

Лев Выготский



To be, or not to be— that is the question
Whether 'tis nobler in the mind to
The slings and arrows of outrageous
Or to take arms against a sea of
And by opposing end them. To
No more; and by sleep to
The heartache and

ПСИХОЛОГИЯ
ИСКУССТВА

No more; and by sleep to
The heartache, and the thousand natural
That flesh is heir to, 'Tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die—to sleep
To sleep— perchance to dream: ay, there's
For in that sleep of death what dreams
When we have shuffled off this mortal
Must give us pause. There's the rub,
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns
Th' oppressor's wrong, the proud man's
The pangs of despis'd love, the lawless
Tance of office, the

Лев Семенович Выготский (Выгодский)
Психология искусства.
Анализ эстетической реакции
Серия «Тайны науки (АСТ)»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=29799208

*Психология искусства. Анализ эстетической реакции: АСТ; Москва;
2018*

ISBN 978-5-17-106381-8

Аннотация

Диссертацию на тему психологии искусства Лев Выготский защитил еще в 1925 году, книга же увидела свет только в 1965-м, через 31 год после того, как не стало автора. В следующие 20 лет работа была переведена на венгерский, японский, английский, испанский, итальянский, румынский, немецкий и чешский языки: оригинальность и вневременной характер исследования оценили специалисты по всему миру.

«Психология искусства» – это попытка осознать еще одну грань в первую очередь литературного творчества, грань пунктирную и предстающую лишь пронизательному взгляду. Она обозначает движение души наблюдателя как ответ на сообщение автора, как реакцию на систему образов, семиотику художественного произведения.

Текст монографии воспроизводится по пятому изданию, заново сверенному с оригиналом. Комментарий Вячеслава Всеволодовича Иванова приводится в том объеме, в каком был впервые опубликован во втором издании.

Содержание

Предисловие	8
К методологии вопроса	17
Глава 1. Психологическая проблема искусства	18
Критика	58
Глава 2. Искусство как познание	58
Конец ознакомительного фрагмента.	79

Лев Семёнович Выготский

Психология

искусства. Анализ

эстетической реакции

© Комментарий. Вяч. Вс. Иванов, 2017

© ООО «Издательство АСТ», 2017

* * *

Никто еще никогда не показал пределы того, на что способно наше тело... Но, говоря, из одних лишь законов природы, поскольку она рассматривается исключительно как телесная, невозможно было бы вывести причины архитектурных зданий, произведений живописи и тому подобного, что производит одно только человеческое искусство; и тело человеческое не могло бы построить какой-либо храм, если бы оно не определялось и не руководствовалось душою. Но я показал уже, что они не знают, к чему способно тело и что можно вынести из одного только рассмотрения его природы...

Бenedикт Спиноза. Этика, ч. III, теорема 2, схолия



Лев Семёнович Выготский (1896–1934)

Предисловие

Настоящая книга возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования – о Крылове, о Гамлете и о композиции новеллы¹ – легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок². Здесь в соответствующих главах даны только краткие итоги, очерки, суммарные сводки этих работ, потому что в одной главе дать исчерпывающий анализ Гамлета невозможно, этому надо посвятить отдельную книгу. Искание выхода за шаткие пределы субъективизма одинаково определило судьбы и русского искусствоведения и русской психологии за эти годы. Эта тенденция к объективизму, к материалистически точному естественно-научному знанию в обеих областях создала настоящую книгу.

С одной стороны, искусствоведение все больше и боль-

¹ Раннее исследование Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира» сохранилось в его архиве в двух вариантах: 1) черновом, датированном 5 августа – 12 сентября 1915 года (с указанием места написания – Гомель) и 2) беломом, с датой 14 февраля – 28 марта 1916 года (и указанием места написания – Москва).

² Напечатаны: «Летопись» Горького за 1916–1917 годы о новом театре, о романах Белого, о Мережковском, В. Иванове и других: в «Жизни искусства» за 1922 год; о Шекспире – «Новая жизнь» за 1917 год; об Айхенвальде – «Новый путь» за 1915–1917 годы.

ше начинает нуждаться в психологических обоснованиях. С другой стороны, и психология, стремясь объяснить поведение в целом, не может не тяготеть к сложным проблемам эстетической реакции. Если присоединить сюда тот сдвиг, который сейчас переживают обе науки, тот кризис объективизма, которым они захвачены, – этим будет определена до конца острота нашей темы. В самом деле, сознательно или бессознательно традиционное искусствоведение в основе своей всегда имело психологические предпосылки, но старая популярная психология перестала удовлетворять по двум причинам: во-первых, она была годна еще, чтобы питать всяческий субъективизм в эстетике, но объективные течения нуждаются в объективных предпосылках; во-вторых, идет новая психология и перестраивает фундамент всех старых так называемых «наук о духе». Задачей нашего исследования и был пересмотр традиционной психологии искусства и попытка наметить новую область исследования для объективной психологии – поставить проблему, дать метод и основной психологический объяснительный принцип, и только.

Называя книгу «Психология искусства», автор не хотел этим сказать, что в книге будет дана система вопроса, представлен полный круг проблем и факторов, как, например, в трехтомной работе Евлахова «Введение в философию художественного творчества». Наша цель была существенно иная: не систему, а программу, не весь круг вопросов, а центральную его проблему имели мы все время в виду и пресле-

довали как цель.

Мы поэтому оставляем в стороне спор о психологизме в эстетике и о границах, разделяющих эстетику и чистое искусствознание. Вместе с Липпсом мы полагаем, что «эстетику можно определить как дисциплину прикладной психологии». Однако нигде не ставим этого вопроса в целом, довольствуясь защитой методологической и принципиальной законности психологического рассмотрения искусства, наряду со всеми другими, указанием на его существенную важность³, поисками его места в системе марксистской науки об искусстве. Здесь путеводной нитью служило нам то общеизвестное положение марксизма, что социологическое рассмотрение искусства не отменяет эстетического, а напротив, настезь открывает перед ним двери и предполагает его как свое дополнение, по словам Плеханова. Эстетическое же обсуждение искусства, поскольку оно хочет не порывать с марксистской социологией, непременно должно быть обосновано социально-психологически. Можно легко показать, что те искусствоведы, которые совершенно справедливо отграничивают свою область от эстетики, неизбежно вносят в разработку основных понятий и проблем искусства некритические, произвольные и шаткие психологические аксиомы. Мы разделяем с Утицем его взгляд, что искусство выходит

³ Ср.: Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества. Т. 3, Ростов-на-Дону, 1917. Автор заканчивает рассмотрение каждой системы и заканчивает каждую из шести глав своего тома подглавкой-выводом: «Необходимость эстетико-психологических предпосылок».

за пределы эстетики и даже имеет принципиально отличные от эстетических ценностей черты, но что оно начинается в эстетической стихии, не растворяясь в ней до конца. И для нас поэтому ясно, что психология искусства должна иметь отношение и к эстетике, не упуская из виду границ, отделяющих одну область от другой.

