

**А.Ф. Лосев**

## СТАТЬИ ИЗ «ЭНЦИКЛОПЕДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК»<sup>\*1</sup>

*Для цитирования:* Лосев А.Ф. Статьи из «Энциклопедии художественных наук» / Подготовка к публ., примеч. Е.А. Тахо-Годи // Философский журнал / Philosophy Journal. 2021. Т. 14. № 1. С. 182–192.

№ 1<sup>2</sup>

**АНТИЧНОСТЬ** (в более широком буквальном значении – древность вообще) обычно обозначает своеобразие греко-римской языческой культуры, существовавшей от второго тысячелетия до Р.Х.<sup>3</sup> и кончая, примерно, падением Римской империи (V–VI в. после Р.Х.<sup>4</sup>). Хотя эта эпоха имела много разных периодов и охватывает многие народы и страны, она все-таки отличается некоторыми своеобразными чертами, резко отличающими ее от предыдущих и последующих культур Востока и Запада.

I. Европейское человечество всегда пыталось обосновать свое мировоззрение и свои культурные достижения на Античности. Эпоха Возрождения, в лице, прежде всего, Петрарки и Боккаччо, видела в Античности силу, освобождающую от средневекового христианства и его мировоззрения и влекущую к земным радостям и утешениям, ради свободы отдельного

---

\* Публикация подготовлена в Институте мировой литературы А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432-П).

<sup>1</sup> Хранящийся в НИОР РГБ [Ф. 81 (Государственная академия искусствознания). К. 26. Ед.хр. 1] экземпляр «Энциклопедии художественных наук» представляет собой переплетенную пронумерованную карандашом машинопись с рукописными пометами редактора. На левом поле страниц редактор карандашом вел подсчет строк каждой статьи (указаны в наших примечаниях). Стоящая под всеми статьями в машинописи фамилия: Лосев – при публикации не воспроизводится. Специально не оговариваются исправленные редактором машинописные опечатки, а также наше раскрытие различных энциклопедических сокращений и корректировка пунктуации и орфографии машинописи. Нумерация всех статей дана публикатором.

<sup>2</sup> Л. 21–24. Подсчет строк: 171 строка. В левом верхнем углу первой страницы написано карандашом: «8 р<ублей> 55 к<опеек>».

<sup>3</sup> Исправлено чернилами: н.э.

<sup>4</sup> Исправлено чернилами: V–VI в. н.э.

человека как такового. Французская так называемая «классическая» поэзия, в лице Буало, Батте<sup>5</sup>, Мармонтеля, Лагарпа и других деятелей 17–18 в., пыталась понимать Античность как стиль «здорового смысла» и изящества разумных и стройных форм, основанный на чувстве общественного (главным образом, придворного) приличия и на подражании условной нарочито-поддельной природе. Эта крайняя односторонность в понимании Античности была уничтожена деятельностью немецких писателей второй половины 18 в., – Винкельмана, Лессинга, Шилера, Гете и др. Винкельман («История искусства древности», 1764) известен как первый писатель и критик, разгадавший за французскими салонными условностями<sup>6</sup> подлинное значение Античности и античного искусства как искусства спокойных и величественных форм, основанного на тончайшем пластическом восприятии мира и человека. Вслед за ним Лессинг успешно критиковал лже-античную драму французов. В 1796 г. Шиллер в статье «Наивная и сентиментальная поэзия» трактует античное искусство как наивную природу, становящуюся искусством как бы без всякого усилия и без всякой заслуги, в противоположность двойственности предмета и идеи в новом искусстве, вечному его искательству и уходу в бесконечность. Шеллинг и Гегель, идя вслед за Шиллером, дают углубленно-диалектический анализ понятия Античности, видя в последней полное и всецелое отождествление «идеи» и «вещи», «бесконечного» и «конечного», «идеального» и «реального», в результате чего существенной стихией Античности является скульптурность как в узком, так и в широчайшем смысле слова. Научная филология 19 в. обыкновенно всегда отказывалась от столь широких обобщений, полагая свою основную задачу то в грамматическо-критическом построении филологии, как у Г. Германа, то в исторически-антикварном, как у А. Бека. Фр. Ницше, сам филолог и знаток Античности, дал в сочинении 1871 г.<sup>7</sup> «Рождение трагедии из духа музыки» глубокое и выразительное понимание Античности как синтеза так называемого дионисизма (см.), т.е. безумного экстаза и мистических радений, правившихся около<sup>8</sup> оргиастического бога Диониса, и так называемого аполлинизма (см.), т.е. светлого и яркого оформления, спокойствия, мудрого величия и созерцательной устойчивости, – каковой синтез, а вместе с тем и высочайшие проявления Античности, он видит в атической трагедии (Эсхил, Софокл, Эврипид). Университетская наука в лице У. Вилламовица-Меллендорфа ожесточенно оспаривала эту концепцию Античности, \*опровергая ее\*<sup>9</sup> как фантастическую и не обоснованную никакими фактами. В наши дни О. Шпенглер («Закат Европы») повторил концепцию Винкельмана, Шиллера, Гегеля и других, признавши за пра-символ античной культуры изолированное тело и заостривши это понимание ярким противопоставлением Античности новой Европе, где вместо тела первичной интуицией, по его мнению, является пустое и бесконечное

