

**Лукач Д.**

**Своеобразие эстетического**

**Том 4**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 101  
ББК 87  
Л84

Л84 **Лукач Д.**  
Своеобразие эстетического: Том 4 / Лукач Д. – М.: Книга по Требованию, 2013. – 563 с.

**ISBN 978-5-458-27861-4**

Книга известного венгерского философа Д. Лукача представляет собой систематическое изложение проблем марксистской эстетики, опыт разработки ленинской теории отражения применительно к эстетике. Четвертый том русского перевода книги включает главы 14-16-ую, рассматривающие пограничные проблемы эстетического мимесиса (миметическое отражение в музыке, архитектуре, киноискусстве и т. д.), а также проблемы природной красоты и борьбы искусства за свое освобождение от религии.

**ISBN 978-5-458-27861-4**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2013  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



безобразное и неприятное в жизни может в миметически преобразованном виде доставлять удовольствие, прослеживается еще у Пиндара.

В наши задачи не входит детальное рассмотрение развития этого взгляда. Приведем лишь общеизвестное место из «Политики» Аристотеля, где миметический характер музыки с его специфическим объектом находит свое уже чисто философское, очищенное от всякой мифологии выражение и где в то же время - чем мы займемся позднее - точно определяются духовные предпосылки и моральные последствия подобного отражения: «Ритм и мелодия содержат в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержанности и всех противоположных им свойств, а также прочих нравственных качеств (это ясно и из опыта: когда мы воспринимаем ухом ритм и мелодию, мы изменяемся в душе) . Привычка же испытывать огорчение или радость при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с действительностью» (2). Можно с уверенностью утверждать, что эта миметическая сущность музыки получила признание всей эстетики в целом (опять-таки вплоть до недавнего прошлого и до наших дней!). Даже такой выдающийся представитель гносеологического субъективизма и философского иррационализма, как Шопенгауэр, строит свою - вполне фантазмагорическую и метафизическую - теорию музыки на ее миметическом характере. Он тоже стремится отграничить специфику музыкального мимесиса от специфики прочих искусств, не подвергая сомнению ее существование как таковое. Он говорит по этому поводу: «Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объективностью которой служат и идеи...» (3) Нас здесь не интересует идеалистический характер этого учения; его автор подобно Шеллингу - понимает мимесис как отражение и отображение идей, подправляя (на платоновской основе) противоречащее искусству платоновское «подражание подражанию», однако для проблемы, занимающей нас сейчас, это различие не столь существенно. Следует лишь упомянуть, что при всей детализированности своих построений Шопенгауэр основные мысли последовательно до конца не доводит, но - под влиянием романтической

7

натурфилософии - трактует различные элементы музыки как отображения различных ступеней развития природы, включая человека; в результате цитированное выше положение по меньшей мере выхолащивается (4). Ибо тем самым исключается та специфически миметическая основа музыки, которую столь ясно осознали греки: мимесис внутреннего мира как такового, а не того лишь, что формируется одновременно с вызывающей его причиной или ограничивается преобразованием внешнего мира с целью эвокации внутреннего.

Как раз в этом-то и проявляются собственно трудности мимесиса в музыке. Если мы хотим правильно подойти к проблеме как таковой, необходимо прежде всего разобраться в двух на первый взгляд противоположных точках зрения, в основе которых, однако, лежит тот существенный общий принцип, что обе они связывают музыку непосредственно с природными феноменами и пытаются вывести ее прямо из них. Выбирая Гердера в качестве представителя первого направления, мы точно знаем - и его воззрения, которые будут процитированы, достаточно ясно это показывают, - что ему отнюдь не чужд чисто человеческий характер музыки, что он, более того, как раз стремится вывести его из общих натурфилософских предпосылок, из понимания человека как чисто природного существа. Здесь, как и везде, где игнорируется роль труда и его общественные и психологические последствия (напомню о второй сигнальной системе и сигнальной системе I'), вполне оправданное само по себе стремление упразднить резкий метафизический разрыв между художественной деятельностью и соответствующим природе существованием человека ведет к хаосу путаных определений. В своей «Каллигоне» Гердер обращается к этой проблеме: «Итак, все, что в природе звучит, есть музыка; все звучащее включает в себе ее элементы; и требуется лишь рука, которая извлекла бы их, ухо, которое бы их услышало, чувство, которое вняло бы им. Ни один художник не выдумал звучания и не наделял его мощью, которая не существовала бы в природе и в его инструменте, а находил его и извлекал с чарующей силой» (5) Непоследовательность Гердера проявляется не только в том, что он тут же отказывается от своего парадоксального вступительного тезиса, но и в том, что это отступление он совершает абсолютно неосознанно, не замечая, что ухо, которое в состоянии услышать музыку, художник, который ее извлекает, инструмент, используемый при этом, отделены от природы пропастью - пропастью общественного развития на основе труда. Тот факт, что звучание инструмента тоже определяется законами природы, еще не выделяет его среди других продуктов труда, но, пожалуй, практическая целесообразность достигнутых эффектов отличает его от любого простого природного феномена. В этом отношении, в познании специфической сущности музыки, ее предпосылок, ее средств и т. д., миф Пиндара с философской точки зрения стоит гораздо выше позиции Гердера.

