей разума — нуль, но зато они являются регулятивами для морали. Тут, стало быть, и надо искать платоновскую «жизнь» «ума». Но любопытно, что философская проницательность Канта, хотя и искаженная индивидуалистическими предрассудками, совершенно правильно нащупывает основные этапы диалектического развития, давая им, конечно, соответственно искаженное освещение. А именно — Кант прекрасно почувствовал необходимость объединения рассудка и разума и дал полный анализ неоплатонического учения о целом и полном уме как первообразе в учении о «*способности суждения*». Этот безвкусный термин указывает у Канта на синтез рассудка и разума. И тут — сфера искусства и телеологии.

г) Действительно, судя безотносительно, надо сказать, что этот синтез намечен, вернее, нащупан у Канта совершенно правильно. Если рассудок в качестве априорного принципа давал только *законосообразность* и конституировал *природу* на основе познавательных функций субъекта, а разум в качестве такового же принципа давал свободу, восходя уже не к природе, но к конечной цели и базируясь на способности желания, то упоминаемая сейчас «способность суждения» объединяет в качестве античного принципа законосообразность (необходимость) с конечной целью в целесообразность, где есть и необходимость закона и достижение вещью заданий, которые ставятся этим законом, и определяет она собою не природу и не свободу, но искусство, также и базируясь не на познании или способности желания, но на чувстве удовольствия или неудовольствия.

Невозможно не находить полного конструктивного сходства платоновского *ума-первообраза* (вспомним также то, что выше (см.) говорилось о совмещении ума и удовольствия) с кантовской «*способностью суждения*», брать ли ее в телеологическом или в эстетическом аспекте. И при всем том: у Плотина этот ум-первообраз вырастает из чистого абсолютного бытия, у Канта — из субъекта; у Плотина это онтологическая ступень самого бытия, космическая или докосмическая потенция, у Канта — трансцендентальный и совершенно абстрактный принцип а priori; у Плотина Ум есть свет, луч, фигурность, картинность, смысловое изваяние, у Канта — отвлеченная и абсолютно неинтуитивная заданность для того или иного оформления эмпирического опыта.

2. *Эстетика Плотина и четыре момента суждения вкуса у Канта*. Имея в виду это глубочайшее различие историко-философских стилей обеих систем, мы уже не собьемся с пути истины, если продолжим наши аналогии и на последующем. А именно — вся кантовская «*аналитика эстетической способности суждения*» конструктивно вполне понятна как субъективистически-трансцендентальный дублет к учению Плотина об уме.

а) Возьмем «первый момент суждения вкуса» (по его качеству): «Вкус есть способность судить о предмете или о способе его представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется прекрасным»¹. Не нужно доказывать после всей той массы текстов из Плотина, которые приведены выше, что для Плотина настоящая и подлинная красота есть красота *ума*, то есть свободы от чувственности, от чувственного «интереса». Тут полное тождество платонизма и кантианства. Оба признают только «*чистое*» удовольствие, *чистую* красоту — в отличие от огромного количества метафизических и психологических систем. И «чистота» понимается тут одинаково: она есть погруженность в сферу «смысла» и свобода от сферы «фактов».

«Второй момент суждения вкуса» (по его количеству) гласит у Канта так: «Прекрасно то, что *всем нравится без [посредства] понятия*» (§ 9)². Что у Плотина весь ум и его отдельные эйдосы суть общее, всеобщность, это может быть только банальным после всего, что мы знаем о Плотине. Кант, однако, прибавляет к своему определению момент «без понятия», желая этим подчеркнуть, что в сфере прекрасного всеобщность определяется не рассудком, не категориями и что не существует такого правила или доказательства, которыми можно было бы создать или подтвердить прекрасное. Кант хочет сказать, что здесь ожидается подтверждение не от понятия, но от свободного согласия других. Это, однако, есть признак вполне платоновский. Тут тоже «эйдос» резко отличается от «логоса» и от дискурсивных форм (ср. хотя бы приведенную выше (см.) главу из трактата V 8, 6).

«Третий момент» по «отношению» гласит: «Красота — это *форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления цели*» (§ 17)³. Тут тоже приходится только удивляться, как два столь различных философских и общечеловеческих опыта приходят к одним и тем же конструктивным выводам. Целесообразность есть, действительно, синтез необходимости и свободы. Целесообразный предмет диктует своим фактом некоторую причинную необходимость, без которой цель не может быть достигнута. Но, с другой стороны, тот же предмет требует и свободного достижения цели, так как иначе нужно будет говорить не о цели, а просто о самой обыкновенной причинности. Эйдос и у Плотина есть и «причина» и «цель» — это здесь обычная терминология.

¹ Критика способности суждения, § 5. — Кант И. Соч. в 6-ти т., т. 5, М., 1966, с. 212.

² Там же, с. 222.

³ Кант И. Указ, соч., с. 240.

Далее, целесообразность эта должна быть *формальной*. Плотин тут сказал бы иначе. «Форма» для него есть эйдос. Он и сказал бы, что красота есть *умная* целесообразность. Здесь, стало быть, расхождение между Платином и Кантом дофилософски-опытное, но никак не конструктивное. Наконец, «представление цели» нарушило бы своеобразие и чистоту эстетического предмета так же, как и удовольствие «через понятие». *Цель должна быть абсолютно имманентна предмету* и никак не вне его (что повело бы за пределы эстетики), но этот имманентизм и не позволяет в искусстве видеть и формулировать ее отдельно. Из Плотина здесь достаточно вспомнить учение о том, что в Уме «бытие» и «причина» — одно и то же, что в нем бытие и смысл — одно и то же, что целое в нем неотделимо от каждой части и пр.

Наконец, «четвертый момент» суждения вкуса (по модальности) утверждает: «Прекрасно то, что познается без [посредства] понятия, как предмет *необходимого удовольствия*» (§ 22)¹. Это определение также вполне соответствует платиновскому учению о необходимости ума в отличие от текучего непостоянства чувственности.

Таким образом, аналитика прекрасного у Канта есть субъективистически-трансцендентальный дублет к учению Плотина об умной красоте, подобно тому как рассудок, разум и способность суждения есть дублет неоплатонической интеллигибельной триады.

3. *Плотин и Кант о гении*. За интеллигибельной триадой в неоплатонизме следует переход к *душе*, а душа, по Плотину, есть живое творчество космоса и всего, что в нем. Что же мы находим вместо этого у Канта? Тут нам предстоит точно так же столкнуться с весьма интересными вещами, переходя, как это и естественно, от аналитики прекрасного к «дедукции чистых эстетических суждений».

а) Если аналитика вскрывает основные понятия, категории прекрасного, то дальше следует вывод *суждений* прекрасного, то есть возникает вопрос *о природе* с точки зрения приложимости к ней эстетической способности человека. Когда речь идет только *о суждении* относительно прекрасных предметов, то мы находимся всецело в сфере *вкуса*, то есть в сфере эстетических оценок. Природа еще и *творима* нами в эстетическом смысле. Конечно, речь идет не о каком-нибудь вещественном или субстанциальном творчестве, но все еще о творчестве прекрасных представлений относительно вещей. Однако мы можем так переставить, скомбинировать и изменить вещи мира, что они станут объектами не наших логических операций или моральных поступков, но именно объектами *прекрасных представлений*, то есть для художественного творчества. Тут уже мало одного вкуса, одних оценок. Должна быть такая особая способность души, которая не оценивает, а *создает* прекрасные предметы. Эту способность Кант и называет *гением* (§ 48)².

Уже сейчас, на первых же порах, мы ясно ощущаем *единство направления мысли Канта и Плотина*. Плотин от ума переходит к его осуществлению, к душе. И Кант переходит от прекрасного вообще к прекрасному в природе и искусстве. Плотин называет душой способность осуществлять умную сферу в природе. И Кант ищет ту всеобщую сферу, которая приводит от прекрасного вообще к прекрасным вещам в природе и искусстве. *Оба философа с одного и того же пункта системы начинают говорить о гении*. Если припомним, гений у Плотина как раз и есть сфера творчества души в космосе (см. выше, анализ трактата III 5), когда душа берется не сама по себе, но именно с точки зрения своих творческих функций в телесном. То же самое у Канта.

б) Но присмотримся ближе к этому учению Канта о гении. Мы найдем здесь массу мыслей, способных быть отличными комментариями к платиновскому учению о гении.

«Гений, — пишет Кант (§ 46), — это талант (природное дарование), который дает правило искусству. А так как талант, как природная продуктивная способность художника, сам относится к природе, то можно было бы выразиться и так, что гений — это художественное свойство души (*ingenium*), *через которое природа дает искусству правила*». Следовательно, чтобы образовался гений, необходим переход от прекрасного вообще, в частности от сферы вкуса, в *сферу природы*. Надо, чтобы эстетическая оценка стала природной силой, чтобы она действовала так, как действует вообще все живое, чтобы она творила *вещественно*. Не иное мы находим в учении Плотина об Эросе как гении. Эрос этот должен был покинуть интеллигибельные и чисто душевные сферы и родиться заново от Пороса и Пеннии, то есть стать природно-творящей силой. Потому он есть теперь уже не бог, а только гений. Однако природно-творящая сила Эроса-гения заключается отнюдь не в творчестве самих вещей, самих субстанций. Все это творится не гениями, а только самими богами. Эрос-гений творит только *прекрасное* в вещах, *прекрасные вещи*. Тут, однако, начинается то, что разделяет Канта и Плотина непроходимой бездной. Для Плотина прекрасное есть объективное (хотя и не вещественное, а только умное, смысловое) свойство бытия; по Канту же, прекрасное даже в природе (не говоря уже об искусстве) есть только специфический трансцендентальный принцип рассматривать вещи именно так, а не иначе.

Из вышеприведенного определения гения Кант выводит (в том же § 46) его всегдашнюю *оригинальность* (так как он создает то, для чего не может быть никаких правил), его *образцовость* (так как он не есть подражание другому, но, наоборот, сам является образцом для всяких подражаний), его *природность*, в силу которой нельзя даже и описать и указать научным образом, как гений создает свой продукт, и сам гений не знает, как появляются в нем соответствующие идеи и как осуществляются, по каким правилам их можно создавать или передавать другим. Все это — только комментарий на Plot. III 5, 4—10.

в) Особенно близко (в конструктивном смысле) к неоплатонизму подходит Кант в § 49 своей «Критики способности суждения», где говорится «о способности души, которая создает гения». Здесь он прямо говорит *о духе* (*Geist*), имея в виду очевиднейший, но мало кем из эстетиков умело разъясняемый эстетический феномен. Стихотворение, говорит Кант, может быть очень милым (что касается вкуса), но совершенно лишенным всякого духа. «Духом в эстетическом значении называют *оживляющий принцип* в душе (*Gemüth*). То, через что этот принцип

¹ Там же, с. 245.

² Кант И. Указ, соч., с. 327.

оживляет душу, то есть материал, которым он для этого пользуется, это то, что приводит душевные силы в целесообразное движение, то есть в такую игру, которая поддерживается сама собой и даже увеличивает наши силы». Точно так же, как Плотин переходит от интеллигибельной сферы к «душевной», делая неподвижный ум живым, одушевленным, так и Кант, кроме «силы суждения» в форме «вкуса», требует в эстетическом сознании еще наличия «духа», мы бы сказали, лучше, именно души. Но мы помним, что переход в душевность у Плотина имел не только смысл выхода за пределы ума (чтобы оживлять умное), но это было равносильно также усложнению и самого ума. «Ум души» вбирал в себя всю оживляющую деятельность «души», но вбирал ее умно же, чтобы остаться самим собою и не уйти в душевное, а потом и в физическое становление. Это, однако, заново перекраивало ум, делало его пластически выразительным, и его эйдосы становились напряженно-набухшими энергийными мифами. Что же Кант? Кант додумался и до этих категорий, хотя, конечно, они имеют у него, как всегда, совсем не платонический, но чисто кантианский, субъективистически-трансцендентальный характер.