<sup>5</sup> Шарль Баттё (1713–1780) – французский философ, эстетик и педагог, член Французской Академии.

<sup>6</sup> Исправлено редактором карандашом: разгадавшим после толкований французов

<sup>7</sup> В машинописи указан 1870 г. Это, вероятно, опечатка, так как далее в статье «Аполлинизм» правильно указан 1871 г. – время написания работы, опубликованной в 1872 г.

<sup>8</sup> Фраза исправлена редактором следующим образом: так называемого дионисизма (см.), т.е. безумного экстаза, связанного с культом оргиастического бога Диониса.

<sup>9</sup> Фраза вычеркнута редактором карандашом.

пространство, и собравши громадный материал из разных областей античного искусства, религии, философии и науки<sup>10</sup>.

II. Изучая различные концепции Античности, мы можем, несмотря на все их противоречие и разнообразие, уловить некоторые общие черты, позволяющие избежать их преувеличения и односторонности. Несомненно, античное искусство, религия и наука покоются на интуиции тела, причем это – не тело просто, но одухотворенное тело, так что тело и дух оказываются<sup>11</sup> как бы в равновесии. \*Это воззрение свойственно почти всем рассуждениям об Античности. Интуиция тела в Античности, однако, не допускает ни тела в его абсолютной свободе, ни духа в его абсолютной свободе. Это – тело, поскольку оно необходимо для духа; и потому оно всегда – вдали от болезни и нужды, от сутолоки и суеты повседневности; и это – дух, поскольку он необходим для тела, и потому\*<sup>12</sup> всегда – человеческий дух. \*Это и другое с необходимостью приводит к тому, что\*<sup>13</sup> основная стихия Античности есть скульптура, и характером скульптурности отличается здесь и религия, и философия, и поэзия. Кроме того, именно<sup>14</sup> языческая и трагическая скульптурность<sup>15</sup>; поскольку единственной реальной силой, которая создает эту мировую и человеческую скульптурность, является слепая Судьба и Рок.

Это бегло очерченная идея Античности, разумеется, имела свою длинную историю, которую и должна вскрывать уже конкретная история искусства, религии, философии и науки. Можно указать примерно пять периодов в истории античной культуры: период ахейский (с древнейших времен до 1000 г. до Р.Х.<sup>16</sup>), отдаленно подготовляющий расцвет Античности в позднейшее время; эллинский период (кончая VI в. до Р.Х.<sup>17</sup>), время появления храмовых построек в дорийском и ионийском стиле, вазописи в геометрическом, ионийском, коринфском, чернофигурном, краснофигурном стиле, время Гомера, Гесиода, лирики – хорической, дифирамбической, мелической и т.д.; период аттический (приблизительно кончая смертью Александра Македонского, во второй половине IV в.), время расцвета греческого идеала, время постройки Парфенона, Эрехтейона, время знаменитых архитекторов и скульпторов Иктина, Калликрата, Фидия, Мирона, Поликлета, Праксителя, Скопаса, Лисиппа и других, время аттической трагедии и комедии, философов Сократа, Платона, Аристотеля, знаменитых ораторов Эхина, Демосфена и т.д.; период эллинистический (последние 3–4 века перед Р.Х.<sup>18</sup>), время упадка классического художественного стиля, эпоха так называемого александризма, внешнего любования формой и утонченного, отчасти извращенного и условного художественного вкуса; период римский, республиканский, и делового и практического, юридического и империалистического Рима, главным образом, в форме после-аристократической

<sup>10</sup> Все предложение вычеркнуто редактором карандашом.