## 8

Однако музыку можно рассматривать и в ином натурфилософском аспекте: с точки зрения самой сущности, в противоположность поверхностной позиции Гердера, ограничившегося ее чувственно-непосредственной стороной. То, что пифагорейцы открыли в числовой структуре вещей средство их научной познаваемости, было, бесспорно, огромным, эпохальным научным достижением. Не имея здесь возможности должным образом оценить значение и масштабы этого учения - влияние которого на философию музыки можно проследить от ее сегодня почти еще не изученных истоков до Кеплера и философии Возрождения, - мы должны тем не менее сказать, что его

прямое применение к явлениям природы и тем более к музыке таит в себе серьезную опасность, принципиальные истоки которой мы должны здесь затронуть хотя бы вкратце, и в первую очередь, естественно, потому, что она представляет собой «западню» для теории музыки; однако в связи с этим неизбежно приходится хотя бы ненадолго остановиться также на некоторых общих вопросах отношения математики и объективной действительности. Первое веское возражение против пифагорейской концепции мира и ее научных методов мы находим в полемике Аристотеля; она тесно связана с его неприятием платоновского учения об идеях, которое в отдельных своих моментах смыкается с пифагореизмом. Как у платоновских идей, так и у чисел и числовых соотношений Аристотель отрицает всякое само по себе полностью самостоятельное, независимое от феноменов и причинно их обуславливающее существование. Но при этом интересно то, что Аристотель связывает признание идеальности числа с выдвиганием на первый план числового соотношения, которое он трактует не как идею, а как конкретное, неотрывное от материальной субстанции определение вещей. Он заявляет: если «Калий есть числовое соотношение огня, земли, воды и воздуха», то и идея его будет числовым соотношением некоторых других элементов, составляющих ее субстрат, и «сам - по -себе - человек - все равно, есть ли он какое-нибудь число или нет, - все же будет числовым соотношением» определенных элементов, и, следовательно, его идея не будет числом (6)

Разумеется, числовые соотношения играют важную роль уже у пифагорейцев, в «Тимее» Платона и т. д. Значение же аристотелевской критики заключается не просто в том, что числовое соотношение обретает столь большой вес, а в том, что ниспровергается метафизическая, возвышающая субстанцию всех вещей власть математического, числового, чисто количественного, в том, что последнее включается в ряд различных существенных определений вещей наравне с прочими, как одно из многих, что поэтому оно уже не предстает неким «высшим критерием» объективной истинности, но скорее его собственная истинность должна соразмеряться с фактами объективной действительности.

9

То, что у Аристотеля обозначилось лишь намеком, находит свою конкретную форму и точно обусловленное, систематизированное место в гегелевском учении о мере и соотношениях мер. Великое достижение Гегеля состоит прежде всего в прояснении взаимоотношений качества и количества. Мы уже ссылались по другим поводам [см. т. 3, с. 284 и сл.] на некоторые основные моменты этой теории, в первую очередь на изначальную данность качества и на количество как его снятие, его первое приближение к сущности. Однако количество, полностью раскрываясь и выявляя имманентные ему определения, став мерой предметности - и не утратив при этом своей количественной сущности, не перестав быть выражением количественной структуры и изменения предметов, - включает снятое ранее качество в определенность своего бытия: «Мера есть, правда, внешний способ, некоторое «больше» или «меньше», но в то же время она и рефлексирована в