Именно — о своем выше упомянутом принципе оживления он говорит (в том же § 49): «Я утверждаю, что этот принцип есть не что иное, как способность воображения *эстетических идей*». Тут кое-что требует разъяснения, но после разъяснения становится ясным как на ладони все конструктивное тождество кантианства и неоплатонизма в этой проблеме.

Что такое «воображение» и что такое «эстетическая идея» по Канту? Из «Критики чистого разума» известно, что такое — «идея разума». Это те понятия, которые претендуют на цельность и завершенность знания, но не имеют под собой никакой интуиции. Это несколько не мешает их необходимости, но только необходимость эта регулятивная, а не конститутивная. Когда они мыслятся как объективные принципы, они трансцендентны; когда же они «относятся к созерцанию только по субъективному принципу соответствия познавательных способностей одна с другой (воображения и рассудка), они оказываются *эстетическими*» (прим. 1 к § 57 «Кр. с. сужд.»). Другими словами, эстетическая идея есть своеобразный синтез «рассудка» и «воображения». Что же такое «воображение»? Воображение создает как бы «вторую природу» на основании материалов объективной природы, хотя и без ее обычных связей. «Посредством воображения, которое по следам разума стремится достигнуть все большего и большего, он [поэт] пытается во всей полноте дать чувственный образ того, для чего в природе нет примера» (Кант, § 49). Следовательно, для воображения существенно то, что в нем берется идея разума и *демонстрируется* чувственно. Но ведь чувственность оформляется категориями рассудка. Значит, в воображении рассудок и разум приходят к некому объединению (как это, впрочем, и требуется общим характером всей сферы «способности суждения»), но это объединение дано, мы бы сказали, *внутренне-ощутительно*.

Отсюда (там же) «эстетическая идея есть представление воображения, соединенное с данным понятием, — которое связано в своей свободной деятельности с таким разнообразием частичных представлений, что для этого разнообразия нельзя найти ни одного выражения, которое обозначило бы определенное понятие и, следовательно, позволяло бы мысленно прибавить к этому понятию много неназываемого, ощущение чего оживляет *познавательную* способность и со словом, только как с буквою, соединяет дух». Стало быть, «эстетическая идея» Канта есть «идея разума», перешедшая в чувственность и ее оформившая, но отразившая и на себе эту чувственность и потому ставшая внешне выражением и внутренне воображением, в котором, однако, никогда невозможно исчерпать образовавшееся здесь созерцание никаким логическим понятием. Понятие «эстетической идеи» делает более конкретным и выше приведенное определение гения. Гений, по Канту, есть «способность эстетических идей» (прим. 1 к § 57).

4. *Эманация у Плотина и продуктивная способность воображения у Канта.* а) Учение Канта о гении представляет собою огромный интерес для сравнительных историко-эстетических целей. Мы тут убеждаемся как в огромном сходстве, так и в огромном расхождении платонизма и кантианства, то есть в том их взаимоосвещении, которое дает возможность глубже понять и то и другое. Если мы кантовский «рассудок» (и ублюдочный, ибо, по Канту, ни на чем не основанный, «разум») сопоставляли с «умом» Плотина, причем наиболее конкретной формой в первом случае была «способность суждения», а во втором — ум-первообраз, то теперь, перейдя в сферу «души», «жизни», «творчества» и разыскивая соответствующую модификацию разумной сферы, мы наталкиваемся в первом случае на «эстетическую идею», во втором — на энергийно-выразительный эйдос, что и является уже, там и здесь, сферой гения. Но в то время как у Плотина его энергийно-выразительный (или «душевный») эйдос есть принцип *космический* (что, как мы знаем, не мешает его умности, а только мешает его субъективности) и есть предмет интеллектуальной интуиции, у Канта это по-прежнему остается только принципом субъективных способностей человека, и притом лишенным интуитивного обоснования. Правда, в последнем пункте Канту довольно трудноато провести абсолютную неинтуитивность «эстетических идей», после того как он сам же ввел чувственность в эти идеи в виде «воображения». И потому Канту приходится здесь выворачиваться. Он пишет (в прим. 1 к § 57): «*Эстетическая идея* не может быть познанием, ибо она есть *созерцание* (воображение), для которого никогда нельзя найти адекватного понятия. *Идея разума* не может быть познанием, ибо она заключает в себе понятие (о сверхчувственном), которому никогда нельзя придать соответствующего созерцания». Можно думать, что эстетическую идею можно назвать *неизъяснимым* представлением воображения, а идею разума недоказуемым понятием разума. Это противопоставление имело бы смысл, если бы тут была параллель с противоположением рассудка и чувственности. Ведь Кант правильно утверждает в «Критике чистого разума», что понятия без чувственных представлений пусты, а представления без понятий слепы. Однако «эстетическую идею» никак нельзя считать «слепотой». Она ведь уже вместила в себя рассудок и вместила определенным образом сформированную чувственность (без чего она и не была бы воображением). Следовательно, она вполне *зрячая идея*; в ней есть смысл и в ней есть материал, который не есть абсолютная алогичность, как животная чувственность, но есть смысловой материал. А это и значит, что если не «идея разума» (где о предметах сверхчувственного опыта начался бы длинный разговор), то, во всяком случае, «эстетическая идея» есть вид самой настоящей интеллектуальной интуиции. Чтобы не допускать вообще никакой интеллектуальной интуиции, Канту приходится из «эстетической идеи» выбрасывать

всякую интеллектуальность (тогда — почему она — идея?) и тем самым обезвреживать ее интуитивность. Но это равносильно исключению чувственности из воображения.

Вот что дает понять в Канте его сопоставление с Плотинем.

б) Но так же во многом углубляется и наше понимание Плотина, когда мы начинаем сопоставлять последнего с Кантом. Именно — все, что у Канта носит характер «критики разума», то есть все, что имеет своей целью выведение трансцендентальных принципов а priori, все это у Плотина носит чисто онтологический, хотя от этого несколько не менее априорный характер философии. Мы знаем, как излагается Кант в терминах Плотина. Но как излагается Плотин в терминах Канта? Ответив на этот вопрос, мы *поймем* Плотина в свете Канта, так как понимать, это и значит выражать что-нибудь при помощи нового материала.

Поскольку «ум» есть «способность суждения», а «эйдос» есть «эстетическая идея» и «энергия» есть «воображение», мы должны теперь сказать так. У Плотина *само бытие* выходит из собственных недр и начинает оформляться. Оно оформляется так, что порождает из себя разум. Этот разум может быть теоретическим и практическим. Наиболее зрелая форма его наступает тогда, когда он, вбирая в себя всякое возможное инобытие, становится «способностью суждения», а именно, как сказал бы Кант, «*рефлектирующей* способностью суждения», то есть когда рассудок не судит о частном с точки зрения общего, но когда частное (инобытие) дано, а общего еще нет и его еще надо найти. Находя это новое общее, уже на основе рефлексии под инобытием, разум бытия обогащается и усложняется, он становится *эстетическим*. Но вот, мало и этого. Выйдя из своих недр и оформив себя в эстетическую идею, бытие, по Плотину, начинает и творить по этим идеям, то есть творить самого себя, но уже в виде произведения искусства. Бытие становится гением, а его продукты — воображением. Но его продукты есть ведь не что иное, как оно же само. Следовательно, само бытие переходит на ту стадию, где оно становится воображением. Софийный ум есть гений, а выразительно-энергичный ум есть выражение и, значит, воображение самого бытия, само бытие как воображение. Энергии, *эманации* Единого и суть *воображение*, исходящее из Единого, когда Единое — не объект воображения, а его единственный и абсолютный субъект, носитель. Единое начинает *воображать*; это значит, что оно изливается в инобытие бесконечно-мощными и вечными эманациями. Это значит, что существует *космос*, единственное, подлинное и абсолютное произведение искусства. Когда Плотин говорит о гении, то это — не тот маленький человеческий гений, о котором так гениально рассказал нам Кант. Это — космический принцип, принцип организации бытия; тут само бытие есть гений. И когда Плотин говорит об эманации, то это не те натуралистические, вещественные истечения, в свете которых всегда «понимался» неоплатонизм просветительской метафизикой. Это — чисто смысловые сущности, текущие сущности, синтез сущности и становления, когда из неподвижной сущности делается творящей и вечно играющей, но пребывая по-прежнему в сфере чисто умных потенций. Таким образом, если с чем сравнивать неоплатонические эманации Единого, то не с каким-нибудь извержением вулкана или водным источником, но именно с продуктивной способностью воображения у Канта, учитывая, конечно, всю опытную и стилистическую несравнимость обеих философских систем.

Вот чему учит нас сопоставление Плотина с Кантом. В этих странных и современному сознанию уже не понятных философских образах Плотина мы начинаем узнавать довольно обычные трансцендентальные схемы кантианства, а через это и вся система Плотина оказывается вполне переводимой на язык западноевропейской философии. Не какая-то вздорная и нелепая слепота и каприз темного невежества заставляли Плотина разрабатывать его учение об уме, об эйдосах, об эманациях, об Эросе и о гениях. Это делалось им в силу непреодолимой общечеловеческой потребности осознать бытие в смысловых (а не грубо вещественных) понятиях, и делалось им так же четко и зорко, как и у знаменитого европейского профессора, но часто и гораздо глубже, складнее и проще. Однако это не значит, что Плотин должен быть немцем конца XVIII в. Он — эллин, эллин самой глубокой, самой зрелой, самой сознательной эпохи античного мира. И вот почему у него — не гений, но космический Эрос, не эстетическая идея, но софийный ум, не воображение, но эманация, не вещь-в-себе, но абсолютный свет Первоединого и не произведение искусства как проекция субъективного представления, но вечный, блаженный в себе и прекрасный космос.

5. *Телеология у Плотина и Канта*. После всего предложенного взаимоосвещения Плотина и Канта всякий, изучавший «Критику способности суждения», несомненно, задаст следующий вопрос. Если Плотин учит об объективной космической красоте, а не о субъективных принципах ее а priori, то почему мы для сопоставления с ним берем у Канта критику эстетической силы суждения, а не *телеологической* силы суждения? Как известно, Кант делит критику силы суждения на эти две части, причем «под первой понимается способность судить о формальной целесообразности (иначе называемой *субъективной*) на основании чувства удовольствия и неудовольствия, а под второю — способность судить о *реальной целесообразности (объективной) природы путем рассудка и разума*» (Введ. VIII). Казалось бы, при чем тут «эстетическая» способность суждения, когда «телеологическая» способность суждения есть прямой дублет плотиновской объективной целесообразности? Этот вопрос, однако, не так прост, и его специальным разрешением мы и закончим наше сопоставление Плотина с Кантом.

а) Прежде всего, кантовская телеология совершенно *исключает всякий намек на объективную интеллигенцию бытия*. У Плотина само бытие мыслит и тем создает себя. Оно также мыслит *самого себя* и есть созерцание. Вся природа есть известный вид объективного самосозерцания бытия, как это мы видели в III 8. У Канта же вся интеллигенция (как и все смысловое вообще) обязательно *субъективна*. Поэтому, если есть где-нибудь «чувство удовольствия и неудовольствия», то только в человеческом субъекте. Его не может быть в природе. Следовательно, сопоставлять плотиновское учение об интеллигенции прекрасного можно только с «эстетической силой суждения», но не с «телеологической».