<sup>11</sup> Исправлено редактором карандашом: находятся.

<sup>12</sup> Весь отмеченный астерисками фрагмент вычеркнут редактором карандашом. В итоге правки текст читается так: <...> тело и дух находятся как бы в равновесии и дух, поэтому, оказывается всегда – человеческим духом.

<sup>13</sup> Весь отмеченный астерисками фрагмент вычеркнут редактором карандашом и заменен на фразу: В связи с этим.

<sup>14</sup> Слово вычеркнуто редактором карандашом и произведена замена: скульптурность эта –

<sup>15</sup> Слово вычеркнуто редактором карандашом.

<sup>16</sup> Исправлено чернилами: н.э.

<sup>17</sup> Исправлено чернилами: н.э.

<sup>18</sup> Исправлено чернилами: н.э.

практической философии (эпикуреизм, стоицизм, скептицизм) и александрийской ученой поэзии. \*Все эти периоды представляют собой выявление той или иной стороны ил степени вышеочерченной общей идеи Античности. Эту идею можно взять также и в разрезе систематическом. Детализация в этом направлении обнаруживает, что и отдельные искусства (не исключая наиболее безобразного искусства – музыки), и астрономия (если иметь в виду учение о пространственной конечности и фигурности космоса), и философия (если иметь в виду платоническое учение об идее, как о световом символе и мифе), не говоря уже о религии (которая есть у греков не что иное, как обожествленное искусство), – все это так или иначе продолжает первичное зерно в сознании живого и одухотворенного тела, – одинаково резко отличающее Античность как от восточного схематизма и аллегоризма, так и от христианского возвышения над телом и от ново-европейского рационализма, индивидуализма и борьбы с мифологией тела\*<sup>19</sup>.

### № 2<sup>20</sup>

*Аполлинизм* – термин, введенный Фр. Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1871). Ницше представлял себе трагедию, как античную, так и всякую другую, просшедшей из двух начал, аполлинизма и дионисизма (см.). Заимствуя эти термины из греческой <мифологии>, он полагал, что Аполлинизм, или почитание Аполлона (как и сам Аполлон), представляет собою начала «сновидения», сновидческой образности, блестящей видимости, начало всяческого оформления и равновесия. Аполлинизм – сила, творящая образами и заставляющая оформляться в «блестящее покрывало Майи» таинственные и темные стороны бытия. Аполлинизм – также принцип личности, личного устройства и самосохранения, в противоположность распылению ее в экстазе. Книга Ницше встретила сильный отпор со стороны некоторой части филологического мира (Виламовиц-фон-Меллендорф) и оплодотворила собою ряд крупных исследований в другой части (Э. Роде, Вяч. Иванов). Последующая наука показала, что учение Ницше об Аполлинизме слишком суммарно, что образ Аполлона имел длинную и сложную историю, не укладывающуюся в единое мифологическое учение. Тем не менее эстетика сохраняет этот термин, как весьма удобно и выразительно обозначающий всю образно-творческую стихию искусства в противоположность его темным и иррациональным стихиям.

### № 3<sup>21</sup>

*Гармония* – по словопроизводству с греческого обозначает вообще всякую согласованность, соразмерность, подчиненность отдельных частей

<sup>19</sup> Весь отмеченный фрагмент астерисками вычеркнут редактором карандашом.

<sup>20</sup> Л. 35. Подсчет строк: 29 строк.

<sup>21</sup> Л. 76. Подсчет строк: 33 строки. Здесь и далее во всех статьях в левом верхнем углу первой страницы напечатано: ФИЛ<ОСОФИЯ>. В дальнейшем Лосевым написаны статьи: «Гармония» (Философская энциклопедия. Т. 1. М., 1960. С. 323–324); «Гармония» (Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 6. М., 1971. С. 128).