себя, есть не только безразличная и внешняя, но и в - себе - сущая определенность; она, таким образом, есть конкретная истина бытия... Мера есть простое соотношение определенного количества с собой, его собственная определенность в себе самом; таким образом, определенное количество качественно» (7). Поэтому мера как единство количества и качества неразрывно связывается с бытием отдельных вещей, их отношений, их закономерностей и т. д. «Но всякое существующее, чтобы быть тем, что оно есть, и чтобы вообще обладать наличным бытием имеет некоторую величину» (8). Тем самым мера становится категорией бытия; из понятия меры исчезает всякий след той «идеальности», того абстрактного витания в небесных сферах вверх и по ту сторону конкретных реальностей - с чем, как мы видели, Аристотель боролся у Пифагора и Платона, - а тем самым также и всякий след какой бы то ни было фетишизированной противоположности между количеством и качеством, который столь часто встречается в современном мышлении (вспомним, например, Бергсона). «Мера есть, таким образом, имманентное количественное отношение двух качеств друг к другу» (9). Чем более сложные отношения этих определений отражаются в мышлении, чем больше отражение выходит за рамки лишь статических отношений бытия, чем более оно выражает также и динамические общие закономерности взаимосвязей явлений, их движения и пр., тем отчетливее проявляется неразрывная связь количества и качества как определений бытия в противоположность платоновским идеям. Уже простые формулы типа  $2r_i$  или  $r_i^2$  определяют конкретно - данное бытие, специфическое качество, для - себя - бытие окружности относительно всех остальных кривых, и Гегель в своих дальнейших рассуждениях о философии меры и соотношении меры по праву ссылается на достижения Кеплера и Галилея.

## 10

Открытая Гегелем знаменитая узловая линия отношений меры, переход количества в качество и *vice versa* есть лишь диалектически - динамическое выявление той внутренней - составляющей сущности вещей - связи количества и качества, мысленным отражением которой является логическая категория меры.

Однако тем самым обуславливается только правильное отношение мышления как познания действительности к тому миру «чисто» количественного, который обрел свою научную форму в математике. Очевидно, что имманентная диалектика (и в этом ее великая, всепроникающая, всепобеждающая сила!) развития возникающих таким путем формообразований в ходе дезантропоморфирующего отражения действительности, в силу того, что сущность последней сводится к этой системе количественных отношений и из этого сведения возникает «гомогенная посредующая система» *sui generis*, оказывается способной выразить предметности и их отношения с точностью и единообразием, иным путем недостижимыми. В некоторых случаях такая диалектика может выявить их суть раньше, чем к этому придут путем наблюдений и

экспериментов. Это, однако, ничего не меняет в том основном факте, что критерием истинности любого математически определенного отношения мер остается действительность как таковая, то есть качественное конкретно - данное бытие соответствующего феномена (в вышеприведенном гегелевском смысле). Ибо при том, что имманентное математическое раскрытие количественной стороны отношений мер проливает свет на бесконечный или, во- всяком случае, кажущийся неисчерпаемым ряд возможностей, решить, какая из них на самом деле соответствует объективной действительности, средствами, свойственными математике, невозможно. Уже тот факт, что определяюще важные физико-математические формулы содержат в себе постоянные величины, отчетливо указывает направление подобной проблематики. Естественно, что константа обладает количественными свойствами, однако именно благодаря этому она выявляет совершенно специфическое конкретно - данное бытие соответствующей реальной взаимосвязи, качественно особый характер особого бытия, особого отношения и т. д. Поэтому совершенно прав был Планк, говоря о своем открытии в квантовой физике: «Это-та самая константа, тот новый таинственный посланец реального мира, который все снова и снова заявлял о себе при различнейших измерениях и все настойчивее домогался собственного места...»(10) Таким образом, здесь сама действительность путем дезантропоморфирующих методов физики выбирает из кажущегося бесконечным числа чисто математических возможностей то отношение мер, которое с наибольшей - из того, что достижимо в том или ином случае, - приближенностью, адекватностью отображает реальное бытие, с теми качествами, которые присущи ему как конкретно - данному бытию.

## 11

(Само собой разумеется что при этом большую роль играет математическое выведение, разработка и формулирование соотношения мер, полученного из реальности как таковой; но ни с точки зрения теории познания, ни методологически это ничего не меняет в описанном здесь принципиальном положении вещей.)