б) Далее, кантовская телеология *вовсе не есть учение об абсолютной данности целесообразности*, каковым является неоплатонизм. Хотя телеология и направлена на разъяснение целесообразности «в объекте», «в природе», тем не менее она и здесь остается все той же «критикой разума», то есть установлением трансцендентальных

принципов *a priori*, или субъективных «условий возможности» мыслить объективную целесообразность. Кант это очень хорошо понимает; и надо отдать полную дань последовательности его точки зрения. В общем, он выдерживает свою позицию трансцендентализма до конца. Не только когда речь шла о суждениях вкуса, Кант четко отличал формальную целесообразность вещи без представления цели от ее объективного *совершенства* (Крит. с. сужд., § 15), но и когда он рассуждает об «объективной целесообразности», он много трудится, чтобы не нарушить своего трансцендентализма, и высказывает совершенно ясные суждения, вроде такого (§ 65): «Понятие о вещи как цели природы-в-себе не есть, следовательно, конструктивное понятие рассудка или разума, но может быть только регулятивным понятием для рефлектирующей способности суждения, чтобы, по отдаленной аналогии с нашей причинностью по целям вообще, вести исследование о предметах этого рода и размышлять об их высшем основании». В § 72 Кант перечисляет главнейшие системы философии, разрешавшие проблему целесообразности, и всем им он резко противопоставляет свою, основанную на критике субъективных способностей. Это системы или «идеализма» (и механицизм, приписываемый Эпикуру и Демокриту, и фатализм, основателем которого считают Спинозу), или «реализма» (гилозоизм, когда целесообразность вытекает из жизни самой материи, и теизм, когда она «из первоосновы мирового целого»). Как бы ни расценивать эту классификацию Канта, ясно, что все эти философские системы хотят объяснить целесообразность из самих объектов (живых или мертвых, божественных или материальных). И только Кант хочет объяснить ее строением нашей познавательной способности. Следовательно, и с кантовской телеологией не может быть гладкого сопоставления Плотина, как и с критикой «эстетической способности суждения».

Этим, однако, ограничиться невозможно. Мы должны ощутить от наших способностей реальный результат в смысле углубленного понимания неоплатонизма. Что же мы тут получаем?

в) Важно, прежде всего, уже то, что эстетику Плотина приходится аналогизировать одинаково и с «эстетической», и с «телеологической» «способностью суждения» у Канта. Кант субъективист; все сознательное, интеллигентное, включая гений и воображение, он загнал в человеческого субъекта и его пределами ограничил. Объективное совершенство природы осталось непознаваемой вещью-в-себе. Плотин, наоборот, совершенно не ценит ничего субъективно-человеческого. Его воображение — пустяки, о которых не стоит и говорить; его искусство — только суета; даже его гений имеет настоящее свое значение, когда он берется вне человека, как самостоятельное высшее существо, как космическая и даже вышесосмическая интеллигентная потенция. Но зато у него гениально само бытие, сама природа, само Единое; целесообразна и в смысле абсолютной данности совершенна сама жизнь, мировая и премирная; и воображение — это вечный поток неиссякаемых глубин самого космоса. Вот почему эстетика Плотина есть античный дублет одинаково и к «эстетической» и к «телеологической» критике разума. От первой мы получаем в целях сравнения интеллигенцию, от второй — объективность.

Однако самое главное — это то, что оценка Плотина в сравнении с Кантом обнаруживает перед нами лишний раз не только произвольный догматизм, лежащий в основе кантовской философии, но и тот подлинный трансцендентализм, который свойствен Плотину. Именно дело в том, что *Кант жесточайше ошибается, когда думает, что все философские системы, бывшие до него, есть только догматизм и учение об абсолютных данностях и что им не свойственно ничто трансцендентальное и априорное*. Когда он «доказывает» субъективность пространства и времени, то единственным аргументом у него является то, что для суждения об отдельных пространствах и временах *уже нужно* иметь представление о пространстве и времени вообще. Однако этот аргумент только о том, что если есть что-нибудь частное, то должно быть и общее. Если есть пространство там и здесь, то это значит, что есть пространство вообще. Но выводить из этого субъективизм так же странно и неосновательно, как и выводить его на том основании, что если есть три рода треугольников, то, значит, есть и треугольник вообще в виде только субъективного представления. «Треугольник вообще» так же объективен и субъективен, как и отдельные виды треугольника, и разница между тем и другим вовсе не бытийственно-метафизическая, а только чисто смысловая. Поэтому Кант правильно доказывает *априоризм*, но это несколько не есть доказательство *субъективизма*.

Плотин рассуждает сначала так же, как и Кант. Все течет, меняется; *следовательно*, существует нечто нетекучее и неизменное, *смысл, идея*. Этот смысл, или идея, объективен, как и его текучесть, хотя вид этой объективности — специфический: смысл и ум существует не как вещь, но именно как смысл и ум. Поэтому, когда у него заходит речь о целесообразности природы, то для ее обоснования как априорного принципа вовсе не надо залезать в человеческого субъекта и в нем сидеть как в тюрьме, отмахнувшись раз навсегда от живого и непосредственного бытия. А для этого надо только показать систему смысла, который бы являлся идеальным прообразом этой объективной целесообразности природы. Такая позиция и достигнута в платоническом учении об уме. Следовательно, Плотин сохраняет и объективное совершенство вещей, понимаемое как целесообразность в ее абсолютной данности и отнюдь не превращая свою систему в догматическую метафизику, и сохраняет также трансцендентально-априорное обоснование целесообразности из принципов, не впадая в субъективизм и обожествленную антропологию.

г) Важно, наконец, отметить еще и то, что общеантические интуиции проявляются в Плотине особенно ярко в сравнении с таким западником, как Кант. Плотин, как философ всякой зрелой эпохи, прекрасно понимает, что такое искусство и каково отличие его от природы. Но так как абсолютным для него является только реально-чувственный космос, то ему приходится толковать самый космос и природу как произведения искусства. Он прекрасно различает в космосе природное от художественного, но у него нет интуиции человеческой личности, и потому все то творчество, которое так хорошо и пронизательно описывает Кант, отнесено у Плотина только к самой же природе.

Отсюда мы видим, какое чудовищное непонимание Плотина и всего платонизма было и у Канта и у большинства западных философов. Думая, что всякое искусство — только человеческое, утверждали, что платонизм не понимает искусства. Думая, что все априорное обязательно субъективно, считали, что в платонизме только грубая натуралистическая метафизика. Понимая под диалектикой балет абстрактных категорий, видели в неоплатонической мифологии чудовищное нагромождение диких и фантастических образов, взятых к тому же обязательно с Востока

(хотя, как мы уже видели и еще будем видеть, неоплатонизм есть философия чистейшей греческой мифологии; эти указания на Восток делаются обычно, чтобы еще больше принизить неоплатонизм и подчеркнуть его дикость). Стоит, однако, внимательно и непредубежденно изучить тексты, как мы убеждаемся, что неоплатонизм — самая обыкновенная, самая естественная и самая понятная философия, живущая, однако, не в Германии или в Англии последних трех веков, но в Греции и Риме, в античной, языческой Греции, в общеизвестном великом античном Риме. Можно проклинать самую античность. Но если стать на ее точку зрения, то неоплатонизм окажется наиболее естественной философией и наиболее зрелым плодом размышления о жизни.

6. *Одно из сопоставлений Плотина с Кантом в XX в.* В заключение нашего исследования Плотина в сравнении с Кантом мы хотели бы привести одно западное исследование на ту же тему, которое в основном достаточно близко к нашему собственному анализу. Это — работа Катарини Маха¹ «О духовной красоте у Плотина (в сравнении с Кантом)». С этой работой нам пришлось ознакомиться уже после написания предыдущих страниц о Плотине и Канте. Однако, поскольку окончательные выводы этого автора в значительной мере совпадают с нашими выводами и поскольку этот автор приводит тексты из Плотина, нам хотелось бы изложить эту книгу подробнее, тем более что всякая переключка с мировой наукой всегда оказывается делом весьма полезным. Наперед скажем, что избранный нами автор дает изложение Плотина и Канта в слишком общей форме. Из Плотина излагаются истины, которые вообще можно найти в обычных изложениях этого философа. Что же касается Канта, то и он не проанализирован у К. Маха в систематическом виде, так что проблематика Канта в его «Критике способности суждения» не изложена здесь последовательно и многие важные проблемы оказываются в тени и выступают как бы случайно. А ведь только систематическое сопоставление обоих философов может привести к явным выводам о сопоставлении эстетики того и другого философа. Посмотрим, что можно прочитать у этого автора, а) Предмет старой диссертационной работы Катарини Маха ясен. *Noētē callonē*, «умная», или «духовная», красота у Плотина — это всегда сам божественный первичный и всеобщий ум, который для Плотина представляет собой вполне объективную и реальную метафизическую сущность². К. Маха неоднократно подчеркивает, что ум с его красотой был для Плотина не отвлеченным понятием, а непосредственно переживался как всеобъемлющая, эстетически-этически-религиозно-философская действительность³. Черты характера Плотина, о которых сообщает Порфирий, позволяют догадаться, каким было это переживание. Глубина мысли сочеталась у философа с непосредственностью; сосредоточенная серьезность и склонность к мистике — с острой наблюдательностью. Не случайно Плотин по одному внешнему виду опознал среди домочадцев вора⁴. Плотин безраздельно поглощен созерцанием Первоединого и всей своей жизнью стремится к слиянию с ним. Поэтому он почти не касается сферы повседневного опыта. Но его краткие попутные замечания об этой области поражают зоркостью и точностью⁵. Иногда создается впечатление, что Плотин слишком рано приступает к построению идеального мира, задолго до того, как достаточным образом изучена эмпирическая данность. Однако в платоновском «умопостигаемом космосе» можно при достаточном внимании проследить заложенные в основу метафизических конструкций наблюдения над практикой художественного творчества, размышления над природой света, процессов зарождения и роста. Отправной точкой для всех идеальных понятий Плотина служил в конечном итоге эмпирический мир⁶. Красота вообще, а не красота в той или иной форме, невидима внешним зрением и, однако, присутствует всегда и везде. Поэтому задача мыслителя сводится к тому, чтобы «увидеть то, чем каждый, в сущности, всегда уже обладает» (I 3, 1). Таким образом, созерцание становится ключом к духовной и умной красоте. «Итак, рассмотри ум, причем ум чистый, — пишет Плотин, — и неотступно взирай на него, но только не этими телесными глазами. Тогда ты увидишь, что он — очаг бытия и никогда не затухающее пламя» (VI 2, 8, 5—7). Такое созерцание не поверхностно. «Когда мы причастны истинной науке, мы являемся тем, [что мы созерцаем], не потому, что охватываем это в себе, а потому, что пребываем в нем» (VI 5, 7, 4—6). Больше того, все существующее есть у Плотина созерцание. Это получается вот почему. Миры, порождаемые Всеединым началом, возникают не таким путем, что это начало отделяет от себя какую-то свою частицу, а потому, что, оставаясь в себе неизменным, Единое как бы размноживается в своих отражениях. Всякое бытие есть «след» Единого (V 5, 5, 12). Высшее, то есть умное, бытие есть зеркальный образ Единого (VI, 7, 1). Оно рождено обращенностью к Единому и не представляет собою ничего, кроме созерцания. Первое возникшее обратилось к Единому и тем самым осуществилось; созерцая его, оно сделалось умом. Эта его обращенность к Единому и стала первым существованием, а именно существованием созерцания, то есть умом. Следовательно, это значит, что в уме нет ничего, кроме Единого. И созерцание им Единого есть его самосозерцание (V 2, 1, 9—13). Подобным же образом созерцание оказывается основой и сущностью всех других иерархических ступеней бытия (III 8)⁷.

Благодаря единству всего в Едином все существующее оказывается у Плотина ясным и прозрачным. Каждая вещь в своем внутреннем бытии открыта для всякой другой. Каждая вещь как бы содержит всякую другую в себе, и все в целом содержит в себе всякую вещь, каждая одновременно являет собою всю вселенную (V 8, 8, 1—8). Единое, пребывая неподвижным в своем неизменном свете, в то же время как бы стремительно обегает всю вселенную (VI 9, 5, 36-38).