Надо сказать, что в области нового искусствоведения и в области новой психологии пока еще идет разработка основных понятий, фундаментальных принципов, делаются первые шаги. Вот почему работа, возникающая на скрещении этих двух наук, работа, которая хочет языком объективной психологии говорить об объективных фактах искусства, по необходимости обречена на то, чтобы все время оставаться в преддверии проблемы, не проникая вглубь, не охватывая много вширь. Мы хотели только развить своеобразие психологической точки зрения на искусство и наметить *центральную идею, методы ее разработки и содержание проблемы*. Если на пересечении этих трех мыслей возникнет объективная психология искусства, настоящая работа будет тем горчичным зерном, из которого она произрастет.

Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание *преодоления материала художественной формой* или, что то же, признание искусства *общественной техникой чувства*. Методом исследования этой проблемы мы считаем объективно-аналитический метод, исходящий из анализа искусства, чтобы прийти к психологическому синтезу, – ме-

тод анализа художественных систем раздражителей⁴. Вместе с Геннекеном мы смотрим на художественное произведение как на «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции», и пытаемся на основании анализа этих знаков воссоздать соответствующие им эмоции. Но отличие нашего метода от этнопсихологического состоит в том, что мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей⁵. Мы не заключаем по искусству о психологии автора или его читателей, так как знаем, что *этого сделать на основании*

⁴ Сходным методом воссоздает З. Фрейд психологию остроумия в своей книге «Остроумие и его отношение к бессознательному» (Современные проблемы. М., 1925). Сходный метод положен и в основу исследования проф. ф. Зелинским ритма художественной речи – от анализа формы к воссозданию безличной психологии этой формы. См.: Зелинский Ф. Ритмика художественной речи и ее психологические основания («Вестн. психологии», 1906, вып. 2, 4), где дана психологическая сводка результатов.

⁵ В позднейших работах Л. С. Выготского была разработана оригинальная теория управления человеческим поведением посредством знаков. См.: *Выготский Л.С. Развитие высших психических функций*. М., 1960 (сборник исследований, написанных в 30-х годах, но впервые изданных в 1960 – 1983 гг., см. *Выготский Л.С. Собр. соч.*, т. 3. М., 1983). Идеи, сформулированные Выготским в 30-х годах, созвучны современным представлениям о роли семиотических (знаковых) систем в человеческой культуре. Но и в современной семиотике и кибернетике, несмотря на специфическое для кибернетики внимание к проблемам управления, никто еще не подчеркивал управляющей роли знаковых систем с такой отчетливостью, как Выготский (см. о его работах в этой связи: *Ivanov V. La semiotica e le scienze umanistiche*. – «Questo e altro», 1964, № 6–7, p. 58; *Иванов В.В. Семиотика и ее роль в кибернетическом исследовании человека и коллектива*. – В кн.: *Логическая структура научного знания*. М., 1965).

толкования знаков нельзя.

Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства⁶. Поясним: по одним басням Крылова мы никогда не восстановим его психологии, психология его читателей была разная – у людей XIX и XX столетия и даже у различных групп, классов, возрастов, лиц. Но мы можем, анализируя басню, вскрыть тот психологический закон, который положен в ее основу, тот механизм, через который она действует, – и это мы называем психологией басни. На деле этот закон и этот механизм нигде не действовали в своем чистом виде, а осложнялись целым рядом явле-

⁶ Сходная задача исследования модели художественного произведения, которая не зависит от индивидуальной психологии читателя и автора, ставится и в новейших исследованиях, применяющих кибернетические представления (см., например: Машинный перевод. «Труды Института точной механики и вычислительной техники АН СССР», вып. 2. М., 1964), с. 372 (ср. там же сопоставление с теорией *dhvani* в древнеиндийской поэтике). Значительный интерес может представить (в частности, для исследования параллелей в научном и художественном творчестве современников, прямо друг с другом не связанных) сопоставление с ролью сходных представлений в эстетической теории Б. Л. Пастернака, начиная с его раннего доклада «Символизм и бессмертие» (*Пастернак Б. Л. Собр. соч.* М.: Художественная литература, т. 4, 1991). Эта теория, предполагавшая (возможно, при воздействии усвоенных в юности феноменологических идей) отражение в искусстве родовой (общечеловеческой) субъективности при отвлечении от личности автора, сказала и в поэтике зрелого Пастернака. В связи с этим также следует рассмотреть вопрос о реальном (не только полемическом) отношении Выготского к феноменологии Гуссерля, которого, как и его русских последователей, он подвергает резкой критике в методологическом исследовании о психологическом кризисе.

ний и процессов, в состав которых они попадали; но мы так же вправе *элиминировать* психологию басни от ее конкретного действия, как психолог элиминирует чистую реакцию, сенсорную или моторную, выбора или различения, и изучает как безличную.

Наконец содержание проблемы мы видим в том, чтобы теоретическая и прикладная психология искусства вскрыла все те механизмы, которые движут искусством, и вместе с социологией искусства дала бы базис для всех специальных наук об искусстве.

Задача настоящей работы существенно синтетическая. Мюллер-Фрейенфельс очень верно говорил, что психолог искусства напоминает биолога, который умеет произвести полный анализ живой материи, разложить ее на составные части, но не умеет из этих частей воссоздать целое и открыть законы этого целого. Целый ряд работ занимается таким систематическим анализом психологии искусства, но я не знаю работы, которая объективно ставила бы и решала проблему психологического синтеза искусства. В этом смысле, думаю мне, настоящая попытка делает новый шаг и отваживается ввести некоторые новые и никем еще не высказанные мысли в поле научного обсуждения. Это новое, что автор считает принадлежащим ему в книге, конечно, нуждается в проверке и критике, в испытании мыслью и фактами. Все же оно уже и сейчас представляется автору настолько достоверным и зрелым, что он осмеливается высказать это в настоящей книге.

Общей тенденцией этой работы было стремление к научной трезвости в психологии искусства, самой спекулятивной и мистически неясной области психологии. Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы, выдвинутых в эпиграфе, и вслед за ним старалась не предаваться удивлению, не смеяться, не плакать – но понимать⁷.

⁷ Выготский до конца своей жизни продолжал изучать Спинозу, которому посвящена последняя его монография (об аффекте и интеллекте). См. об этом выше. В докладе «О психологических системах», прочитанном в 1930 г. и впервые опубликованном спустя 52 года, Выготский говорил: «Основой теории Спинозы является следующее. Он был детерминист и, в отличие от стоиков, утверждал, что человек имеет власть над аффектами, что разум может изменять порядок и связи страстей и приводить их в соответствие с порядком и связями, которые даны в разуме. Спиноза выражал верное генетическое отношение... как правильно говорил Спиноза, познание нашего аффекта изменяет его и превращает из пассивного состояния в активное» (*Выготский Л.С. Собр. соч.*, т. 1, М., 1982, с. 125). В том же докладе Выготский замечает по поводу идеи Спинозы о возможности достижения единой цели человеческого поведения: «Человек может действительно привести в систему не только отдельные функции, но и создать единый центр для всей системы. Спиноза показал эту систему в плане философском; есть люди, жизнь которых является образцом подчинения одной цели, которые доказали практически, что это возможно. Перед психологией стоит задача показать такого рода возникновение единой системы как научную систему» (там же, с. 131). В духе Спинозы Выготский переосмысляет и основные принципы структурной психологии, которая, по его словам, «отказывается от традиционного дуализма эмпирической психологии, рассматривавшей психические процессы не как “естественные вещи”, по выражению Спинозы, следующие общим законам природы, но как “вещи, лежащие за ее пределами”. Мы легко открываем, что в основе этого взгляда лежит философское понимание психического и физического, близко подходящее к учению Спинозы, и уж во всяком случае связанное с ним своими корнями» (там же, с. 237). По основным не только психологическим, но и философским взглядам зрелый Выготский был спинозистом. Воздей-

стве других философов (в том числе и Маркса и его последователей, отчасти реальное, отчасти вынужденное в силу цензурных условий советского времени) не меняло этой основной линии.