Если мы теперь обратимся к нашей собственной задаче выяснению этих отношений в музыке, -то мы должны будем уделить особое внимание как тому, что действительно для обеих сфер в равной степени, так и тому, в чем они принципиально отличаются друг от друга. Их методологически общие черты верно описал Гегель в цитированной нами работе. Он говорит о музыке: «...Отдельный тон также имеет свой смысл лишь в отношении и соединении с другим и целым рядом других; гармония или дисгармония в таком круге соединений составляет его качественную природу, которая в то же время основывается на количественных отношениях, образующих некий ряд показателей и представляющих собой отношения обоих специфических отношений, которые каждый из соединенных тонов есть в самом себе. Отдельный тон есть основной тон некоторой системы, но равным образом и

один из членов в системе каждого другого основного тона. Гармонии суть исключают избирательные средства, качественная особенность которых, однако, точно так же вновь разрешается во внешность чисто количественного нарастания»(11). Таким образом, здесь проявляется та же двойственность количественного и качественного, что и в физике, их взаимопереход друг в друга при сохранении собственного существования и подчиняющихся собственным законам возможностей развития каждого из этих двух категориальных компонентов, естественно, со всеми последствиями, которые испытывает на себе эта борьба за единство. Уже отсюда следует - *mutatis mutandis*, как мы убедимся, - что установленный выше критерий истины, то есть главенство фактически истинного над чисто формально обоснованным математически возможным, относится и к области музыки. В правильности этой аналогии легко удостовериться. Как известно, в музыкальной теории с различных точек зрения систематизируются количественно определяемые соотношения мер тонов и из них выводятся правила для музыкального развития. Если и есть какое-либо искусство, в котором такие правила должны всерьез приниматься, осознаваться, по-настоящему усваиваться, то это - музыка; разумеется, не только она одна, но она в первую очередь. Творческие биографии наиболее значительных новаторов в музыке свидетельствуют, что они всегда должны были пройти такую школу, чтобы быть в состоянии профессионально, а не по-дилетантски сформулировать новое; впрочем, граница между высоким художественным уровнем и дилетантизмом в музыке обозначена гораздо отчетливее и рационально доказательнее, чем в других искусствах.

## 12

С другой стороны, и здесь действует то, что ранее было сказано по отношению к физике: точное соблюдение «правил» теории композиции - даже если при этом автор не погрязает в педантизме, в школярстве, но, с точки зрения специалиста-теоретика, избирает верный путь, проявляет изобретательность, оригинальность и пр. - еще никоим образом не гарантирует создания содержательно цельного музыкального произведения. Музыкальная теория предоставляет лишь возможности, лишь, так сказать, негативно установленные ограничения; тем, что и они определяют специфические границы в музыке, мы займемся позднее. Превращение, теоретической возможности в художественную реальность и здесь покоится на том, что эта возможность имеет дело с такой действительностью, которую призвана отразить и миметически воплотить художественная реальность.

Однако тем самым мы пришли к решающему различию, противоположности, разграничивающей эти две сферы отражения - физики и музыки - в их отношении к математическому. Тем не менее мы не можем сказать ничего конкретного о подходе к действительности в музыке, пока не достигнем достаточной ясности как относительно ее объекта, то есть того, что она отражает, так и относительно взаимосвязи в ней субъекта и объекта,

определяющей то, каким образом она это делает. При этом мы исходим из той точки зрения, повсеместно господствовавшей уже в Древней Греции, что объект музыкального отражения есть внутренний мир человека, его эмоциональная жизнь. Здесь можно сослаться на любой опыт конкретизации. Однако этот внутренний мир не существует непосредственно и изначально как относительно самостоятельная сфера человеческой жизни. Он является продуктом общественно - исторического развития человечества, и, как мы увидим, его становление и развертывание происходят строго параллельно возникновению и расцвету музыки как самостоятельного искусства. В свое время [см. т. 1, с. 208 и сл.] мы рассматривали связь труда и ритма, опираясь на исследования Бюхера. В соответствии с этим на первый план мы выдвинули объективное функционирование ритма, организующее и потому облегчающее трудовой процесс. Если теперь взглянуть на этот феномен с субъективной стороны, то ясно, что уменьшение трудовых усилий при повышении эффективности трудовой деятельности знаменует собой начало освобождения внутреннего мира, раскрытия, самовыявления чувств, сопровождающих труд, а тем самым - и формирования эмоциональной жизни целостного человека. Повышение производительности труда влечет за собой - прежде всего благодаря увеличению свободного времени и сокращению занятости человека в производственном процессе, обеспеченному за счет роста производительности труда, - усиленное овладение внешним миром как в мышлении человека, так и в сфере его внутренней эмоциональной жизни.