целому, сложность или единство. В таком широком значении термин этот, однако, имеет мало распространения в научной эстетике и больше всего употребляется в эстетике популярной и в разговорной речи. Кроющиеся в нем отдельные значенья – пропорции, единства, множества и т.д. – зафиксированы в отдельных терминах и почти не нуждаются в этом общем и малоопределенном термине. Совсем другой смысл получает этот термин в *музыкальной теории*. Здесь он обозначает специальную музыкально-научную дисциплину, которая так и называется «гармония», или «теория гармонии». Гармония в этом смысле есть учение о связи как аккордов, так и случайных сочетаний между собою и их употребление для музыкального сочинения. Она дает правила построения аккордов в одном строе и в многих (модуляция), применительно к различным эпохам в истории музыки. Для каждого стиля или эпохи музыки можно найти довольно точные закономерности в построении и разрешении аккордов, так что существуют даже гармонические задачки для упражнения в построении тех или других аккордовых сочетаний. Менее разработана теория гармонии в отношении к *цветам* и *слышимым звукам*, хотя могут считаться вполне установленными такие «гармонические сочетания», как красного и зеленого или желтого и синего, или оранжевого и фиолетового.

#### № 4<sup>22</sup>

*Дионисизм* – термин, введенный Фр. Ницше в эстетику и историю искусства как противоположность аполлинизму (см.). Обозначая собою особое состояние человеческого существа, находящегося во власти тех стихий, представителем которых в древней Греции был бог Дионис (у римлян Вакх), этот термин указывает, прежде всего, по мысли<sup>23</sup> Ницше, на *опьянение*, на потерю человеком своего обычного повседневного равновесия и на выход к экстатическому самозабвению. Ницше полагает, что в таком состоянии человек переступает границы, отделяющие его от других людей и от природы, и что он сливается со всем бытием в единое и неразрывное целое. Это состояние – творческое, и без него немислимо, по Ницше, проникновение в глубину человеческого и природного естества, и потому оно – основа художественного творчества. Несмотря на свою образность и поэтичность, термин этот получил некоторую популярность у эстетиков, обозначая все экстатические, темные, иррациональные силы, ведущие художника к творчеству. Особенное значение Дионисизму Ницше придавал для истории трагедии. Сливая человека с бытием в экстазе, Дионисизм, по Ницше, больше, чем что-нибудь другое, открывает трагические стороны в этом бытии.

<sup>22</sup> Л. 102. Подсчет строк: 27 строк.

<sup>23</sup> В машинописи, вероятно, по ошибке напечатано: на мысль.

№ 5<sup>24</sup>

*Каллистика* – термин довольно редкий, – по словопроизводству с греческого обозначает «науку о прекрасном». Термин этот может с успехом употребляться как некая противоположность термину «эстетика» (см.), с которым связывается обычно учение об эстетических, т.е. и прекрасных и не-прекрасных (напр., комическое, трагическое и т.д.) формах. Каллистика в таком случае будет учением не о формах эстетического, но о самом эстетическом, и при том не об эстетическом вообще, но именно о прекрасном, о красоте.

№ 6<sup>25</sup>

*Калокагатия* – обозначение у древних греков (начиная с Ксенофонта и ораторов) высшего духовно-телесного совершенства, т.е., как показывает этимология, «красоты» и «добра». Надо, однако, всегда иметь в виду особенность античного мироощущения, понимавшего и «красоту» и «добро» не в нашем чисто-эстетическом или чисто-моральном смысле, но слившего то и другое в единое и неразрывное биологически-прекрасное целое. Поэтому Калокагатия есть одинаково и эстетическое, и моральное понятие, вернее же, совсем выходит за пределы этой противоположности. Духовное содержание здесь дается в меру выраженности его телесными средствами, и телесная стихия – в меру ее духовной осмысленности. Поэтому Калокагатии чужд как чистый, бесплотный дух, так и чисто-телесная стихия. Это – то замечательное единство того и другого, неувядаемые образцы чего мы находим в античной скульптуре (см. античность). В новое и новейшее время это понятие не раз выставлялось в педагогике и в вопросах эстетического воспитания, хотя и далеко не всегда сохранялся сам термин. Сюда относятся до некоторой степени также системы, как «естественное воспитание» Руссо, «детский сад» по идеям Фребеля<sup>26</sup> и др.