К методологии вопроса



Глава 1. Психологическая проблема искусства

«Эстетика сверху» и «эстетика снизу». – Марксистская теория искусства и психология. – Социальная и индивидуальная психология искусства. – Субъективная и объективная психология искусства. – Объективно-аналитический метод. – Задачи и план книги.

Если назвать водораздел, разделяющий все течения современной эстетики на два больших направления, – придется назвать психологию. Две области современной эстетики – психологической и непсихологической – охватывают почти все, что есть живого в этой науке. Фехнер очень удачно разграничил оба эти направления, назвав одну «эстетикой сверху» и другую – «эстетикой снизу».

Легко может показаться, что речь идет не только о двух областях единой науки, но далее о создании двух самостоятельных дисциплин, имеющих каждая свой особый предмет и свой особый метод изучения. В то время как для одних эстетика все еще продолжает оставаться наукой спекулятивной по преимуществу, другие, как О. Кюльпе, склонны утверждать, что «в настоящее время эстетика находится в переходной стадии... Спекулятивный метод послекантовского идеализма почти совершенно оставлен. Эмпирическое исследование... находится под влиянием психологии... *уче-*

ние об эстетическом поведении (*Verhalten*)⁸, то есть об общем состоянии, охватывающем и проникающем всего человека и имеющем своей исходной точкой и средоточием эстетическое впечатление... Эстетика должна рассматриваться как психология эстетического наслаждения и художественного творчества» (64, с. 98).

Такого же мнения придерживается Фолькельт: «Эстетический объект... приобретает свой специфически эстетический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта» (162, с. 5).

В последнее время к психологизму начали склоняться и такие исследователи, как Веселовский (140, с. 212). И общую мысль довольно верно выразили слова Фолькельта: «В основание эстетики должна быть положена психология» (117, с. 192). «...Ближайшей, настоятельнейшей задачей эстетики в настоящее время являются, конечно, не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства» (117, с. 208).

Противоположного мнения придерживались все столь сильные в последнее десятилетие в немецкой философии аптипсихологические течения, общую сводку которых можно

⁸ Очень любопытно, что немецкие психологи говорят об эстетическом поведении, а не об удовольствии. Мы избегаем этого термина, который не может еще, при современном развитии объективной психологии, быть оправдан реальным содержанием. Однако знаменательно и то, что, когда психологи все еще говорят об удовольствии, они имеют в виду поведение, связанное с объектом искусства как с раздражителем (Кюльпе, Мюллер-Фрейенфельс и др.).

найти в статье Г. Шпета (см. 136). Спор между сторонниками одной и другой точки зрения велся главным образом при помощи отрицательных аргументов. Каждая идея защищалась слабостью противоположной, а основательная бесплодность одного и другого направления делали этот спор затяжным и оттягивали практическое разрешение его.

Эстетика сверху черпала свои законы и доказательства из «природы души», из метафизических предпосылок или умо-зрительных конструкций. При этом она оперировала эстетическим как какой-то особой категорией бытия, и даже такие крупные психологи, как Липпс, не избегли этой общей участи. В это время эстетика снизу, превратившись в ряд чрезвычайно примитивных экспериментов, всецело посвятила себя выяснению самых элементарных эстетических отношений и была бессильна подняться хоть сколько-нибудь над этими первичными и, в сущности, ничего не говорящими фактами. Таким образом, глубокий кризис как в одной, так и в другой отрасли эстетики стал обозначаться все ясней и ясней, и многие авторы стали сознавать содержание и характер этого кризиса как кризиса гораздо более общего, чем кризис отдельных течений. Ложными оказались сами исходные предпосылки того и другого направления, принципиально научные основания исследования и его методы. Это сделалось совершенно ясно, когда кризис разразился в эмпирической психологии во всем ее объеме, с одной стороны, и в немецкой идеалистической философии последних десяти-

летий – с другой.

Выход из этого тупика может заключаться только в коренной перемене основных принципов исследования, совершенно новой постановке задач, в избрании новых методов.

В области эстетики сверху все сильнее и сильнее начинает утверждаться сознание необходимости социологического и исторического базиса для построения всякой эстетической теории. Все яснее начинает сознаваться та мысль, что искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной жизни, в его конкретной исторической обусловленности⁹. Из социологических направлений теории искусства всех последовательнее и дальше идет теория исторического материализма, которая пытается построить научное рассмотрение искусства на основе тех же самых принципов, которые применяются для изучения всех форм и явлений общественной жизни¹⁰. С этой точки зрения

⁹ Ср. опыт социологического исследования классического романа и современного «нового романа»: *Problemes d'une sociologie du roman. Edition de l'institut de sociologie*. Bruxelles. 1963; см. также: *Kofler L. Zur Theorie der modernen Literatur Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*. Neuwied am Rhein – Berlin – Spandau, 1962; *Adorno Th. W. Ideen zur Musiksoziologie, "Klangfiguren (Musikalische Schriften I)"*. Berlin – Frankfurt, 1959; *Ego же. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt, 1962; *Belianes M. Sociologie musicale*. Paris, 1921; *Silbermann A. Sociologie de la musique*. Paris, 1951.

¹⁰ Из позднейших исследований советских авторов, посвященных социологии искусства, следует особенно отметить литературоведческие труды В. Р. Гриба;

искусство рассматривается обычно как одна из форм идеологии, возникающая, подобно всем остальным формам, как надстройка на базисе экономических и производственных отношений. И совершенно понятно, что поскольку эстетика снизу всегда была эстетикой эмпирической и позитивной – постольку марксистская теория искусства обнаруживает явные тенденции к тому, чтобы вопросы теоретической эстетики свести к психологии. Для Луначарского эстетика является просто одной из отраслей психологии. «Было бы, однако, поверхностным утверждать, что искусство не обладает своим собственным законом развития. Течение воды определяется руслом и берегами его: она то расстилается мертвым прудом, то стремится в спокойном течении, то бурлит и пенится по каменистому ложу, падает водопадами, поворачивается направо или налево, даже круто загибается назад, но, как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которых мы не можем познать из внешних условий потока, а только из знакомства с самой водою» (70, с. 123–124).

Для этой теории водораздел, отделявший прежде эстетику сверху от эстетики снизу, проходит сейчас по другой линии: он отделяет ныне социологию искусства от психологии

см.: *Гриб В. Р.* Избранные работы. М., 1956. Интересны и работы Б. Асафьева в области музыковедения, начатые в 20-е годы, см.: *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963; ср.: *Соллертинский И. И.* Исторические этюды. Л., 1963, и др.

искусства, указывая каждой из этих областей свою особую точку зрения на один и тот же предмет исследования.