### 13

Если теперь рассмотреть этот внутренний мир несколько детальнее, то - вопреки современным предрассудкам - необходимо отметить связанность каждого эмоционального акта с вызывающим его внешним миром, то есть тот элементарный факт, что чувственные реакции человека изначально по сути своей конкретны, а именно неразрывны с вызывающей их причиной, относящейся к окружающему предметному миру. Причем если они не несут в себе с необходимостью конкретные проявления вызвавшего их объекта, то по своему содержанию, по своей интенсивности и т. п. они существенно связаны со своим возбудителем; никакая эмоция, никакое чувство, скажем любви или ненависти, не возникают непосредственно как таковые, но всегда - как любовь или ненависть определенного лица в определенной ситуации. Сколько бы общего ни содержали в себе такие важнейшие эмоциональные состояния, как страх и надежда, любовь и ненависть и т. д., они, безусловно, в течение очень длительного времени существовали и проявлялись в конкретных, крайне дифференцированных формах, прежде чем люди свели их воедино в теоретически обобщенном понятии как данные специфические эмоции. И само собой разумеется, этому языково-понятийному сведению в определенную категорию на основе одной из унифицирующих характеристик предшествовал чувственно-непосредственный синтез родственных друг с другом групп и подгрупп эмоций. Этот процесс мы уже затрагивали при обсуждении языка, языкового выражения предметного мира и указывали на

достаточно позднее появление таких на первый взгляд непосредственно-чувственных обобщений, каковыми являются цвета [см. т. 1, с. 43 и сл., т. 2, с. 122]. Совершенно очевидно, что такое направление развития к духовной жизни относится еще в большей мере, ибо чем примитивнее язык, тем определеннее он выражает внутреннее не непосредственно, а путем изображения того внешнего мира, в котором оно пробуждается и получает свое развитие. Гелен приводит в этой связи высказывание мадам де Сталь, утверждавшей, что древние никогда не создавали из своей души объект стихотворчества (12). Так как наши знания относительно прошлого касаются достаточно высоких стадий развития, поневоле напрашивается вывод, что к начальным этапам эти слова применимы еще в большей мере.

Поэтому пробуждение, организация, осознание (в широчайшем смысле слова) эмоций и чувств совершается в сфере мимесиса и его воздействия на «реципиентов» - зрителей и слушателей. Как известно, ритм уже в трудовом процессе играет и в этом отношении столь важную роль, что именно благодаря ему появляются первые ростки того самого освобождения внутреннего мира, которое служит здесь предметом нашего обсуждения. Эти тенденции качественно, скачкообразно усиливаются в мимесисе.

#### 14

Из прежних рассмотрений [см. т. 2, с. 27 и сл.] мы знаем, что его изначальной целью при этом отнюдь не было художественное творчество и возник он скорее как необходимое следствие представления о мире в свете магии, стремления магически повлиять в желаемом направлении на скрыто действующие силы, господствующие над человеческой жизнью, а если необходимо - устранить или по крайней мере ослабить их. Художественно - эвокативный характер мимесиса складывается при этом отчасти как непредвиденный побочный продукт. Мы говорим - отчасти, поскольку магический мимесис изначально мыслится вместе с некоей определенной эвокацией, имеет целью эвокативное воздействие, однако с точки зрения магии тот факт, что заклинательный, эвокативный компонент мимесиса в ходе развития последнего все решительнее направляется в эстетическое русло, представляется случайным. Соответственно этому черты, определяющие для нас музыку как миметическое отображение внутреннего мира человека, его эмоций, чувств и т. п., постепенно развиваются - хотя и в магическом обличье, то есть, так сказать, в виде технического вспомогательного средства достижения магической цели, - в сторону самостоятельности эстетического. Причем сразу же следует заметить, что полная автономия музыки, на самое себя направленность ее бытия является результатом долгого развития; потребовалось очень длительное время, пока она не перестала быть спутником (а точнее, решающим эстетическим организатором) других миметических способов изображения (танца, слова). Однако, прежде чем мы обратимся к этому чистому способу ее проявления и его общественно-историческим условиям, следует несколько внимательнее

разобраться в ее изначальной функции, ибо только таким путем мы придем к подлинному пониманию того, что, собственно, представляет собою мимесис в музыке.

Начнем с ритма. Мы имеем дело с тремя его проявлениями. Во-первых, это ритмические движения живого существа, которые можно наблюдать уже в животном мире; это биологически обоснованные действия (независимо от того, покоятся ли они на безусловных или на прочно закрепленных условных рефлексах), облегчающие приспособление к окружающему миру, делающие реакции животного более эффективными, но тем не менее остающиеся всего лишь некими эпизодами, не имеющими существенных последствий для его жизни в целом. Во-вторых, это ритм, возникающий в труде; он несет на себе отпечаток того качественного скачка, который отличает труд вообще от любой чисто биологической реакции на внешний мир; посредством ритма сознательно, в интересах поставленной человеком цели, в интересах облегчения труда и повышения его эффективности организуется пространственно-временной процесс.