В этом свете понятно, почему бытие у Плотина (в отличие от того, что пока еще только «становится» быть) — это красота (I 6, 6, 17—18). Как пишет К. Маха, «Идея красоты оказывается всеобщей сущностью и тем же самым, что

¹ Macha Katharina. Geistige Schönheit bei Plotinos nebst einem Vergleich mit I. Kant. Bonn, 1927.

² Macha K. Op. cit., S. 7.

³ Там же, с. 10.

⁴ Порфирий. Жизнеописание Плотина, гл. 11.

⁵ Macha K. Op. cit., S. 11.

⁶ Там же, с. 17.

⁷ Macha K. Op. cit., S. 31-35.

идеи истины, справедливости, покоя, движения, умопостигаемого человека и так далее¹. По этой же причине философию Плотина необходимо признать во всех своих частях эстетической².

Лишь Единое — не по недостатку, а по избытку, если пользоваться более поздней гречески-средневековой терминологией, — оказывается как бы вне красоты, подобно тому как оно пребывает вне эйдоса, ума и существования. Если приписать все это Единому, оно лишится своей единой сущности (V 5, 13, 9—11). И все же Плотин не вполне строго следует этому апофатическому тезису. Он называет Единое «сверхкрасотой» (V 8, 8, 21), а по крайней мере в одном месте (V 8, 12; здесь цитация у К. Маха неточная) приписывает ему и красоту просто.

Созерцательная эстетика Плотина, в силу ее обостренного «идейного» реализма³, естественным образом перерастает в этику, а затем в религиозность. «Каждая фраза «Эннеад» сознательно подчинена всеобъемлющей теодицее «Единого». Стремление мыслителя к божеству подчиняет себе все силы его созерцательной сосредоточенности, разума и творческой способности. Благодаря основополагающей религиозной установке эстетик становится метафизиком, метафизик — монистом, этик — дуалистом⁴. Платиновский Ум — это не только «зеркало» Единого, но и обращенное к нему «лицо» (VI 7, 22, 22. 27). Ум, не имея в себе никаких иных определений, кроме созерцательной ориентации на Единый всеобщий источник бытия (aoristos opsis V 4, 2, 6; atypōtos opsis V 3, 11, 12), любит (VI 7, 35, 25), мыслит и стремится к нему (V 6, 5, 8—9; VI 9, 2, 34—35) в едином духовно-мистическом движении. Любовь — мысль — стремление — это одновременно и существо ума, и его красота. А в простой холодной упорядоченности его структуры, в так называемой «симметрии» и «умной гармонии» мало красоты. Гораздо больше красоты в том, ради чего служит эта симметрия, что в ней «светится» (VI 7, 22, 27—28). Сама по себе структурная красота ума — «мертвенная» и «косная» (VI 7, 22, 27—29). Лишь в единстве мыслящего и любящего созерцания умная упорядоченность становится живой красотой. Решающим понятием у Плотина выступает здесь свет и просветленность. К. Маха приходит к выводу, что понятия эйдоса и просветленности при этом сливаются. Почти одно и то же предметное содержание оказывается также у «света», с одной стороны, и «единства» и «жизни» — с другой⁵. «Идеи истины, мудрости, справедливости сияют и блестят постольку, поскольку они прекрасные идеи, образующие как бы просветленную жизнь вокруг Единого. Ум есть красота — но только ум, обращенный к своему Началу в сверхразумной любви⁶. Такой ум всего ближе к Единому, и потому он оказывается для всех остальных ступеней эманации первой красотой. Например «души», или «логосы» прекрасны потому, что в свою очередь являются созерцаниями и отражениями умного космоса (IV 3, 17, 1—2; V 1, 3, 12—15; VI 6, 3, 8—9). В противовес гностикам (III 2, 9, 1—40) Плотин неустанно воспевает прекрасную гармонию мирового целого, ход светил (IV 4, 8, 34—49), красоту цветка, стройность тел живых существ, человека (III 2, 13, 16-26; IV 4, 35, 8-19; IV 4, 41, 1-4; III 2, 16, 56-58; IV 3, 9, 29; IV 3, 12, 1—13). Однако вся эта красота в свою очередь — только отражение красоты «логосов», или душевной красоты. Посмотри, насколько вознившее отступило от своего источника в Едином! И тем не менее оно — чудо (III 3, 3, 30—31). Красота видимого мира — уже ослабленная красота. Она стала безобразием в той мере, в какой не достигает идеала своего умного прообраза (V 8, 8, 15—23).

Почему существуют эти ступени угасания красоты? Почему, если умное начало везде присутствует вполне, не все вещи принимают его в той же полноте? (IV 4, 11, 9—11). Плотин отвечает на этот вопрос следующим образом. Чтобы *принять* в себя всю красоту Ума, вещи должны обладать отвечающей ему способностью к принятию, соответствующей «зеркальностью» (III 6, 14, 1—2). Однако в какой бы полноте вещи ни отражали свой вечный источник, всегда остается возможность отразить его еще полнее, еще совершеннее, в еще большем числе вещей. Эта никогда не исчерпаемая возможность и составляет как бы темную сторону мира, его «материю». Если отражениям Единого будет положен предел — значит, Единое ограничено, ущербно. Если предела этим отражениям нет — значит, в мире всегда остается возможность новых отражений. Эта неосуществленная возможность и составляет «безобразие» мира (I 6, 2, 15—16), его «небытие» (III 6, 7, 1—3), бесформенность (II 4, 8, 14—16), «лишение» и «нищету» (II 4, 13, 20—24). «Материя», таящаяся за каждым запечатленным в ней эйдосом, составляет обманную и ложную непросветленную глубину (II 5, 5, 15-19).

Наблюдения К. Маха о красоте платиновских богов, о причастности человеческой души к красоте сводятся в основном к перечислению уже известных нашему читателю текстов Плотина. Однако заслуживает внимания намечающаяся у этого автора трактовка незаинтересованного созерцания красоты и в платиновской философии⁷. К сожалению, эта трактовка остается в книге не развернутой, и можно даже считать, что она не замечена самим автором. А именно — незаинтересованность созерцания красоты у Плотина не касается процесса созерцания. Это созерцание само по себе настолько «заинтересованно», что стремление к красоте составляет всю красоту и все существо ума и души. Но, подобно тому как последней целью человека является все же не наука, не знание, не добродетель, не художественное творчество, точно так же не является этой целью и созерцание духовной красоты. Единственная и последняя желанная цель — это единение с божеством, которое настолько возвышенно, что уже не может даже считаться красотой при внимательном рассмотрении. Красота остается «позади», подобно тому как молящийся, войдя в святая святых, оставляет позади себя все изображения божества (VI 9, 11, 16—22). Красота была лишь путем, по

¹ Там же, с. 27.

² Там же, с. 9—10.

³ К. Маха следует в этой оценке Плотина Г. Хагеманну и А. Дироффу, которые называют философа «крайним реалистом» с точки зрения гносеологии, ввиду того, что он приписывал бытие даже предметам ума: Hagemann G., Dyroff A. *Logik und Noetik*. Freiburg, 1924, S. 87.

⁴ Macha K. *Op. cit.*, S. 12-13.

⁵ Там же, с. 37-38.

⁶ Там же, с. 38.

⁷ Macha K. *Op. cit.*, S. 51 ff.

которому существующее возвращается к единому. Только в этом смысле созерцание красоты «незаинтересованно». «Духовная красота у Плотина, — подводит итог К. Маха, — есть метафизически объективный, божественный, первый и всеобщий дух, от которого и в котором имеет свое существование, свою качественность и свою действительную значимость всякая красота душ, созданий природы и искусства»¹. Эта красота, как упоминалось выше, составляет также и все бытие всего сущего. Но поскольку выше сущего есть Единое, о котором нельзя уже сказать, что оно — всего лишь сущее, то человек не может быть заинтересован в красоте как в своей последней жизненной цели.

б) У Иммануила Канта красота есть то, что помимо понятия является предметом необходимого, а потому общезначимого и незаинтересованного удовольствия. «Красота есть форма целесообразности предмета, поскольку этот последний воспринимается в самом себе без представления о какой бы то ни было цели» («Критика способности суждения», § 17). Иначе, прекрасный предмет прекрасен формой целесообразности, а не той или иной конкретной целесообразностью. По поводу этой формы целесообразности воображение и рассудок (вынося суждение о красоте) и воображение и разум (переживая возвышенное) испытывают гармоническую, свободную и приносящую удовлетворение игру сил. Казалось бы, суждение о красоте ничего не говорит о сущности объективной вещи. За переживанием красоты не стоит никакого познания действительных вещей. Простое отношение непознанного объекта к субъекту (или наоборот) лежит в основании эстетического суждения. При таком понимании красоты, замечает К. Маха, Кант никоим образом не мог прийти к метафизике красоты. Только в своем невысказанном существе воззрения Канта — особенно там, где он говорит о красоте мирового устройства, — обнаруживают близость с Плотинем. Однако в том виде, который приняла у Канта разработка понятия красоты, красота оказывается связанной с целесообразностью, которая и в субъективном и в объективном смысле привносится в вещи «регулятивными идеями» человеческого разума. Основа всякого человеческого познания остается у Канта непознаваемой, и поэтому Кант не может говорить ни о какой метафизической красоте самих по себе вещей. «В методологическом и гносеологическом аспекте Кант мог выдвинуть возражения против метафизически прекрасного, по фактическим итогам своей мысли — не мог»².

Учение об «идеале» красоты, учение о представлении красоты в «закономерности действия, предпринятого по долгу», требование к художнику о необходимости иметь, прежде всякого воображения, рассудка и вкуса, *духовность* («Критика способности эстетического суждения») — все это позволяет считать, что совершенная красота у Канта есть духовная, «умная» красота. Однако систематический трансцендентальный субъективизм вел Канта по такому пути, где объективная красота не могла стать темой его размышлений.

Плотин и Кант являются «антиподами» по философскому методу. Один — мистик, другой — критик. Мистик стремится к отважному «восхождению», увлекаемый трансцендентной метафизической красотой первоосуществей. Критик отрицает возможность схватить существо предметов. Он осторожно и смиренно задает вопросы об основаниях чисто субъективного, эмпирического чувства красоты. Для Плотина восприятие красоты мира явлений — «послание» и «знамение» из умопостигаемого мира сущностей. Для Канта эстетическое суждение ничего совершенно не дает в смысле теоретического познания предмета. Для Плотина действительность красоты коренится в божественном существовании. Для Канта все сводится здесь к гармонической игре человеческих сил и способностей. Плотин говорит о красоте явлений в объективном, независимом от эмпирического опыта смысле. Кант говорит о красоте «явлений», то есть представлений, в субъективном, то есть обязательно зависимом от чувственного опыта, смысле. И если можно считать, что чрезмерная мистическая дерзость Плотина, который превращается в «пророка» божественного первоединства, слишком пренебрегает точным учетом реального опыта, — то в гиперкритическом субъективизме Канта тоже слишком много одностороннего внимания к чисто «трансцендентальному»³. С точки зрения нашего предложенного выше сравнительного анализа эстетики Плотина и Канта для читателя, как мы полагаем, и без наших добавочных рассуждений становятся ясными как все достоинства, так и все недостатки работы К. Маха. В этой работе нельзя не заметить некоторого рода наивности и неправильного выдвигания на первый план мистики Плотина. Конструктивный характер эстетики Плотина учитывается здесь недостаточно, как и конструктивный характер эстетики Канта. Тем не менее основные выводы у К. Маха можно считать, вообще говоря, правильными.