Совершенно ясно разграничивает обе точки зрения Плеханов в своих исследованиях искусства, указывая, что психологические механизмы, определяющие собой эстетическое поведение человека, всякий раз определяются в своем действии причинами социологического порядка. Отсюда ясно, что изучение действия этих механизмов и составляет предмет психологии, в то время как исследование их обусловленности составляет предмет социологического исследования. *«Природа человека* делает то, что у него *могут быть* эстетические вкусы и понятия. Окружающие его условия определяют собою переход этой *возможности в действительность*; ими объясняется то, что данный общественный человек, то есть данное общество, данный народ, данный класс, имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие...» (87, с. 46). Итак, в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения. Действие общих законов психологической природы человека не прекращается, конечно, ни в одну из этих эпох. Но так как в разные эпохи «в человеческие головы попадает совсем не одинаковый материал, то не удивительно, что и результаты его обработки совсем не одинаковы» (87, с. 56). «...В какой мере психологические законы могут служить ключом к объяснению истории идеологии вообще и истории искусства

в частности? В психологии людей XVII в. начало антитезы играло такую же роль, как и в психологии наших современников. Почему же наши эстетические вкусы противоположны вкусам людей XVII в.? Потому что мы находимся в совершенно ином положении. Стало быть, мы приходим к уже знакомому нам выводу: психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново *начало антитезы* (гегелево “*противоречие*”) играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы; отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы – это зависит от окружающих условий» (87, с. 54).

Никто так ясно, как Плеханов, не разъяснил теоретическую и методологическую необходимость психологического исследования для марксистской теории искусств. По выражению Плеханова, «все идеологии имеют один общий корень: *психологию данной эпохи*» (89, с. 76).

На примере Гюго, Берлиоза и Делакруа он показывает, как психологический романтизм эпохи породил в трех разнородных областях – живописи, поэзии и музыке – три различные формы идеологического романтизма (89, с. 76–78). В формуле, предложенной Плехановым для выражения отношения базиса и надстройки, мы различаем пять последовательных моментов: 1) состояние производительных сил; 2) экономические отношения; 3) социально-политический строй;

4) психика общественного человека; 5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики (89, с. 75).

Таким образом, психика общественного человека рассматривается как общая подпочва всех идеологий данной эпохи, в том числе и искусства. Тем самым признается, что искусство в ближайшем отношении определяется и обуславливается психикой общественного человека.

Таким образом, на месте прежней вражды мы находим намечающиеся примирение и согласование психологического и антипсихологического направлений в эстетике, размежевание между ними области исследования на основе марксистской социологии. Эта система социологии – философия исторического материализма – меньше всего склонна, конечно, объяснять что-либо из психики человека как из конечной причины. Но в такой же мере она не склонна отвергать или игнорировать эту психику и важность ее изучения как посредствующего механизма, при помощи которого экономические отношения и социально-политический строй творят ту или иную идеологию. При исследовании сколько-нибудь сложных форм искусства эта теория положительно настаивает на необходимости изучения психики, так как расстояние между экономическими отношениями и идеологической формой становится все большим и большим, и искусство *уже* не может быть объяснено непосредственно из экономических отношений. Это имеет в виду Плеханов, когда сравнивает танец австралийских женщин и менуэт XVIII в.

«Чтобы понять танец туземки, достаточно знать, какую роль играет собирание женщинами корней дикорастущих растений в жизни австралийского племени. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знания экономики Франции XVIII в. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собою психологию непроизводительного класса... Стало быть, экономический “фактор” уступает здесь место психологическому. Но не забывайте, что само появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития» (89, с. 65).

Таким образом, марксистское рассмотрение искусства, особенно в его сложнейших формах, необходимо включает в себя и изучение психофизиологического действия художественного произведения¹¹.

Предметом социологического изучения может быть либо идеология сама по себе, либо зависимость ее от тех или иных форм общественного развития, но никогда социологическое исследование само по себе, не дополненное исследованием психологическим, не в состоянии будет вскрыть ближайшую причину идеологии – психику общественного человека. Чрезвычайно важно и существенно для установления

¹¹ Социальные механизмы в нашей технике не отменяют действия биологических и не заступают их места, а заставляют их действовать в известном направлении, подчиняют их себе, подобно тому как биологические механизмы не отменяют законов механики и не заступают их, а подчиняют их себе. Социальное надстраивается в нашем организме над биологическим, как биологическое над механическим.

методологической границы между обеими точками зрения выяснить разницу, отличающую психологию от идеологии. Разница эта, по мнению Бухарина, только в масштабе. «В формуле, предложенной Плехановым для выражения отношения базиса и надстройки, мы различаем пять моментов, последовательно определяемых своим предшествующим и определяющих свой последующий. Мы имеем: 1) состояние производительных сил, 2) экономические отношения, 3) социально-политический строй, 4) психика общественного человека, 5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики. Таким образом, мы видим, что общим корнем всех идеологий является психика общественного человека. В чем же ее отличие от идеологии?»

Разница, по мнению Бухарина, только в масштабе. Та же самая психика, те же явления, «но в их общественном масштабе, и называются *общественной психологией*. Отличие общественной (или, как говорят иначе, “коллективной” либо “социальной”) *психологии от идеологии* заключается... в *степени систематизации*». И дальше: «общественная психология есть некий резервуар для идеологии. Ее можно сравнить с соляным раствором, из которого мало-помалу осаждаются кристаллы идеологии... Что же систематизирует идеология? Она и систематизирует то, что мало или совсем не систематизировано, т. е. общественную психологию. *Идеологии это сгустки общественной психологии*»¹².

¹² Теория ист. мат. (19а, с. 248–249)

С этой точки зрения становится совершенно понятной та особая роль, которая выпадает на долю искусства как совершенно особой идеологической формы, имеющей дело с совершенно своеобразной областью человеческой психики. И если мы хотим выяснить именно это своеобразие искусства, то, что выделяет его и его действия из всех остальных идеологических форм, – мы неизбежно нуждаемся в психологическом анализе. Все дело в том, что искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека – именно сферу его чувства. И хотя за всеми сферами психики лежат одни и те же породившие их причины, но, действуя через разные психические *Verhaltensweisen*, они вызывают к жизни и *разные* идеологические формы. Это опять хорошо уясняет Бухарин, когда противопоставляет искусство науке. «Мы видим, – говорит Бухарин, – что наука систематизирует *мысли* людей, приводит их в порядок, прочищает их, освобождает от противоречий, из *обрывков* знаний, из клочков шьет целое покрывало научных теорий и систем. Но общественный человек не только мыслит, он также *чувствует*: страдает, наслаждается, желает, радуется, горюет, предается отчаянию и т. д.; его чувства могут быть бесконечно сложны и тонки, его душевные переживания могут быть настроены то на один, то на другой камертон. Искусство и систематизирует эти *чувства*, выражая их в художественных образах или словом, или звуками, или движениями»... «Можно сказать, что искусство есть средство “обоб-

ществления чувства», или, как вполне правильно определял Л. Толстой, «средство эмоционального заражения». При этом очень легко обнаружить «сложный и запутанный узор» зависимостей искусства от экономической структуры и других надстроек. «Имманентные законы» искусства являются только «другой стороной *общественного развития*»; *усложнение жизни меняет психофизиологическую «природу» человека*, т. е. психофизиологические законы восприятия искусства»¹³.