## 15

Особо следует подчеркнуть здесь именно «организацию», поскольку этот ритм уже не «естественный», а «искусственный», возникающий из координации движений, наиболее удобных с точки зрения трудового процесса, их временной последовательности и пр., а также из приемов, наименее утомительных для работающего. То, что происходящее при этом облегчение трудового процесса вызывает приятные ощущения, является естественным следствием, но с точки зрения объективной целевой установки - всего лишь побочным продуктом. Конечно, сознательная организованность воздействует - безразлично, спонтанно или преднамеренно, - также и на работающего субъекта, а именно прежде всего в направлении более определенного подчеркивания ритма сопровождающим труд пением, которое, как указывает Бюхер, поначалу, по всей видимости, не имело текста и только путем выкриков, возгласов выражало чувства, посредственно отражающие труд как таковой. Тексты древнейших трудовых песен, дошедших до нас, относятся к сравнительно более поздним периодам, ко времени после распада первобытного коммунизма, к эпохе рабского труда. Во избежание всяких недоразумений следует заметить, что речь здесь идет исключительно об артикулированном словесном выражении. Конкретизировался ли еще раньше трудовой процесс как таковой музыкально - миметическими средствами, скажем, с помощью сопроводительных инструментов, в данном случае несущественно. Таким образом, теперь чисто трудовой ритм пополняется артикулированными словами, тем их музыкальным сопровождением, в котором уже проявляется отношение целостного человека к соответствующему специфическому труду, его субъективное отношение к совокупности трудовых процессов в его жизни, к условиям труда, производственным отношениям вообще как

содержанию мимесиса чувств. Переходы от одного этапа к другому, проследить которые было бы крайне важно при исследовании возникновения мелодии и гармонии, насколько я знаю, неизвестны. (Автор опять-таки пользуется возможностью открыто признать, что он не может претендовать на профессиональную компетентность в области музыки и ее истории.)

Таким образом, более развитая фаза трудовой песни уже обнаруживает ясные черты третьей ступени - развито миметической. Еще очевиднее проявляется этот момент во всех примитивных обществах в другой области применения музыки, прежде всего в танце. Танец изначально имел отчетливо миметический характер, будучи изображением важнейших видов жизнедеятельности первобытного человека (войны, охоты, жатвы и т. п.). Мы уже занимались подробно этим вопросом в другом месте [см. т. 2, с. 71 и сл.]; здесь же наше внимание сосредоточивается не столько на танце как таковом, миметическая сущность которого не нуждается в пояснениях, сколько на роли музыки в человеческо - эвокативном характере мимесиса, спонтанно переходящем в эстетическое.

## 16

При этом нужно прежде всего подчеркнуть то важное обстоятельство, что значительная часть миметически изображенных в танце действий не относится к той группе человеческих отправлений, которые подверглись ритмизации уже в повседневной жизни подобно многим видам труда. Какую бы важную роль приобретенные при этом навыки и сноровка ни играли, например на охоте или войне, в жизни как таковой возникающие в данных сферах целесообразные движения не могут быть подчинены какому-либо строго зафиксированному и постоянно выдерживаемому ритмическому упорядочению; так что их ритмизация, происходящая в танце, является изначально миметической, определяемой миметически - эвокативными целевыми установками, а не сообразующейся с техникой труда. Однако этот приоритет миметического распространяется и на трудовые процессы, ритмизованные уже в самой действительности (сеяние, косьба и пр.). Ведь для труда как такового совершенно естественно то правило, что каждый из его видов должен иметь свою собственную ритмику, вытекающую из его конкретной специфики; таким образом, при различных видах труда не может быть ни ритмизованной связи между различными действиями, ни ритмических переходов из одного вида в другой; по техническим причинам каждый трудовой процесс изолирован и ритмизован сам по себе. Однако в одном из предыдущих анализов танца [см. т. 2, с. 69 и сл.] мы показывали, что каждый из них какой бы многообразный комплекс человеческих движений он ни охватывал - с точки зрения социального задания, выдвигаемого магией, должен составлять некое единство. Тем более что, как мы уже видели [см. т. 2, с. 33 и сл.], и магическая целевая установка включает в себя эвокативное действие по меньшей мере как необходимый момент, как всеобщее-непосредственный символ, в известной степени как