№ 7<sup>27</sup>

*Катарсис* – в буквальном переводе с греческого значит «очищение»; термин, идущий с античного времени и обозначающий состояние удовлетворения и внутренней гармонии, которая образуется в результате восприятия поэтического или художественного произведения. Однако, в таком общем смысле термин этот употребляется сравнительно редко. Свое же общераспространенное значение термин Катарсис, получает в связи с учением Аристотеля и главным образом в связи с его теорией трагедии. Неясная фра-

<sup>24</sup> Л. 170. Подсчет строк: 12 строк.

<sup>25</sup> Л. 171. Подсчет строк: 28 строк. В дальнейшем Лосевым написаны статьи: «Классическая калокагатия и её типы» (Вопросы эстетики. Вып. 3. М., 1960. С. 411–475); «Калокагатия» (Философская энциклопедия. Т. 2. М., 1962. С. 413–414).

<sup>26</sup> Фридрих Фребель (1782–1852) – немецкий педагог и теоретик дошкольного воспитания.

<sup>27</sup> Л. 174–175. Подсчет строк: 55 строк. В дальнейшем Лосевым написаны статьи: «Катарсис. Историко-семасиологический этюд» (Проблемы общего и русского языкознания. М., 1972. С. 3–19); «Катарсис» (Философская энциклопедия. Т. 2. М., 1962. С. 469–470).

за у Аристотеля в «Поэтике» о Катарсисе доставляемом трагедией через возбуждение страха и сострадания, породила огромное количество исследований, пытающихся истолковать этот термин в возможно близком Аристотелю смысле. Можно указать несколько типов понимания трагического Катарсиса. Старое понимание Катарсиса было по преимуществу *эстетическим*. Представителем такого понимания является *Лессинг*, который видит в Катарсисе способность превращать страсти в добродетельные наклонности. В середине 19 в. это понимание энергично опровергал *Бернайс*<sup>28</sup>, предлагавший очищение как облегчение от вызванных трагедией ужаса и сострадания. Имело успех, далее, понимание *Э. Целлера*, увидевшего в аристотелевском Катарсисе чисто художественную эмоцию, образующуюся в результате прослушания трагедии и делающую безболезненными все ужасное и жалкое в трагедии. Издавна указывали также на религиозное и мистериальное происхождение этого термина, что также весьма вероятно ввиду огромного значения его в аскетической практике раннего орфизма. Однако, как сказано, установить такое значение <э>того термина у Аристотеля совершенно не представляется возможным; и все многовековые препирательства на эту тему являются в значительной мере бесплодными. Если уж говорить действительно об Аристотеле, а не делать собственные построения, то надо оставить в стороне упомянутую неясную фразу в «Поэтике» и обратиться к собиранию философских трактатов Аристотеля, его «Метафизики» и «Этики Никомаховой». Из его учения об уме, о созерцании, о дианоэтических добродетелях и прочем можно сделать выводы относительно Катарсиса. Но это будет чисто теоретической конструкцией, так как термин Катарсис нигде не встречается в этих сочинениях в ответственных местах. Необходимо учитывать также фактическое эстетическое содержание трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, которые Аристотель имел перед глазами и теорию которых и давал в своей «Поэтике».

## № 8<sup>29</sup>

*Космическое чувство* – может быть рассматриваемо в эстетике с двух сторон: со стороны определенного астрономического мироустройства и со стороны субъективного окрашивания отдельных предметов восприятия в смысле универсально-мировой значимости. В первом смысле история философии и эстетики знает немало количество построений эстетики на основе такого космического чувства. Такова система Платона, изображаемая им в диалоге «Тимей», являющимся сразу и философией, и астрономией; таковы системы итальянских натурфилософов XV–XVI в., система Дж. Бруно; блестящим примером эстетики, построенной на космическом чувстве, является система Шеллинга (вернее длинный их ряд, не сведенный самим Шеллингом в полное единство). Во втором смысле, когда не имеется в виду обязательно философско-астрономическая эстетика, говорят, например, о космическом чувстве у Тютчева или Фета, имея в виду их склонность к расширительному и мистически-природному пониманию отдельных событий

<sup>28</sup> Речь идет о немецком филологе-классике Якобе Бернайсе (1824–1881), доказывавшем медицинское значение понятия катарсиса у Аристотеля.