§ 2. Плотин и Шеллинг

Переходя к *Шеллингу*, мы сразу облегчаем себе задачу сравнительно-исторического анализа. После Канта немецкий идеализм преодолевал свой первоначальный дуализм и превращался в строгую монистическую систему. Вот это-то и является обстоятельством, облегчающим сравнение, поскольку неоплатонизм так же строго монистичен. Но как преодолевается дуализм в немецкой философии? Он не мог перейти просто в физический или психологический натурализм, так как это было бы возвращением к примитиву. Он мог только расширить права субъекта так, чтобы уже начисто ничего не оставалось объективного. Тогда этот гигантски разросшийся субъект уже переставал быть субъектом, а становился самим бытием, космосом, но таким бытием и космосом, которые, в отличие от прежнего натурализма, оказывались *осознанными, выведенными, осязаемыми*. У Канта еще оставалась тень давнишнего антично-средневекового целомудрия в отношении бытия, когда не может бытие быть переведенным целиком в субъект; но эта тень — учение о «вещи-в-себе» — получила у него слишком уродливую и бессильную форму. Фихте первый наложил руку на «вещи-в-себе» и тоже перевел их в сферу «Я», превратив в обычные категории субъекта. Шеллинг расширил этот субъект детальной разработкой категорий природы. И вот когда уже все бытие

¹ Macha K. Op. cit. S. 52.

² Macha K. Op. cit., S. 55.

³ Там же, с. 59.

целиком перешло в субъект, то потеряло смысл говорить и об определяющих функциях субъекта. Наступила эпоха нового объективизма — эпоха Шеллинга и Гегеля, — где, однако, все бытие оказалось построенным абсолютно соизмеримо с субъектом, абсолютно имманентно ему, оно оказалось полностью переведенным то ли на язык чистого понятия, то ли на язык интимно-понятного человеческого чувства, то ли на язык субъективных волевых усилий. Это и дало в одном случае Гегеля, в другом Шеллинга и Шлейермахера, в третьем — позднейшего Фихте и Шопенгауэра. Другими словами, наступил период объективного идеализма, который в сравнении с кантовским дуализмом уже стал полным монизмом.

1. *Плотин и натурфилософия Шеллинга.* Уже в эпоху своей «философии природы» Шеллинг вплотную подходит к неоплатонизму. Так, он полностью осознает объективность смысла в природе и умеет не сводить априоризм на субъективизм, утверждая некую «априорную природу» (Sammtl. Werke I 3, 274 слл.). Он понимает, что в природе есть свой собственный субъект, живущий, однако, объективной жизнью, то, что он называет «субъект-объектом» или «идеально-реальным» (I 4, 84—87). Он учит о природе как о созерцании, причем созерцание это он берет без «Я», без «созерцающего субъекта»; это просто интеллектуальное созерцание как бессознательная деятельность (там же). Это звучит совсем неоплатонически. Он доходит тут даже до учения об «абсолютной индифференции», вполне аналогичной платиновскому Единому, где нет еще ничего ни идеального, ни реального, ни субъективного, ни объективного и откуда все развивается путем депотенцирования, так что вселенная есть самообнаружение этого абсолютного духа, а мир идей есть его самосознание, самосозерцание. «Идеям» абсолютного соответствуют «потенции» в природе, как и у Плотина всякий умный эйдос переходит в энергию жизни и — потом — природы¹. Все эти замечательные вещи не подлежат нашему анализу, так как мы хотим подробнее остановиться на мифологии. Но на один момент стоило бы указать.

2. *Плотин и философия тождества у Шеллинга.* Этот момент есть *самый конец «Системы трансцендентального идеализма»* (1800), сочинения, впервые дающего в системе так называемую «философию тождества». Именно здесь, после конструирования «теоретической» и «практической» философии Шеллинг, на манер Канта, переходит к построению третьей философии, синтеза двух предыдущих, которую он называет «*философией искусства*». Уже организм есть такое бытие, в котором необходимость и свобода, механизм и целесообразность синтезированы в одно нерушимое целое. Но должно быть такое бытие, которое *сознает* это тождество. Надо, чтобы природа признавала свой продукт как результат своей свободной деятельности, осознавая тем самым и себя как творящее. Но это есть *художественное творчество* и такой творец есть *гений*. Гений творит при помощи механической природы и ее законов, но в то же время он творит высшую волю, являясь проводником рока и судьбы. В нем все и сознательно и бессознательно, и причинно и целесообразно, и конечно и бесконечно. Бесконечно в конечной форме и есть красота. Почти каждая строка из этой философии искусства² может быть сопоставлена с тем или другим пунктом неоплатонической философии. Сделать это рекомендуется каждому, кто хотел бы поработать над очень ясным, легко достижимым и в то же время весьма выразительным и эффективным историко-эстетическим материалом.

Мы укажем тут только на то, что если Канта мы сопоставляли с Платином в отношении трех основных моментов разума, то то же самое остается и здесь, однако без противоестественного кантовского дуализма. Шеллинг так же бытийно и объективно конструирует теоретический, практический и эстетический разум, как и Плотин свою интеллигибельную триаду. И как у Плотина гений образуется с переходом чистой интеллигенции через душу в космос, так и у Шеллинга он есть способность продуцирования объекта, который разрешает собою противоречие свободы и необходимости, то есть идеального и реального³.

3. *Плотин и «Философия искусства» Шеллинга.* Однако сопоставление Шеллинга с неоплатонизмом — это грандиозная, обширнейшая тема, которую еще предстоит разработать. Здесь она только намечается. Но один пункт необходимо осветить уже сейчас, это — *мифология* неоплатонизма в сравнении с Шеллингом. Конечно, если принять во внимание весь позднейший период Шеллинга, то и эта тема для нашего настоящего тома невозможна (предварительный обзор материала у Шеллинга можно найти в книге Альфона)⁴. Мы ограничимся только некоторыми текстами шеллинговской «Философии искусства» (лекции 1802-1805 гг.)⁵.

а) В дальнейшем мы будем доказывать сходство неоплатонической мифологии с мифологией Шеллинга, сходство, доходящее местами до полного тождества, а местами обуславливающее собою то, что рассуждения Шеллинга оказываются превосходным, совершенно незаменимым комментарием к мифологии Плотина и Прокла. Поэтому, чтобы не было никаких недоразумений, мы должны сейчас же, до всякого детального исследования, со всей отчетливостью формулировать и то несходство, то абсолютное различие, которое существует между Шеллингом и неоплатонизмом и в свете которого только и можно говорить о тождестве, оказывающемся, таким образом, лишь формально-методологическим и конструктивным.

Мы уже много раз говорили, что вся западноевропейская философия есть тот или иной субъективизм. У немецких идеалистов этот субъективизм расширился до того предела, когда уже невозможно стало говорить о каком-нибудь субъективно не данном объекте. Субъект расширился до того, что, по известному диалектическому закону, он перешел снова в объект, но зато внутренне и субъективно опознанный и формулированный. Шеллинг, это тот

¹ Ideen zu einer Philosophie der Natur. — Schellings Sammtl. Werke I 2. Stuttgart und Augsburg, 1857, S. 57—73. Так же — Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie. — Там же, ч. 1. 1860, S. 140—198. Aphorismen über die Naturphilosophie. — Там же. S. 198-245.

² Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. — Там же, I 7, 1858, S. 619-624.

³ Имеется русский перевод: Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма, пер. И. Я. Колубовского. Л., 1936.

⁴ Allwohn A. Der Mythos bei Schelling. Charlottenburg, 1927.

⁵ Шеллинг Ф. В. Философия искусства под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, пер. П. С. Попова. М., 1966.

философ, который, как и Гегель, *все превращает в логически-выведенную систему*, и, если чем отличается от Гегеля, то только не этим. Он дает не саму мифологию, как это делает неоплатонизм, но *логику* мифа, *теорию* мифа. И это-то и есть главная стилистическая особенность творчества Шеллинга в сравнении с Платином и Проклом.

Во что бы то ни стало надо научиться понимать эти стили философских эпох. Плотин дает *самый* миф. Это значит, что он не будет гнаться за точным определением понятия мифа. Мы видели, что не только точного, но и вообще никакого определения мифа у него не дано. Он не будет гнаться и за логической системой.

Обратное этому мы находим в «Философии искусства» Шеллинга, которой мы сейчас и коснемся, минуя все необозримое множество суждений Шеллинга на эти темы в других томах его сочинений.

б) Прежде всего, Шеллинг начинает здесь с понятия *бога*, который является для него абсолютным, то есть решительно всем бытием, то есть он есть здесь нечто утверждающее, утвержденное и неразличимость того и другого. Кроме того, бог даже есть нечто высшее, чем эти три момента¹. Другими словами, окончательным и предельным моментом в боге, по Шеллингу, является момент *анофатический*, и в этом нельзя не видеть полного сходства с платиновским учением об Едином.

Далее, если попробовать избежать некоторой путаницы у Шеллинга и изложить его систему в том его порядке, который, по-видимому, и был подлинным намерением Шеллинга, то можно сказать, что после категории бога у него следует категория того, что он называет *«вечная природа»*, или *«разум»*. Шеллинг пишет: «Бесконечная утвержденность бога во всем или облечение его бесконечной *идеальности* в реальность как таковую есть вечная природа»². Это значит, что бог существует не только сам по себе, но еще и утверждает себя во всем, то есть превращается в это все. Далее читаем: «Совершенное откровение бога есть лишь там, где в отображаемом мире даже отдельные формы растворяются в абсолютном тождестве, что происходит в *разуме*. Таким образом, разум в самом Всем есть совершенное отражение бога»³. Это суждение Шеллинга мы понимаем в том смысле, что нерасчлененность бога в связи с дальнейшим появлением универсума необходимым образом должна расчленяться, так что здесь мы получаем уже не категорию бога, но категорию его отображения в ином, покамест еще в предельно идеальном виде, то есть в «разуме». Этот «разум» мы склонны понимать как весьма определенный отголосок платиновского учения об Уме. Мы находим возможным даже отождествлять у Шеллинга такие категории, как «разум», «вечная природа», «совершенное отображение бога», «идеальный универсум». Этот идеальный универсум, между прочим, нельзя иначе и перевести по-гречески, как *cosmos poëtos*, то есть умопостигаемый мир, что для Платина является одной из ведущих категорий его системы.

Однако при переходе к универсуму Шеллинг не забывает того, что этот универсум есть только отображение бога и что, следовательно, он содержит в себе такую раздельность, которая в каждом своем отдельном моменте содержит все целое. Другими словами, универсум тоже есть бог в том смысле, что каждый момент этого расчленения содержит в себе все целое. Мы читаем: «Ведь универсум сам по себе = богу. Если бы в каждом не было единства, заключающего универсум сам по себе, если бы, таким образом, и в природе в свою очередь не было всей полноты бесконечной утвержденности, то есть всего существа бога, то бог оказался бы разделенным в универсуме, что невозможно. Таким образом, каждое из единств, заключающихся во Всем, со своей стороны есть отпечаток всего мирового целого»⁴.

Отсюда начинается у Шеллинга определение мифологии, а мифологию он дальше рассматривает как материю искусства.