Таким образом, прежняя вражда сменяется союзом двух направлений в эстетике, и каждое из них получает смысл только в общей философской системе. Если реформа эстетики сверху более или менее ясна в своих общих очертаниях и намечена в целом ряде работ, во всяком случае, в такой степени, что позволяет дальнейшую разработку этих вопросов в духе исторического материализма, то в смежной области психологического изучения искусства дело обстоит совершенно иначе. Возникает целый ряд таких затруднений и вопросов, которые были неизвестны прежней методологии психологической эстетики вообще. И самым существенным из этих новых затруднений оказывается вопрос о разграничении социальной и индивидуальной психологии при изучении вопросов искусства. Совершенно очевидно, что прежняя точка зрения, не допускавшая сомнений в вопросе о размежевании этих двух психологических точек зрения, ныне

¹³ Там же, с. 215.

должна быть подвергнута основательному пересмотру. Мне думается, что обычное представление о предмете и материале социальной психологии окажется неверным в самом корне при проверке его с новой точки зрения. В самом деле, точка зрения социальной психологии или психологии народов, как ее понимал Вундт, избирала предметом своего изучения язык, мифы, обычаи, искусство, религиозные системы, правовые и нравственные нормы. Совершенно ясно, что с точки зрения только что приведенной это все уже не психология: это сгустки идеологии, кристаллы. Задача же психологии заключается в том, чтобы изучить самый раствор, самое общественную психику, а не идеологию. Язык, обычаи, мифы – это все *результат* деятельности социальной психики, а не ее *процесс*. Поэтому, когда социальная психология занимается этими предметами, она подменяет психологию идеологией. Очевидно, что основная предпосылка прежней социальной психологии и вновь возникающей коллективной рефлексологии, будто психология отдельного человека непригодна для уяснения социальной психологии, окажется поколебленной новыми методологическими допущениями.

Бехтерев утверждает: «...очевидно, что психология отдельных лиц непригодна для уяснения общественных движений...» (18, с. 14). На такой же точке зрения стоят и другие социальные психологи, как Мак-Дауголл, Лебон, Фрейд и другие, рассматривающие социальную психику как нечто вторичное, возникающее из индивидуальной. При

этом предполагается, что есть особая индивидуальная психика, а затем уже из взаимодействия этих индивидуальных психологий возникает коллективная, общая для всех данных индивидуумов. Социальная психология при этом возникает как психология собирательной личности, на манер того, как толпа собирается из отдельных людей, хотя имеет и свою надличную психологию. Таким образом, немарксистская социальная психология понимает социальное грубо эмпирически, непременно как толпу, как коллектив, как отношение к другим людям. Общество понимается как объединение людей, как добавочное условие деятельности одного человека. Эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т. п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена. Очень нетрудно показать, что психика отдельного человека именно и составляет предмет социальной психологии. Совершенно неверно мнение Г. Челпанова, очень часто высказываемое и другими, что специально марксистская психология есть психология *социальная*, изучающая генезис «идеологических форм по специально марксистскому методу, заключающемуся в изучении происхождения указанных форм в зависимости от изучения социального хозяйства, эмпирическая и экспериментальная психология марксистской стать не может, как не может стать марксистской минералогия, физика, химия и т. п.»¹⁴ В подтверждение Челпанов ссылается

¹⁴ Челпанов. Психол. и Маркс (124а, с. 26–27).

на 8-ю главу «Основных вопросов марксизма» Плеханова, где говорится совершенно ясно о происхождении идеологии. Скорее верна как раз обратная мысль, именно та, что индивидуальная (*resp.* эмпирическая и экспериментальная) психология только и может стать марксистской. В самом деле, раз мы отрицаем существование народной души, народного духа и т. п., то как можем мы отличить общественную психологию от личной. «*Взаимодействие* людей создает особую психологию у *отдельного* человека. “Социальное” живет не между людьми, а в *головах этих людей*. Но то, что живет в этих головах, есть продукт этих взаимных влияний, перекрещивающихся взаимодействий. Поэтому нет никакой психики помимо той, которая есть у отдельных, находящихся в постоянном взаимодействии “обобществленных” людей: общество ведь и есть совокупность обобществленных людей, а не „Левиафан, органами которого являются отдельные люди»¹⁵. Отсюда совершенно ясно, что именно психология отдельного человека, то, что у него есть в голове, это и есть психика, которую изучает социальная психология. Никакой другой психики нет. Все другое есть или метафизика, или идеология, поэтому утверждать, что эта психология отдельного человека не может стать марксистской, то есть социальной, как минералогия, химия и т. п., значит не понимать основного утверждения Маркса, что «человек есть в буквальном

¹⁵ Н. И. Бухарин. Теор. ист. мат. (19а, с. 241)

смысле *zoon politicon*¹⁶, не только общественное животное, но животное, которое только в обществе и может обособляться» (1, с. 710). Считать психику отдельного человека, то есть предмет экспериментальной и эмпирической психологии, столь же внесоциальным, как предмет минералогии, – значит стоять на прямо противоположной марксизму позиции. Не говоря уже о том, что и физика, и химия, и минералогия, конечно же, могут быть марксистскими и антимарксистскими, если мы под наукой будем понимать не голый перечень фактов и каталогов зависимостей, а более крупно систематизированную область познания целой части мира.

Остается последний вопрос о генезисе идеологических форм. Есть ли подлинно предмет социальной психологии изучение зависимости их от социального хозяйства? Мне думается, что ни в какой мере. Это есть общая задача каждой частной науки как ветви общей социологии. История религии и права, история искусства и науки решают всякий раз эту задачу для своей области.

Но не только из теоретических соображений выясняется неправильность прежней точки зрения; она обнаруживается гораздо ярче из практического опыта самой же социальной психологии. Вундт, устанавливая происхождение продуктов социального творчества, вынужден в конечном счете обратиться к творчеству одного индивида. «Творчество одного индивида может быть признано со стороны другого

¹⁶ Общественное животное (Аристотель. Политика, т. 1, гл. 1).

адекватным выражением его собственных представлений и аффектов, а потому множество различных лиц могут быть в одинаковой мере творцами одного и того же представления»¹⁷. Критикуя Вундта, Бехтерев совершенно правильно показывает, что «в таком случае не может быть социальной психологии, так как при этом не открывается никаких новых задач, кроме тех, которые входят и в область психологии отдельных лиц» (18, с. 15). И в самом деле, прежняя точка зрения, будто существует принципиальное различие между процессами и продуктами народного и личного творчества, кажется ныне единодушно оставленной всеми. Сейчас никто не решился бы утверждать, что русская былина, записанная со слов архангельского рыбака, и пушкинская поэма, тщательно выправленная им в черновиках, суть продукты различных творческих процессов. Факты показывают как раз обратное: точное изучение устанавливает, что разница здесь чисто количественная; с одной стороны, если сказитель быliny не передает ее совершенно в таком же виде, в каком он получил ее от предшественника, а вносит в нее некоторые изменения, сокращения, дополнения, перестановку слов и частей, то он уже является автором данного варианта, пользующимся готовыми схемами и шаблонами народной поэзии; совершенно ложно то представление, будто народная поэзия возникает безыскусственно и создается всем народом, а не профессионалами-сказителями, петаря-

¹⁷ Вундт. II ч. стр. 593 (163).