<sup>29</sup> Л. 210. Подсчет строк: 32 строки.

человеческой жизни, чувств, настроений, вещей и прочего. Говорят о космическом чувстве в музыке у Рих. Вагнера или Римского-Корсакова, опять-таки имея в виду склонность этих композиторов изображать все на фоне углубленно-данной общеприродной жизни. Несомненно, к<осмическ>ое<sup>30</sup> чувство – понятие, далеко выходящее за пределы эстетики, и в эстетической сфере оно находит лишь одно из многочисленных своих применений.

### № 9<sup>31</sup>

*Космос* – по словопроизводству с греческого значит «лад», «порядок», «строй». Греки этим именем называли мир, мироздание, откуда слово это перешло на все европейские языки. Для эстетики имеет значение как раз античное представление о Космосе, так как то, что современная астрономия изучает как мироздание, имеет весьма отдаленное отношение к эстетике – лишь как совершенно функционирующий бесконечных размеров механизм. Что же касается античности, то Космос там не только имеет ближайшее отношение к эстетике, но можно сказать, что вся античная эстетика имеет космический и астрономический характер. Греки не любили отвлеченных построений в эстетике, и каждая обстоятельная эстетическая система всегда имела у них то или иное астрономическое завершение. Равным образом, все системы астрономии, начиная от полу-мифических построений первых мыслителей и кончая диалектикой Платона и космографией Гипарха и Птолемея, не говоря уже о пифагорействе, трактовались у греков как художественные проблемы. Существенными чертами этой космологии были – пластическая обозримость<sup>32</sup> и пространственная конечность мироздания, наличность пропорционально-распределенных небесных «сфер», музыкальная настроенность этих «сфер» и пребывание в вечном подвижном покое. Это есть в одинаковой мере астрономия, музыка и эстетическая философия. Подобные построения космоса мы находим у мистиков-натурфилософов нового времени (Кеплер, Беме, Шеллинг, Баадер и многих других). Не чуждо эстетических элементов и восприятие Космоса с точки зрения новоевропейских учений о бесконечности вселенной. Пример *Дж. Бруно* показывает, что не только строго оформленный и конечный Космос древних способен вызывать восторг и благоговение, но и беспредельно становящаяся и уходящая в неизмеримую даль вселенная новой астрономии и механики.

### № 10<sup>33</sup>

*Логос* – центральное понятие всей античной философии, патристике<sup>34</sup>, средневековой философии и многих метафизических систем Нового времени. По словопроизводству с греческого Логос значит «смысл», «сло-

<sup>30</sup> Сокращенное слово вписано от руки.

<sup>31</sup> Л. 211–212. Подсчет строк: 40 строк. В дальнейшем Лосевым написана статья: «Космос» (Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 76–77).

<sup>32</sup> Слово вписано от руки.

<sup>33</sup> Л. 213. Подсчет строк: 28 строк. В дальнейшем Лосевым написана статья: «Логос» (Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 246–248).

<sup>34</sup> Слово вписано от руки.

во», «разум», «основание», «причина», «закон». Наиболее популярным во все времена было учение о Логосе Гераклита, для которого он является всеобщим мировым разумом, имманентно присущим бытию, как бы смысловым ритмом мировой жизни. В области эстетики термин этот встречался главным образом в двух основных значениях. С одной стороны, эстетика, построившаяся <так!> на космическом чувстве (см.), всегда охотно оперировала этим термином – как обозначающим в весьма кратком и удобном виде совокупность всех художественных закономерностей, царящих в космосе, в мире. Античные платоники охотно пользовались для этих же целей термином «демиург», который у них был не мифическим олицетворением, но определенной логической категорией. С другой стороны, термин этот мы встречаем в кантианской литературе последних десятилетий, где он обозначает кантианское понятие осмысливающей, рассудочной или разумной функции, закона, метода осмысления, смыслового условия возможности знания и бытия. См. идея, знание, смысл, форма.