Чтобы понять существо мифологии по Шеллингу, необходимо строго учитывать одно противопоставление, связанное с наличием бога в каждом моменте универсума. Бог присутствует в каждом моменте универсума, так как иначе отдельные моменты универсума ничем между собой не объединялись бы и весь универсум (и, стало быть, и бог) распался бы на дискретное множество неизвестно чего. Но как бог присутствует в каждом моменте универсума? Выражаясь не языком Шеллинга, а нашим собственным языком, мы бы сказали, что каждый момент божественного универсума, во-первых, содержит в себе весь этот божественный универсум в своем единичном и чисто *смысловом*, идейном преломлении. С другой стороны, однако, каждый отдельный момент универсума является оригинальной единичностью не только по смыслу, но он есть единичная оригинальность всего универсума и по своей *субстанции*, потому что сам божественный универсум тоже есть не просто смысл, но также и субстанция. И вот каждая отдельная единичность всеобщего универсума, отражающая на себе по своему смыслу весь всеобщий универсум, есть то, что Шеллинг называет *идеей*, а поскольку каждая отдельная единичность всеобщего универсума отражает на себе весь всеобщий универсум по своей субстанции, постольку она есть *отдельный бог*. Нам кажется, что этот способ выражения яснее, чем у Шеллинга. Существует универсальная всеобщность и существуют ее отдельные единичные проявления. И каждая единичность этой всеобщности, если ее брать только по ее смыслу, есть идея, поскольку она отражает эту универсальную всеобщность, и каждая единичность универсальной всеобщности, если ее брать не только по ее смыслу, не только в том, что она отражает универсальную всеобщность, но и в том, что она и есть самая эта универсальная всеобщность, продолжая быть по своему смыслу единичностью, есть уже не просто идея, но тот или иной бог. Посмотрим, что сам Шеллинг пишет на эту тему, и читатель тут же убедится в правильности, но в то же самое время и в гораздо большей ясности нашего изложения.

Шеллинг пишет: «Особенные вещи, поскольку они абсолютны в своей особенности и поскольку они, следовательно, представляют, оставаясь особенными, универсумы, называются идеями»⁵. «Эти продукты

¹ Шеллинг. Указ, соч., с. 73.

² Шеллинг. Указ, соч., с. 77.

³ Там же, с. 78.

⁴ Там же, с. 77.

⁵ Шеллинг. Указ. соч., с. 89.

воссоединения общего и особенного, рассматриваемые сами по себе, суть идеи, то есть образы божественного, рассматриваемые же реально — суть боги»¹. Совершенно ясно, что наши указания на смысловой характер идей есть то же самое, что и слова Шеллинга о продуктах воссоединения общего и особенного, взятых «самих по себе». А наше указание на субстанциальную природу каждого бога есть не что иное, как указание Шеллинга на «реальность» продуктов того же самого воссоединения. Но Шеллинг так часто употребляет слова «идеальное» и «реальное», что реальность, о которой он говорит в последней цитате, не очень ясна, в то время как наша интерпретация этой реальности как субстанциальности звучит гораздо яснее. Но так или иначе, а Шеллинг в предыдущих цитатах уже дошел до понятия единичного бога. Отсюда уже всякому становится ясным, как Шеллинг доходит до понятия мифологии.

По Шеллингу, «боги с необходимостью образуют между собой некоторую целокупность, некоторый мир»². «Отношения зависимости между богами неизбежно складываются в отношения порождения (теогония). — Ведь порождение является единственным видом зависимости, где зависимое все же остается абсолютным в себе. Но и идее богов как раз и предъявляется требование, чтобы они как особенные были бы абсолютными»³.

«Генеалогические отношения между богами опять-таки и есть символ того, как идеи пребывают друг в друге и исходят одна из другой. Так, например, абсолютная идея, или бог, заключает в себе все идеи, и, поскольку они, как в нем заключенные, мыслятся в то же время как абсолютные для себя, они рождаются из него; поэтому Юпитер есть отец богов и людей, и даже существа, уже рожденные, вновь порождаются им, так как от него лишь начинается жизнь мира, и все должно быть *в нем*, чтобы существовать в мире»⁴.

Здесь необходимо пояснить то, почему отношения между богами Шеллинг понимает как взаимное их порождение, то есть генеалогически. Тут, может быть, не сразу понятно тождество Шеллинга с неоплатонизмом. Дело в том, что и неоплатонизм и Шеллинг отождествляют мифологию и логику. Для них мифология без логики и диалектики сводится только на пустые и детские сказки. А логика без мифологии — только на пустые рассудочные и далекие от всякого реализма рассуждения. В этом безусловное тождество неоплатонизма с Шеллингом и, как дальше мы увидим, также и с Гегелем. Но тут есть и большая разница. Неоплатонизм хочет мифологию объяснить через логику, и поэтому если не у Плотина, то, во всяком случае, у Прокла она окажется чисто понятийной диалектической системой. Шеллинг же, наоборот, чувствуя отвращение к абстрактной логике, хочет понять ее в жизненном смысле и потому видит в ней не что иное, как мифологию. Но как в неоплатонизме мифологическая генеалогия трактуется в качестве чисто диалектического процесса, так и у Шеллинга диалектический процесс трактуется мифологически, то есть прежде всего генеалогически. В этом можно находить большую разницу обоих воззрений, однако порождение в мифологии и логическая зависимость категорий в логике и для неоплатонизма и для Шеллинга есть одно и то же. Поэтому в корне ошибаются те исследователи, которые склонны в неоплатонизме находить абстрактную схоластику, а в шеллингианстве — романтическую игру с мифологической фантастикой. Поэтому то определение мифологии, которое дает Шеллинг в 1802—1805 гг., требует к себе весьма осторожного и логически острого отношения: «Замкнутая совокупность сказаний о богах, поскольку последние достигают совершенной объективности или независимого поэтического существования, есть мифология»⁵.

в) Получив понятие мифологии, Шеллинг проводит очень твердо и убежденно ту точку зрения, что мифология есть подлинная материя искусства; и тут он, очевидно, уже прямо переходит к эстетике. «Мифология есть первичное условие и первичный материал для всякого искусства»⁶. «Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который сам для себя в то же время есть материал и стихия поэзии. Она (мифология) есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцветать и произрастать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия. Произведениям искусства должна быть свойственна такая же, если не большая, реальность, чем творениям природы, образам, которые имеют такое же необходимое и вечное бытие, как людские поколения и растения, обладая одновременно индивидуальной и родовой жизнью и таким же бессмертием»⁷.

Однако для того чтобы сопоставление Плотина и Шеллинга стало окончательно ясным, нужно еще сказать, что такое, по Шеллингу, гений и что такое у него фантазия. «...Вечное понятие человека в боге как непосредственная причина его [человеческого] продуцирования есть то, что называют *гением*, как бы *genius*, обитающее в человеке божественное»⁸.

«Мир богов не есть объект ни одного лишь рассудка, ни разума и должен постигаться единственно фантазией»⁹.

«Способность воображения в ее отношении к фантазии я определяю как то, в чем продукты искусства зачинаются и формируются, а фантазию — как то, что созерцает их извне, что их как бы извлекает из себя, а тем самым и изображает»¹⁰.

Только теперь мы можем дать окончательное сопоставление Плотина с Шеллингом указанного периода, то есть с

¹ Там же, с. 90.

² Шеллинг. Указ, соч., с. 98.

³ Там же, с. 104.

⁴ Там же, с. 104-105.

⁵ Шеллинг. Указ, соч., с. 105.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Шеллинг. Указ, соч., с. 162.

⁹ Там же, с. 94—95.

¹⁰ Там же, с. 95.

учением Шеллинга о мифологии как о материи искусства. Что же касается формы искусства, то анализировать эту сторону философии искусства у Шеллинга мы не будем, поскольку под этой формой он попросту понимает факт существования отдельных искусств наряду с искусством вообще; а анализ так понимаемой формы искусства у Шеллинга не только завел бы нас слишком далеко, но, пожалуй, был бы мало продуктивен для сопоставления Плотина с Шеллингом.

Итак, мифология и у Плотина и у Шеллинга есть окончательное завершение универсума. И для ясности всей этой картины мы теперь должны сделать два следующих замечания.

Во-первых, и гений и фантазия имеют у Плотина слишком общее значение и не характеризуют собою специально эстетической области. Гений у Плотина вовсе не сводится только на творчество образов искусства. А что касается фантазии, то она у Плотина и вовсе отсутствует в смысле Шеллинга, поскольку мифология у Плотина вовсе не есть продукт человеческой фантазии, а есть само же объективное бытие, но только выраженное в законченной форме. Это не значит, что гений и фантазия у Шеллинга играют только субъективную роль и имеют для себя только субъективное назначение. Они являются только субъективным условием организации, выбора и отбора того, что вполне существует до них, без всякой их помощи, и является объективной реальностью. Для Плотина же гений и фантазия совсем не нужны, поскольку исповедуемая им объективная мифологическая реальность дается человеческому субъекту прямо и непосредственно, без всяких потуг гения и фантазии.

Во-вторых, необходимо углубиться в учение Шеллинга о мифологии как о материале искусства в том смысле, что для Шеллинга, как для новоевропейского романтика, решительно все образы искусства, если это искусство подлинное, являются в конце концов мифологией, а это значит, что все литературные герои суть именно боги. Почему Гамлет, Макбет, Фауст, Маргарита, Мефистофель, Манфред или Дон Жуан суть боги? А потому, что это есть поэтически созданные и в этом смысле вполне субстанциальные (а не просто идейные, не просто смысловые или идеальные) единичности универсальной всеобщности, несущие на себе ту или иную индивидуальную специфику этой всеобщности. Поэтому учение Шеллинга о том, что мифология есть материал для искусства, в конце концов ничего неожиданного и слишком уж оригинального в себе вовсе не содержит. Это есть просто результат романтического превознесения искусства до степени некоей божественной данности. Если для человека искусство есть Все, то, конечно, оно для него и божественно, и мифологично, и глубочайшим образом идеально, и в глубочайшем смысле слова является творением человеческого гения. В этом смысле аналогии Плотина с Шеллингом, пожалуй, не получается, хотя все существующее, по Плотину, включая человека и даже весь неодушевленный мир, а уж тем более включая природу, небо и космос, тоже суть не что иное, как изливания и порождения сверхсущего Первоединого и являются только разной степенью его проявления, то есть разной степенью его же самого. Следовательно, существует огромное различие между новоевропейским и, в частности, романтическим обожевлением человека и его творчества у Шеллинга и, с другой стороны, античным пониманием человека как результата изливания первоединой данности. Что же касается *конструктивной* стороны этого противопоставления, то установить различие между Плотиним и Шеллингом указанных лет очень трудно: у того и у другого абсолют, превышающий всякую раздельность; у того и другого абсолют утверждает себя в инобытии и тем самым расчленяется, превращаясь в универсум; у того и у другого универсум отражается в каждом своем мельчайшем моменте и отражается как идейно (откуда учение об идеях), так и субстанциально (откуда учение о богах); у того и у другого мифология есть последний материал искусства; и, наконец, у того и у другого весь этот абсолют со своим расчлененным разумом, одушевленной вечной природой и со своим космосом (включая все внутрикосмическое) существует как бесконечная иерархия, включая богов разной степени обобщенности и включая художественные образы, и уж тем более всех реальных людей, по степени отраженности в них абсолютной и универсальной всеобщности.

В заключение заметим, что наш выбор «Философии искусства» Шеллинга для сопоставления с Плотиним, конечно, является только примерным и в этом смысле только условным. После своих лекций по философии искусства и соответствующих записей 1802—1805 гг. Шеллинг работал над вопросами мифологии еще целое столетие, в результате чего мы имеем у него не одну, а, может быть, целый десяток разных концепций мифологии. Однако сопоставление Плотина и Шеллинга в таких размерах, как это вполне понятно, совершенно не могло входить в план нашего исследования, в результате чего наше сопоставление Плотина с Шеллингом неизбежным образом оказывается и условным и ограниченным, хотя без него мы не получили бы одного глубочайшего новоевропейского комментария к замечательным концепциям Плотина, которые многими еще и сейчас рассматриваются как некоторого рода задворки историко-философского развития.

§ 3. Плотин и Гегель

Сопоставление Плотина с Гегелем тоже дает очень много для понимания эстетики Плотина. Но тоже приходится сожалеть, что проблема эта не может быть поставлена в настоящем томе достаточно обстоятельно, а лишь только весьма и весьма частично. Впрочем, даже и при таком методе сравнения Гегель оказывается весьма важным комментатором Плотина и многое уясняет в нем такое, что в тексте самого Плотина усматривается иной раз с большим трудом.