ми, бахарями и другими профессионалами художественного творчества, имеющими традиционную и богатую глубоко специализированную технику своего ремесла и пользующимися ею совершенно так же, как писатели позднейшей эпохи. С другой стороны, и писатель, закрепляющий письменный продукт своего творчества, отнюдь не является индивидуальным творцом своего произведения. Пушкин отнюдь не единоличный автор своей поэмы. Он, как и всякий писатель, не изобрел сам способа писать стихами, рифмовать, строить сюжет определенным образом и т. п., но, как и сказитель былины, оказался только распорядителем огромного наследства литературной традиции, в громадной степени зависимым от развития языка, стихотворной техники, традиционных сюжетов, тем, образов, приемов, композиции и т. п.

Если бы мы захотели расчесть, что в каждом литературном произведении создано самим автором и что получено им в готовом виде от литературной традиции, мы очень часто, почти всегда, нашли бы, что на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы и т. п.¹⁸ Иначе говоря, и у ар-

¹⁸ Применительно к творчеству таких поэтов, как Пушкин, роль литературной традиции отчетливо выявлена объективными методами благодаря статистическому исследованию русского стиха, показавшему зависимость каждого поэта от действующих стихотворных норм его времени, см. в особенности: *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929; *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. М. – Пг.,

хангельского сказителя и у Пушкина мы всегда можем об-

1923; *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, а также серию статей А. Н. Колмогорова и его сотрудников: *Колмогоров А.Н., Кондратов А.М.* Ритмика поэм Маяковского. – «Вопр. языкознания», 1962, № 3; *Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского. – «Вопр. языкознания», 1963, № 4; *Колмогоров А.Н., Прохоров А.В.* О дольнике современной русской поэзии. – «Вопр. языкознания», 1963, № 4, 1964, № 1; ср. также: *Гаспаров М.Л.* Статистическое обследование русского трехударного дольника. – «Теория вероятностей и ее применения», т. 8, вып. 1, 1963; *Колмогоров А.Н.* Замечания об исследовании ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского. – «Вопр. языкознания», 1965, № 3; *Его же.* О метре пушкинских «Песен западных славян». «Рус. литература», 1966, № 1; *Его же.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. – *Бобров С.П.* Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян». – «Теория вероятностей и ее применения», т. 9, вып. 2, 1964; *Его же.* К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». – «Рус. литература», 1964, № 3; *Гаспаров М.Л.* Вольный хорей и вольный ямб Маяковского. – «Вопр. языкознания», 1965, № 3; *Его же.* Античный триметр и русский ямб. – «Вопр. античной литературы и классической филологии». М., 1966; *Иванов В.В.* Ритм поэмы Маяковского «Человек». – В кн.: *Poetics. Poetyka.* Поэтика, 2. The Hague – Paris – Warszawa, 1966; *Его же.* Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова. – Там же; *Тарановский К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха. – Там же; *Его же.* Методы и задачи современной науке о стиху как дисциплине на границе лингвистики и истории книжности. – «III Мехунагорни конгрес слависта». Београд, 1939; *Его же.* Руски четверостопни јамб у првим двама деценијама XX века. – «Јужно-словенски филолог», 21, 1955–1956; *Его же.* Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 г.). – «*International Journal of Slavic linguistics and poetics*», 1962, № 5; «*American contributions to the Fifth International Congress of slavists*». Sofia. 1963, The Hague, 1963; *Taranovski K. Metrics.* – In: *Current trends in linguistics, 1. Soviet and East European linguistics.* The Hague, 1963; *Гаспаров М. Л.* История русского стиха. М.: «Наука», 1984 (с дальнейшей библиографией); *Его же.* Русский стих 1890–1925 годов в комментариях. М.: «Высшая школа», 1993. О соотношении традиции и импровизации в фольклоре ср.: *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: «Искусство», 1971, с. 393–400 и др.; *Астахова А.М.* Им-

наружить наличие обоих моментов – и личного авторства, и литературных традиций. Разница только в количественном соотношении обоих этих моментов. У Пушкина выдвигается вперед момент личного авторства, у сказителя – момент литературной традиции. Но оба они напоминают, по удачному сравнению Сильверсвана, пловца, плывущего по реке, течение которой относит его в сторону. Путь пловца, как и творчество писателя, будет всякий раз равнодействием двух сил – личных усилий пловца и отклоняющей силы течения.

Мы имеем все основания утверждать, что с психологической точки зрения нет принципиальной разницы между процессами народного и личного творчества. А если так, то совершенно прав Фрейд, когда утверждает, что «индивидуальная психология с самого начала является одновременно и социальной психологией...» (122, с. 3). Поэтому интерментальная психология (интерпсихология) Тарда, как и социальная психология других авторов, должна получить совершенно другое значение.

Вслед за Сигеле, Де ла Грассери, Росси и другими я склонен думать, что следует различать социальную и коллективную психологию, но только признаком различения той и другой я склонен считать не выдвигаемый этими авторами, а

провизация в русском фольклоре. – В кн.: Русский фольклор, т. 10, Л., 1966, с. 63–78; *Веселовский А.Н.* Из лекций по истории эпоса. – В кн.: Типология народного эпоса, М.: «Наука», 1975, с. 287–319; *Зайцев А.И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э., Л.: изд. Ленинградского университета, 1985, с. 164–165.

существенно иной. Именно потому, что различие основывалось на степени организованности изучаемого коллектива, это мнение не оказалось общепринятым в социальной психологии.

Признак различения намечается сам собой, если мы примем во внимание, что *предметом социальной психологии, оказывается, является именно психика отдельного человека*. Совершенно ясно, что при этом предмет прежней индивидуальной психологии совпадает с дифференциальной психологией, имеющей своей задачей изучение индивидуальных различий у отдельных лиц. Совершенно совпадает с этим и понятие об общей рефлексологии в отличие от коллективной у Бехтерева. «В этом смысле имеется известное соотношение между рефлексологией отдельной личности и коллективной рефлексологией, так как первая стремится выяснить особенности отдельной личности, найти различие между индивидуальным складом отдельных лиц и указать рефлексологическую основу этих различий, тогда как коллективная рефлексология, изучая массовые или коллективные проявления соотносительной деятельности, имеет в виду, собственно, выяснить, как путем соотношения отдельных индивидов в общественных группах и сглаживания их индивидуальных различий достигаются социальные продукты их соотносительной деятельности» (18, с. 28).

Отсюда совершенно ясно, что речь идет именно о дифференциальной рефлексологии в точном смысле этого слова.

Что же тогда составит предмет коллективной психологии в собственном смысле слова? Это можно показать при помощи простейшего рассуждения. Все в нас социально, но это отнюдь не означает, что все решительно свойства психики отдельного человека присущи и всем другим членам данной группы. Только некоторая часть личной психологии может считаться принадлежностью данного коллектива, и вот эту часть личной психики в условиях ее коллективного проявления и изучает всякий раз коллективная психология, исследуя психологию войска, церкви и т. п.