### № 11<sup>35</sup>

*Мания* – одержимость, безумие, подверженность экстатическим и иррациональным состояниям. В широком смысле взятое понятие это выходит далеко за пределы эстетики, получая главное свое применение в областях, по существу чуждых эстетике (например, психиатрия). Однако издавна этот термин находил себе довольно частое употребление и в эстетике, и главным образом в учении о творчестве. Наиболее древняя трактовка понятия Мания принадлежит Платону, который навсегда связал его с своим мистическим и философским учением. Различая «правую» Манию от болезненной, Платон понимает ее как некоторый эротический восторг; Эрос же понимается им как начало, среднее между миром «идеальным» и «реальным», как то, чем объединяется «небесное» и «земное», «божественное» и «человеческое» ради красоты, бессмертия и рождения в красоте. Платон затратил большую художественную и философскую энергию на обрисовку этого центрального понятия своего мировоззрения в известных диалогах «Федр» и «Пир». Благодаря Платону термин Мания навсегда<sup>36</sup> получил мистическую и религиозную окраску. Однако, по существу дела, без этого термина и понятия не может обойтись никакая серьезная<sup>37</sup> позитивистическая <так!> теория творчества. Если освободить понятие от мистической окраски, то мы получим указание на наличие иррациональной стихии в творчестве. Об иррациональном происхождении творчества и об иррациональных его стимулах в фактах говорят почти все художники, уделявшие внимание процессам своего творчества. Чем более художник живет своим искусством, тем сильнее сказывается в нем эта стихия, очень часто переходящая в патологические формы. Вот почему *романтики*, для которых искусство играло совершенно исключительную роль, часто заменяя им религию, науку и общественную деятельность, с особой силой воскресили это платоническое понятие; и понимание у них творчества и гения как безумия, как одержимости, как

<sup>35</sup> Л. 214–215. Подсчет строк: 50 строк.

<sup>36</sup> Слово вычеркнуто редактором.

<sup>37</sup> Фраза отредактирована редактором: обойтись также и позитивистическая теория.

сверхъестественной озаренности и стало обычным. Но романтические художники, как и представители позднейшего символизма, только лишь подчеркивают и выдвигают на первый план то, что содержится в творчестве и настроении почти каждого художника. См. дионисизм, инстинкт, творчество, вдохновение, экстаз, эрос.

## № 12<sup>38</sup>

*Математика и искусство* – нередко объединялись в истории эстетики в одно целое, несмотря на внешнее несходство этих областей. Имевшее тысячелетнюю историю *пифагорейство* есть не что иное, как именно совмещение этих областей, поскольку оно старалось представить в числах художественно и музыкально построенный им космос (см.). Правда, это тут достигалось ценою особого расширения понятия числа, делавшего последнее космической, упорядочивающей и осмысливающей силой, наделенной каждый раз особыми индивидуальными магическими свойствами. В особенности поддалась таким «исчислениям» музыка. Числовые отношения октавы ( $1/2$ ), квинты ( $3/2$ ), кварты ( $4/3$ ) и тона ( $9/8$ ) были найдены в самую раннюю эпоху пифагорейства из наблюдения над медными дисками, издававшими разной высоты звуки в зависимости от толщины, а также и над звоном в разной степени наполненных жидкостью сосудов. Последние акустические исчисления уже в античности были очень сложны, и музыкальные теоретики пользовались ими в широчайшей мере. Таким образом, кроме мистически-мифологической математики, всегда сильной в Греции (от ранних пифагорейцев до поздних нео-платоников), мы имеем тут также и научную акустику (Аристоксен, Евклид, Никомах, Птолемей, Порфирий, анонимные трактаты), пытающуюся войти в ближайшее соприкосновение с музыкой.