1. *Философия духа* у Гегеля. Историей философии, энциклопедией философских наук, эстетикой и философией истории Гегель занимался одновременно в течение тех трех десятилетий, когда он создавал свою философскую систему. Остановимся на том понимании искусства, которое мы находим в «Философии духа», составляющей третью часть «Энциклопедии философских наук» Гегеля. Необходимо сказать, что общеизвестная трудность гегелевского текста особенно здесь дает себя чувствовать, и без специального комментария излагать эту философию духа совершенно бесполезно; поскольку искусство есть у Гегеля только одна из трех основных категорий абсолютного духа, то, очевидно, необходимо сказать, что такое абсолютный дух у Гегеля и каково в нем место искусства.

Абсолютный дух определить, по Гегелю, не трудно. Выражаясь попросту, это есть диалектический синтез субъективного и объективного духа. Понять, что такое синтез субъекта и объекта, по Гегелю, тоже не так трудно, если перевести его труднейший и запутаннейший текст на язык общечеловеческий и понятный. Нам кажется, что таким диалектическим синтезом субъекта и объекта является то, что мы бы сейчас назвали *личностью*, поскольку личность есть нечто объективно существующее, а с другой стороны, есть нечто внутреннее переживаемое и переживающее, то есть нечто субъективное. Но этот простой и общепонятный термин «личность» Гегель не употребляет, а вместо него пользуется непонятным и всегда всех устранившим термином «абсолютный дух». Повторяем, это есть то, что мы попросту называем личностью; а на этом основании не будем страшиться гегелевского термина «абсолютный дух».

Но необходимо отдать дань Гегелю в том отношении, что логика в его «Энциклопедии» кончалась учением о понятии, а дальше за логикой следовала «Философия природы», противопоставленная понятию как учение о фактах, о реальности. Поэтому если свой «дух» вообще Гегель понимает как синтез понятия и реальности этого понятия, то удивляться этому мы не будем, потому что ведь всякому понятно, что одно дело мышление со своими понятиями, а другое дело факты и вся действительность, которая организуется в виде природы. Если понятие мы будем рассматривать не просто как понятие, но и как действительный факт, а действительный факт не просто как таковой, но и как заложенную в нем идею, ее смысл и ее понятие, то термин «дух» как синтез понятия с реальностью этого понятия тоже не представит для нас никаких трудностей.

В этом «духе», по Гегелю, тоже имеется две стороны, это индивидуальный человек и общественный человек, или то, что Гегель называет субъективным духом и объективным духом. Что такое «объективный дух» в сравнении с «духом субъективным», сразу тоже не очень понятно. Но изучение соответствующих глав «Философии духа» совершенно ясно указывает на то, что Гегель имеет в виду здесь просто общество, в отличие от отдельной личности. И если абсолютный дух оказался у Гегеля тождеством «субъективного» и «объективного» духа, то есть, как мы сказали, личностью, то теперь становится для нас ясным то, что это есть личность особого порядка, личность, мы бы сказали, с большой буквы. Вот первым моментом этой окончательной большой личности как раз является у Гегеля искусство, вторым будет религия и третьим — философия.

2. *Мир богов у Плотина и абсолютный дух Гегеля.* Нам кажется, уместно уже сейчас сопоставить Плотина с Гегелем. Ведь что такое каждый отдельный бог у Плотина? Разве он есть только одно отвлеченное понятие? Конечно, нет. Он есть живое существо, а вовсе не абстрактное понятие. С другой стороны, можно ли сказать, что каждый отдельный бог, по Плотину, есть то или иное природное явление? Конечно, и этого тоже нельзя сказать. Каждый отдельный бог у Плотина есть предельное обобщение тех или иных сторон природной действительности, а не сама эта природная действительность и уж тем более не какое-нибудь одно явление или существо. Но как же понимает своих богов Плотин? Он, конечно, их понимает как синтез той или иной области природы и ее внутреннего понятия, как их слияние, как их диалектическое тождество. Боги Плотина — это и не понятия и не реальности, но именно неразличимость понятия с его реальностью. Кроме того, все эти платоновские, да и вообще античные, боги существуют отнюдь не изолированно, отнюдь не дискретно в отношении прочих богов, но представляют вместе с ними нечто единое; и это единое, с одной стороны, присутствует в каждом таком боге целиком и безраздельно, а с другой стороны, каждый такой бог отличается своим собственным качеством, своей собственной идеей, так что единое в каждом таком боге присутствует с той или другой индивидуальной особенностью. Все это дает полную возможность и даже необходимость отождествлять мир богов Плотина, взятый в целом, с абсолютным духом Гегеля. Однако здесь же прямо-таки бьет в глаза огромное, прямо-таки невероятное отличие новоевропейского мирозерцания от античного.

Античное мирозерцание, и, в частности, античная эстетика, основаны на обожествлении сил природы. И поэтому, как бы мы ни трактовали античных богов в качестве личностей, эти боги с начала и до конца все же оставались холодным натурфилософским обобщением, какому бы кропотливому логическому анализу они ни подвергались. В противоположность этому новоевропейское мировоззрение и эстетика основаны на абсолютизации чисто человеческой личности, человеческого духа, взятого в целом, а иной раз даже и в своих отдельных сторонах (как, например, в европейском рационализме или эмпиризме). Поэтому предельным обобщением такого мировоззрения и такой эстетики уже не будет ни просто бог, ни отдельные боги, а будет все тот же человеческий дух, но только предельно обобщенный. Отсюда следует, что Гегель свое последнее обобщение философии называет отнюдь не мифологией, а только абсолютным духом, который если и трактуется как божество, то такая его квалификация является скорее метафорой, чем концепцией взятого в буквальном смысле слова живого существа. Другими словами, разница здесь между Плотинином и Гегелем не только терминологическая, но и в глубочайшем смысле слова мирозерцательная. Зато в методологическом, или, точнее сказать, в структурном отношении учение об абсолютном духе у Гегеля ничем не отличается от учения о богах у Плотина. Это особенно ярко сказывается в том, что окончательным обобщением и производящим началом всего существующего, и, в частности, истории, у Гегеля является абсолютный дух, а в античности — мать-земля.

Разработав свое понятие абсолютного духа, Гегель постулирует в дальнейшем переход к человеческой истории. Что же касается античной мифологии, то, верная своему исходному материализму, она выставляет в качестве первоначала Землю, а дальнейшая диалектика земли дает нам сначала Урана, как всеобщее и ничем не укротимое и потому безраздельное порождение, затем Кроноса, который толкуется у Плотина и орфиков как чистый ум, и, наконец, Зевса в качестве Мировой Души, за которой уже сам собой следует и сам мир, космос. Поэтому античный историзм все равно продолжает быть мифологией, а человеческим он станет только после завершения мифологических конструкций. У Гегеля же совершенно нет никаких мифологических конструкций, а от своего абсолютного духа он прямо переходит к человеческой истории.

3. *Космология Плотина и учение об искусстве в «Философии духа» Гегеля.* Мы не стали здесь приводить труднейших текстов Гегеля по философии духа, потому что здесь у него каждая фраза требует специального

комментария. Но, кажется, то же самое происходит и в области специального учения об искусстве. Минуя все нелепости текста Гегеля и стараясь изложить его максимально понятно, мы здесь укажем только на результат нашего собственного анализа запутаннейшего текста Гегеля. Анализ этот гласит, что если абсолютный дух у Гегеля — это есть тождество субъекта и объекта, то такое субъект-объектное тождество в свою очередь может рассматриваться со своих разных сторон. Именно — если это субъект-объектное тождество действительно существует, то оно, во-первых, объективно, и, во-вторых, оно субъективно. В первом случае у Гегеля получается искусство, а во втором случае — религия. Но наше исходное субъект-объектное тождество может рассматриваться и само по себе, именно как таковое, именно в своих субъект-объектных функциях. В таком случае абсолютный дух у Гегеля становится философией, а его основная функция — диалектическим методом. О религии и философии, как их понимает в данном случае Гегель, мы говорить не будем. Но для истории эстетики очень важно понять, что такое искусство по Гегелю, и в этом смысле очень важно сопоставить Гегеля с Плотинем.

Здесь опять-таки сказывается та бездна, которая залегает в истории между античностью и Новым временем. Для Гегеля субъект-объектное тождество абсолютного духа, рассматриваемое в своей *объективной* данности, есть искусство. Это понятно потому, что произведение искусства есть нечто созданное и потому нечто объективное, появившееся в результате деятельности человеческого гения в области природно данных и вполне объективных материалов. Но простое ведро или простое кресло ни в каком отношении не будет произведением искусства, если здесь не отразится высшее субъект-объектное тождество. Это значит, что всякое произведение искусства состоит не просто из полотна, красок, камней, глины и т. д., но еще и выражает собою какую-нибудь идею, и не какую-нибудь, а какую-нибудь общечеловеческую идею, так как иначе не получится искусства как одного из трех моментов всеобщего и абсолютного духа. С точки зрения Гегеля, это вполне понятно, как бы запутанно он ни выражался. Объективная созданность, во всяком случае, специфична для произведения искусства; а созданность и воплощенность чего именно, об этом Гегель говорит достаточно.

Совсем иначе дело обстоит у Плотина. Как и вся античность, Плотин признает в качестве идеального, то есть самого подлинного и самого настоящего произведения искусства не что иное, как материальный *космос*, то есть космос видимый, слышимый и осязаемый, то есть, прежде всего, объективный, но такой, который существует благодаря материальным функциям не чего другого, как именно богов. Едва ли с точки зрения Гегеля эстетика в своей окончательной форме является космологией. Нет, согласно основным интуициям Гегеля, произведения человеческого гения, которые мы находим в истории, гораздо выше, гораздо глубже и гораздо прекраснее материального мира и именно потому, что этот мир именно материален, а произведения человеческого искусства духовны. Однако повторяем: абсолютный дух для Плотина — это есть те три основных ипостаси, которые концентрируются в понятии демиурга, высших, или умных богов, и низших, или звездных богов. Поэтому не удивительно, что вместо произведений человеческого гения наивысшим произведением искусства оказался здесь космос. У Гегеля эстетика есть логика абсолютного духа, проявляющего себя как дух объективный. У Плотина же эстетика вовсе не есть логика абсолютного духа, хотя бы и объективного, и вообще она не есть логика. У Плотина эстетика — это не логика, но *космология*. Правда, та чувственная материя, которая предстала взору Плотина, была не чем иным, как только «украшенным трупом» (II 4, 5, 18). Но уже и сам Плотин считает мир прекрасным произведением Мировой Души и Мирового Ума (III 2, 3, 7; III 2, 17, 64-70; V 1, 4, 1-16), и только в эпоху Плотина этот космос оказался омертвевшим; и социально-историческое изучение эпохи Плотина достаточно определенно объясняет нам, почему такого рода мысли возникали у Плотина. Но дело даже и не в этом. Античность и вообще вся пронизана идеей вечного возрождения, и у Эмпедокла и даже у Лукреция мир дряхлеет и вот-вот погибнет, но это только для того, чтобы в дальнейшем возродиться вновь с еще большей силой и красотой.

Таким образом, диалектически, конструктивно или структурно искусство получает и у Плотина и у Гегеля довольно сходную квалификацию. Что же касается мировоззренческой стороны дела, то искусство по Гегелю и искусство по Плотину имеют очень мало общего между собою. В частности, Гегель учит о художественном гении, но этот гений у него чисто человеческий. Между тем о деятельности художественного гения или демона мы читали также и у Плотина, но здесь гений, однако, является божественным, демоническим началом (III 5, 6, 1—45), то есть с чисто античной спецификой.