Таким образом, вместо социальной и индивидуальной психологии следует различать социальную и коллективную психологию. Различение социальной и индивидуальной психологий в эстетике падает так же, как различение между нормативной и описательной эстетикой, потому что, как совершенно правильно показал Мюнстерберг, историческая эстетика была связана с социальной психологией, а нормативная эстетика – с индивидуальной (см. 156).

Гораздо важнее оказывается различение между субъективной и объективной психологией искусства. Различие интроспективного метода в приложении к исследованию эстетических переживаний совершенно явно обнаруживается из отдельных свойств этих переживаний. По самой своей природе эстетическое переживание остается непонятным и скрытым в своем существе и протекании от субъекта. Мы никогда не знаем и не понимаем, почему нам поправилось

то или иное произведение. Все, что мы придумываем для объяснения его действия, является позднейшим примышлением, совершенно явной рационализацией бессознательных процессов. Самое же существо переживания остается загадочным для нас. Искусство в том и состоит, чтобы скрывать искусство, как говорит французская пословица. Поэтому психология пыталась подойти к решению своих вопросов экспериментально, но все методы экспериментальной эстетики – и так, как они применялись Фехнером (метод выбора, установки и применения), и так, как они одобрены у Кюльпе (метод выбора, постепенного изменения и вариации времени; см. 148), – в сущности, не могли выйти из круга самых элементарных и простейших эстетических оценок.

Подводя итоги развитию этой методики, Фребес приходит к очень плачевным выводам (143, с. 330). Гаман и Кроче подвергли ее суровой критике, а последний прямо называл эстетической астрологией (см. 30, 62).

Немногим выше стоит и наивный рефлексологический подход к изучению искусства, когда личность художника исследуется тестами вроде следующего: «Как бы вы поступили, если бы любимое вами существо изменило вам?» (19, с. 35). Если даже при этом записывается пульс и дыхание, если художнику при этом задается сочинение на тему: весна, лето, осень, зима – мы все же остаемся в пределах наивного и смехотворного совершенно беспомощного и бессильного исследования.

Основная ошибка экспериментальной эстетики заключается в том, что она начинается с конца, с эстетического удовольствия и оценки, игнорируя самый процесс и забывая, что удовольствие и оценка могут оказаться часто случайными, вторичными и даже побочными моментами эстетического поведения. Ее вторая ошибка сказывается в неумении найти то специфическое, что отделяет эстетическое переживание от обычного. Она осуждена, в сущности, всегда оставаться за порогом эстетики, если она предъявляет для оценки простейшие комбинации цветов, звуков, линий и т. п., упуская из виду, что эти моменты вовсе не характеризуют эстетического восприятия как такового.

Наконец, третий и самый важный ее порок – это ложная предпосылка, будто сложное эстетическое переживание возникает как сумма отдельных маленьких эстетических удовольствий. Эти эстетики полагают, что красота архитектурного произведения или музыкальной симфонии может быть нами когда-либо постигнута как суммарное выражение отдельных восприятий, гармонических созвучий, аккордов, золотого сечения и т. п. Поэтому совершенно ясно, что для прежней эстетики объективное и субъективное были синонимами, с одной стороны – психологической, с другой стороны – непсихологической эстетики (см. 71). Самое понятие объективно психологической эстетики было бессмысленным и внутренне противоречивым сочетанием понятий и слов. Тот кризис, который переживает сейчас всемирная психо-

логия, раскол, грубо говоря, на два больших лагеря всех психологов. С одной стороны, мы имеем группу психологов, ушедших еще глубже в субъективизм, чем прежде (Дильтей и др.). Это – психология, явно склоняющаяся к чистому бергсонизму. С другой стороны, в самых разных странах, от Америки до Испании, мы видим самые различные попытки создания объективной психологии. И американский бихевиоризм, и немецкая гештальтпсихология, и рефлексология, и марксистская психология – все это попытки, направляемые одной общей тенденцией современной психологии к объективизму. Совершенно ясно, что вместе с коренным пересмотром всей методологии прежней эстетики эта тенденция к объективизму охватывает и психологию эстетическую. Таким образом, величайшей проблемой этой психологии является создание объективного метода и системы психологии искусства. Сделаться объективной – это вопрос существования или гибели для всей этой области знания. Для того чтобы подойти к решению этого вопроса, необходимо точнее наметить, в чем именно заключается психологическая проблема искусства, и тогда только перейти к рассмотрению ее методов.

Чрезвычайно легко показать, что всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. При отсутствии какой-нибудь законченной психологической теории искусства эти исследования пользуются вульгар-

ной обывательской психологией и домашними наблюдениями. На примере легче всего показать, как солидные по заданию и исполнению книги часто допускают непростительные ошибки, когда начинают прибегать к помощи обыденной психологии. К числу таких ошибок относится обычная психологическая характеристика стихотворного размера. В недавно вышедшей книге Григорьева указывается на то, что при помощи ритмической кривой, которую Андрей Белый записывает для отдельных стихотворений, можно выяснить искренность переживания поэта. Он же дает следующее психологическое описание хорей: «Замечено, что хорей служит для выражения бодрых, плясовых настроений (“Мчатся тучи, вьются тучи”). Если при этом какой-нибудь поэт воспользуется хореем для выражения каких-нибудь *элегических* настроений, то ясно, что эти элегические настроения не искренни, надуманны, а самая попытка использовать хорей для элегии так же нелепа, как нелепо, по остроумному сравнению поэта Ивана Рукавишникова, лепить негра из белого мрамора» (41, с. 38).

Стоит только припомнить названное автором пушкинское стихотворение или хотя одну его строчку – «визгом жалобным и воем надрывая сердце мне», – чтобы убедиться, что «бодрого и плясового» настроения, которое автор приписывает хорее, здесь нет и следа. Напротив того, есть совершенно явная попытка использовать хорей в лирическом стихотворении, посвященном тяжелому и безысходному мрачно-

му чувству. Такую попытку наш автор называет нелепой, как нелепо лепить негра из белого мрамора. Однако плох был бы тот скульптор, который стал бы окрашивать статую в черный цвет, если она должна изображать негра, как плоха та психология, которая наугад, вопреки очевидности зачисляет хорей в разряд бодрых и плясовых настроений.

В скульптуре негр может быть белым, как в лирике мрачное чувство может выражаться хореем. Но совершенно верно, что и тот и другой факт нуждаются в особом объяснении и это объяснение может дать только психология искусства.

В *pendant* к этому стоит привести и другую аналогичную характеристику метра, данную профессором Ермаковым: «В стихотворении “Зимняя дорога” поэт, пользуясь размером грустным, *ямбическим* в повышенном по своему содержанию произведении, создает внутренний разлад, щемящую тоску...» (49, с. 190). На этот раз опровергнуть психологическое построение автора можно просто фактической ссылкой на то, что стихотворение «Зимняя дорога» написано чистым четырехстопным хореем, а вовсе не «грустным ямбическим размером». Таким образом, те психологи, которые пытаются понять грусть Пушкина из его ямба, а бодрое настроение из его хорей, заблудились в этих ямбах и хорейх как в трех соснах и не учли того давно установленного наукой и формулированного Гершензоном факта, что «для Пушкина размер стиха, по-видимому, безразличен; тем же размером он описывает и расставание с любимой женщиной (“Для берегов

отчизны дальней”)), и охоту кота за мышью (в “Графе Нулине”), встречу ангела с демоном – и пленного чижики...» (34, с. 17).