В новое время сближение математики и искусства также наблюдается главным образом в музыкальной области, хотя художники Возрождения, Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрер и другие были весьма склонны к математическому анализу пространственных искусств. Развившаяся в 19 веке музыкальная и физическая акустика, под главенством *Гельмгольца*, пытается дать точные числовые формулы для разнообразных явлений звука, лежащих в основе музыки. Несравненно меньшее значение и успех имеет приложение математики к искусствам пространственным и зрительным. Но и здесь имеется ряд достижений. Стоит упомянуть хотя бы, например, так называемый закон «золотого деления». Недалеко то будущее, когда получат точную математическую формулировку закон симметрии, равновесия и взаимоотражения частей в целом. Пока имеются прекрасные<sup>39</sup> наблюдения проф. Г.Э. Конюса над законами «кратного отражения» тактов и тактовых систем в музыке<sup>40</sup>. Но, несомненно, это должно найти свое применение и в поэзии,

<sup>38</sup> Л. 216–218. Подсчет строк: 67 строк. Ср.: *Лосев А.Ф.* Музыка и математика // *Credo new*. 2006. № 3 (47). С. 19–37.

<sup>39</sup> Слово вычеркнуто редактором и заменено на: специальные.

<sup>40</sup> О своем коллеге по Московской консерватории, теоретике музыки Георгии Эдуардовиче Конюсе (1862–1933) Лосев написал воспоминания: *Лосев А.Ф.* Памяти одного светлого скептика (беседу вел Ю. Ростовцев) // *Что с нами происходит? Записки современников*. Вып. 1. М., 1989. С. 182–192.

и в искусствах изобразительных. Такие вопросы, как равномерность, присутствие целого в своих частях, равновесие частей вокруг целого, вокруг единой «оси симметрии», возвращение к исходному пункту с обогащенным содержанием, – все это суть проблемы числовые, математические, а, стало быть, рано или поздно математика должна будет дать свои точные формулы. Особого упоминания заслуживают появившиеся в последнее время идеи сближения зрительной перспективы с математическим учением о мнимых величинах в пространстве<sup>41</sup>. Эти идеи, равно как и так называемое учение о «множествах» (трактующее о таком целом, которое не делится на части и есть неразложимое единство), сулят в будущем существенное взаимное проникновение столь далеко, на первый взгляд, отстоящих друг от друга областей, как математика и искусство.

### № 13<sup>42</sup>

*Мелос* – буквально с греческого значит «пение». Термин имеет двоякое значение – историко-литературное и «музыкальное». В первом смысле «мелосом», или «мелической поэзией», называется тот отдел древнейшей греческой лирики, куда относились пьесы самостоятельного музыкального или песенного значения (в противоположность «ямбу» и «элегии», – лирике, которая только сопровождалась аккомпанементом, обычно весьма примитивным). Сюда относятся Алкей, Сафо, также поэты дифирамба и героического гимна (Арион, Стесихор) и знаменитые мастера хоровой лирики – Симонид, Пиндар, Вакхилид. В музыкальном смысле Мелос значит такое свойство сочинения, когда оно написано или придумано для одного голоса, с соблюдением определенной тональности (или чередования тональностей), определенного тактового размера и необходимой для эстетического впечатления пропорциональности и симметрии частей. В последнее время термин Мелос, или мелодика, стал употребляться в отношении поэзии. Говорят, например, о *мелодике* стиха<sup>43</sup>, имея в виду строение его с точки зрения чередования и симметрии высоты и окраски словесных звуков, из которых он состоит.

*Подготовка текста и примечания Е.А. Тахо-Годи*

## Articles from the “Encyclopedia of Artistic Sciences”\*

### *Alexei F. Losev*

**For citation:** Losev, A.F. “Stat’i iz ‘Entsiklopedii khudozhestvennykh nauk” [Articles from the “Encyclopedia of Artistic Sciences”], ed. by E.A. Takho-Godi, *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2021, Vol. 14, No. 1, pp. 181–191. (In Russian)

<sup>41</sup> Речь идет об идеях о. Павла Флоренского, нашедших выражение в его работе «Мнимости в геометрии» (1922).

<sup>42</sup> Л. 219. Подсчет строк: 26 строк.

<sup>43</sup> Речь идет о работе Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1922).

\* The publication was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of Russian Science Foundation (RSF, project № 17–18–01432-II).