4. *Плотин и другие сочинения Гегеля*. Предыдущее сопоставление Плотина с Гегелем базируется на учении Гегеля об искусстве, как оно дается в его «Философии духа»¹. Гегелю, кроме того, принадлежит специальное изложение философии Плотина в его курсе лекций по истории философии, читавшемся спорадически между 1805—1830 гг. и впервые изданном только после смерти философа, в 1833 г., а в виде полного курса лекций по истории философии в трех томах — только в 1840—1844 гг. В этом изложении философии Плотина² Гегель впервые в истории новейшей европейской науки проанализировал философию Плотина на основании глубокого знакомства с греческим подлинником Плотина и при самом серьезном отношении к Плотину в отличие от предыдущих весьма поверхностных и в основе своей просветительских воззрений на всю позднюю античность (Брунер, Тидеман, Буле). Имеет большое значение также и анализ античности у Гегеля в его более общих трудах: «Философия истории» (читалось между 1822—1831 гг.)³; «Лекции по эстетике» (читалось между 1817-1830 гг.)⁴.

¹ Последний русский перевод той части «Философии духа», которая относится к искусству, дан в кн.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т., т. 4, под общ. ред. Мих. Лифшица. М., 1973, с. 420—426.

² Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Кн. 3. — Соч., т. 11, пер. Б. Столпнера. М.-Л., 1935, с. 36-58.

³ Гегель Г. В. Ф. Философия истории. Пер. А. М. Водена, под ред. и с предисл. Ф. А. Горехова. — Соч., т. 8. М.—Л., 1935, с. 213—320.

⁴ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Ч. 2. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве. Пер. Б. Столпнера. — Эстетика в 4-х т., т. 2, под ред. Мих. Лифшица. М., 1969, с. 7—10, с. 139—227.

Пожалуй, стоит привести то определение «классической художественной формы», которое Гегель дает для античности, но которое, к сожалению, не развивает в отношении как раз интересующих нас сейчас последних веков античного мира. Тут важно то, что свою «идею» Гегель не мыслит адекватно воплощенной в Древнем Востоке, где на первом плане выступает не идея, но материя, а идея остается только возвышенной загадкой, как то мы находим, например, в египетских пирамидах. С другой стороны, для третьей «художественной формы», которую Гегель называет романтической, «идея», наоборот, имеет абсолютное значение и выступает на первый план в сравнении с материей, которая является для идеи только подмостками и внешней материальной основой. Среднее место занимает, по Гегелю, как раз то, что он называет классической художественной формой. Это, по Гегелю, именно и есть античность. Здесь идея, которую он мыслит в виде божества или отдельных божеств, является материей целиком, так что уже нет никакой разницы между идеей и материей. Греческие боги конкретно являются в материи и принимают вид человеческого тела. Они разговаривают, конкретно участвуют в человеческой жизни, улыбаются, смеются, даже дерутся, но также и грустят, задумчиво и мудро мыслят.

Правда, это еще не есть явление абсолютного духа, который выше всякой материи, но это уже и не абсолютная материя, которая ниже абсолютного духа. Идея здесь является в той мере, в какой может воспринять ее материя; а материя является в той мере, в какой может ее допустить дух. Поэтому материя здесь навсегда остается материей, но уже внутренне преобразенной в виде скульптурных изваяний нематериальных богов. Что же касается духа, то дух тоже остается здесь навсегда духом, однако не абсолютным, но ограниченным материей. В результате всего этого возникает античная скульптура, которая и материальна, потому что она есть человеческое тело, и духовна, потому что она есть выражение внутренней жизни богов, которые сами по себе духовны. Такое определение античной художественной формы, развиваемое у Гегеля, остается и гениальным и правильным, несмотря на полтора века, которые прошли после смерти Гегеля. Жаль только, что это свое скульптурное понимание античной эстетики Гегель провел в гениальной форме только в отношении греческой классики. Что же касается эллинизма, и особенно позднего эллинизма, то здесь у Гегеля очень много путаницы, и чтобы не входить в специальное исследование его эстетики, мы должны здесь отказаться от анализа воззрений Гегеля на позднюю античность, а коснемся мы их только в конце всего нашего сочинения, посвященного истории античной эстетики. Сейчас мы ограничимся только приведенной характеристикой «классической художественной формы» в лекциях по эстетике Гегеля; да и она, собственно говоря, тоже требовала бы подробного комментария, от которого в данном месте нашей работы мы отказываемся, и приводим мы ее здесь только потому, что к ней часто приходит наше собственное исследование, проводимое в наших вышедших до сих пор пяти томах «Истории античной эстетики».

Вот это определение у Гегеля «классической», то есть античной «художественной формы»: «...идея согласно своему понятию не останавливается на абстрактности и неопределенности общих мыслей, а является свободной в самой себе бесконечной субъективностью и постигает последнюю в ее действительности как дух. Дух же, как свободный субъект, определен в себе и посредством самого себя и благодаря этому самоопределению обладает в своем собственном понятии также и адекватным ему внешним образом, с которым он может слиться как со своей, в себе, и для себя принадлежащей ему реальностью. Это всецело соразмерное единство содержания и формы служит основой *второй, классической формы искусства*»¹. О том, что эту правильную характеристику классической эстетики можно и нужно выразить гораздо проще и понятней, об этом мы сейчас скажем.

§ 4. Заключение

В заключение этого раздела нашей работы мы должны сказать, почему, собственно говоря, нам понадобилось сопоставлять Плотина с немецким идеализмом. Нам представляется, что античное и, в частности, платиновское противопоставление, но также и совмещение идеи и материи одинаково характерно как для неоплатонизма, так и для немецкого идеализма XVIII—XIX вв. И, собственно говоря, выражаясь банально и школярно, мы просто должны были бы говорить о красоте и об искусстве как о полном слиянии содержания и формы. В конце концов, ничего другого мы не находим ни в античной классике, ни в немецком идеализме. Но сказать так и этим ограничиться — это значило бы отказаться и от всякой эстетической теории и уже тем более от всей истории эстетики. Этот синтез содержания и формы, который и сейчас, как и всегда, чувствовался всяким человеком, который внимательно и пронизательно воспринимал и воспринимает всю эстетическую область, является незыблемым основанием решительно всякой эстетики, как бы мы ни подходили к ней теоретически и в какие бы отдаленные ее периоды мы ни углублялись. Но все дело в том и заключается, что этот синтез везде разный.

Античный дух есть не что иное, как обожествление природных сил. Поэтому в античности получается, что красота (а в значительной мере и искусство) есть, с одной стороны, абсолютное совершенство, потому что она есть воплощение богов или, вообще говоря, божественного начала, а это последнее всегда понималось как предел всякого совершенства. С другой стороны, однако, античные боги не являются чем-нибудь абсолютно надмирным и не являются личностями в собственном смысле слова. Они, как мы сказали, только предел разных явлений или областей материальной природы. Поэтому, формально будучи абсолютным совершенством, по своему содержанию они вовсе не являются абсолютным совершенством. Они обладают всеми несовершенствами материальной природы и только оказываются предельным совершенством этих несовершенств.

Если брать период греческой классики, то это и есть прославленная и общепризнанная греческая классическая скульптура. Изображается бог, но он, например, так же находится в состоянии усталости, как и все люди, так же игрив, как и все люди, так же испытывает сексуальные потребности, как и все люди, так же спокоен или истеричен, как и все люди. Поэтому античная скульптурная эстетика, конечно, синтезирует собою дух и тело, или идею и

¹ Гегель. Эстетика. Указ, пер., с. 9.

материю; но обе стороны этого синтеза не даны здесь в своем абсолютном виде, то есть дух тут вовсе не является надмирным духом, лишенным всяких природных несовершенств, и материя здесь вовсе не абсолютная материя, которая целиком воплощала бы на себе абсолютный дух и тем исчерпывала бы все свои материальные возможности, но она здесь только такая материя, которая совершенна, как воплощение совершенного по форме, но вполне несовершенного по своему содержанию абсолютного духа, то есть она доходит здесь только до красоты человеческого тела и не больше того. Быть настолько совершенной и всесильной, чтобы убить самого бога, она не в силах; и быть настолько совершенной, чтобы воплотить в себе абсолютный дух со всем его совершенством, она тоже не в силах. Иначе такой всесовершенный дух и такая всесовершенная материя создали бы христианскую идею богочеловечества: это все совершенно чуждо античной эстетике. И поэтому формальное слияние идеи и материи при их несовместимости по их содержанию — это то, что как раз весьма характерно для античной эстетики на всем ее протяжении.

Но это же самое характерно и для немецкого идеализма, поскольку материя и дух трактуются здесь хотя и в абсолютизированной, но в то же самое время и чисто человеческой форме.

Эстетическая форма и у Канта, и у Шеллинга, и у Гегеля трактуется как именно совмещение формы и материи, точь-в-точь как и в античности. Но у Канта, например, вместо объективного эйдоса выступают априорные формы человеческого субъекта и в своем полном слиянии с материей чувственного ощущения они тоже дают красоту. Но ясно, что эта красота — чисто человеческая, и даже не просто человеческая, но еще и субъективно человеческая. У Шеллинга искусство тоже есть совмещение идеального и реального, но идеальное есть не больше, чем универсум; а универсум у Шеллинга есть не более, чем утверждение бога во всем. Следовательно, и бог, и универсум, и искусство понимаются у Шеллинга чисто человечески, причем искусство он даже вообще не отличает от науки. У Плотина созерцание и творчество сливаются в одно целое и формулируется естественно данная иерархия этого единства в трактате III 8. У Шеллинга тоже созерцание и творчество сливаются в одно нераздельное целое; но это целое и есть не что иное, как художественно творящий человек. Наконец, и у Гегеля красота, или художественная форма, тоже есть не что иное, как синтез идеи и материи, но только этот синтез опять-таки дан чисто человечески, на Востоке — как загадка, в античности — как идеальное человеческое тело и на Западе — романтически.

Таким образом, подводя последний итог всему нашему сопоставлению Плотина с немецким идеализмом, мы должны сказать, что сопоставление это — вполне закономерно и в смысле фиксации структуры и метода вполне целесообразно, поскольку и то и другое есть не что иное, как диалектика идеи и материи. Что же касается содержания той и другой эстетики, то античная эстетика, не исключая и Плотина, вырастает на интуициях природы, в то время как эстетика немецких идеалистов вырастает на почве логического анализа человеческого субъекта. Плотин отличается от греческой классики только опорой на нерушимую иерархию этой диалектики, начиная от не-сущей и в своих функциях только вероятной материи и кончая тоже, собственно говоря, не сущим, но, как предпочитает говорить сам Плотин, сверхсущим Единым, охватывающим все существующее, как материальное, так и идеальное, в одной нераздельной и нерушимой точке. Но и это сверхсущее Первоединое у Плотина тоже не есть абсолютная и надприродная личность, а только слияние в одной точке всего природного и всего неприродного, что призвано обосновать собою все природное. Поэтому наивысшая красота у Плотина и есть это Первоединое; оформленная и разумно устроенная красота — это Ум; движущая и согласно умной закономерности творящая красота — это Душа; одушевленная и материально организованная красота — это космос; и, наконец, самый принцип телесного воплощения Души в космосе — это материя, которая в данном случае тоже есть красота.

Другими словами, красота по своему содержанию, поскольку она субъективно-человеческая или, в крайнем случае, человечески-историческая, есть предмет эстетики немецкого идеализма, но не предмет античной эстетики; поскольку же она берется в своей структурной разработке как диалектика идеи и материи с приматом материальной природы над духовным человечески-личностным, она — предмет античной, но уже никак не немецкой идеалистической эстетики.

С этой точки зрения изучение эстетики немецкого идеализма может послужить весьма важным комментарием и ко всей истории античной эстетики, и, в частности, к Плотину.