Без специального психологического исследования мы никогда не поймем, какие законы управляют чувствами в художественном произведении и рискуем всякий раз впасть в самые грубые ошибки. При этом замечательно то, что и социологические исследования искусства не в состоянии до конца объяснить нам самый механизм действия художественного произведения. Очень много выясняет здесь «начало антитезы», которое, вслед за Дарвином, Плеханов привлекает для объяснения многих явлений в искусстве (87, с. 37–59). Все это говорит о той колоссальной сложности испытываемых искусством влияний, которые никак нельзя сводить к простой и однозначной форме – отражения. «Если мы, – говорит Троцкий, – относясь ныне к другим средневековым художественным произведениям только как к объекту изучения, к “Божественной комедии” подходим как к источнику художественного восприятия, то происходит это не потому, что Данте был флорентийским мелким буржуа XIII столетия, а в значительной мере, несмотря на это обстоятельство... В разные эпохи, в разной социальной среде это выражение менялось, т. е. люди боялись смерти по-разному. И тем не менее то, что по этому поводу сказано не только у Шекспира, Байрона, Гете, но и у псалмопевца, способно заражать нас»¹⁹.

¹⁹ К вопросу о полит. РКП и т. д. (110а, с. 199)

В сущности говоря, это тот же вопрос сложного влияния надстройки, который ставит Маркс, когда говорит, что «определенные периоды его расцвета (искусства. – Л. В.) не стоят ни в каком соответствии с общим развитием в обществе», что «в области искусства известные формы, имеющие громадное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития». «Однако, трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами развития. Трудности состоит в понимании того, что они продолжают давать нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»²⁰ (1, с. 736–737).

Вот совершенно точная постановка психологической проблемы искусства. Не происхождение в зависимости от хозяйства надо выяснить, а смысл действия и значения этого «обаяния»..., которое «не противоречит той неразвитой общественной среде, из которой оно вышло»²¹ (1, с. 737–738). Таким образом, отношение между искусством и вызывающими его к жизни экономическими отношениями оказывается чрезвычайно сложным. «Ленивые умы охотно удовлетворяются подобными грубыми заявлениями. Какой праздник и какая радость для всех беспечных и неразборчивых людей: заполучить наконец в небольшом, составленном из нескольких предложений резюме всю науку и иметь возможность

²⁰ Введение в критику полит. экономии.

²¹ *Ibid.*

при помощи одного-единственного ключа проникать во все тайны жизни. Свести все вопросы этики, эстетики, филологии, исторической критики и философии к одному-единственному вопросу и избавиться, таким образом, от всех трудностей. Таким путем глупцы могли бы низвести всю историю до степени коммерческой арифметики и в конце концов новое оригинальное толкование творения Данте могло бы представить нам “Божественную комедию” в свете тех счетов на суконные товары, которые продувные флорентийские купцы продавали с великой для себя выгодой»²².

Это отнюдь не означает, что социальные условия не до конца или не в полной мере определяют собой характер и действие художественного произведения, но только они определяют его не непосредственно. Самые чувства, которые вызывает художественное произведение, суть чувства, социально обусловленные. Это прекрасно подтверждается на примере египетской живописи. «Один из крупнейших знатоков Египта, Эрман, утверждает, – говорит Бухарин, – что в египетской живописи человеческое тело изображается в различных формах в зависимости от социальных рангов: натуралистически – у простых смертных, стилизованно – у начальствующих» (19а, с. 228). Здесь форма (стилизация человеческой фигуры) совершенно явно несет функцию сообщения социального чувства, которое в самом изобра-

²² Цит. По книге «К вопр. о полит. РКП в худ. литер». «Кр. Новь», 1924 (110а, с. 201).

жаемом предмете отсутствует и придается ему искусством. Обобщая эту мысль, можно сопоставить действие искусства с действием науки и техники. «Как в непосредственной материально-производственной деятельности общество “удлиняет” свои естественные человеческие органы и этими удлиненными “вопреки библии” органами, своей техникой, может захватывать гораздо больше материала для переработки, точно так же и в науке человеческое общество имеет свое “удлиненное” сознание, которое увеличивает его умственную дальностьзоркость”, позволяет охватить, “понять” большее количество явлений, лучше в них “разобраться”, а следовательно – и лучше *действовать*»²³. И опять вопрос для психологической эстетики решается по тому же самому образцу, что и для эстетики социологической. Мы готовы повторить вслед за Гаузенштейном, всегда заменяя слово «социология» словом «психология», его утверждение: «Чисто научная социология искусства является математической фикцией» (32, с. 28). «Так как у искусства есть форма, то и социология искусства в конце концов только тогда заслуживает этого названия, когда она является социологией формы. Социология содержания возможна и нужна, но она не является социологией искусства в собственном смысле слова, так как социология искусства, в точном понимании, может быть только социологией формы. Социология же содержания есть в сущности общая социология и относится скорее к граж-

²³ Бухарин. Теория ист. мат. (19а, с. 183–184).

данской, чем к эстетической истории общества. Тот, кто рассматривает революционную картину Делакруа с точки зрения социологии содержания, занимается в сущности историей Июльской революции, а не социологией формального элемента, обозначаемого великим именем Делакруа» (32, с. 27), для того предмет его изучения не является предметом психологии искусства, но общей психологией. «Социология стиля ни в коем случае не может быть социологией художественного материала... для социологии стиля дело идет... о влиянии на форму» (31, с. 12).

Вопрос, следовательно, заключается только в том, можно ли установить какие-либо психологические законы действия искусства на человека или это оказывается невозможным. Крайний идеализм склонен отрицать всякую закономерность в искусстве и в психологической жизни. «И теперь, как прежде, и потом, как и теперь, душа остается и останется вовеки непостижимой... Законы для души не писаны, а потому не писаны они и для искусства» (6, с. VII–VIII). Если же мы допустим закономерность в нашей психологической жизни, мы непременно должны будем ее привлечь для объяснения действия искусства, потому что это действие совершается всегда в связи со всеми остальными формами нашей деятельности. «Художественная форма в известных и очень широких пределах независима, но художник, творец этой формы, и зритель, наслаждающийся ею, не пустые аппараты для созерцания формы и восприятия ее, а живые люди

с кристаллизованной психикой, представляющей некоторое, хотя и не всегда гармоничное, единство; и вот эта психика их социально обусловлена. Творчество и восприятие художественных форм – одна из ее функций. И сколько бы ни мудрили формалисты, вся их незамысловатая концепция основана на игнорировании психического единства общественного человека, того самого, что творит или потребляет со-творенное»²⁴.

Поэтому эстопсихологический метод Геннекена заключал в себе ту верную мысль, что только социальная психология может дать верную опорную точку и направление исследователю искусства. Однако этот метод застрял вне очерченной им с достаточной ясностью промежуточной области между социологией и психологией. Таким образом, психология искусства требует прежде всего совершенно ясного и отчетливого сознания сущности психологической проблемы искусства и ее границ. Мы совершенно согласны с Кюльпе, который показывает, что, в сущности, никакая эстетика не избегает психологии: «Если это отношение к психологии иногда оспаривается, то это вытекает, по-видимому, из внутренне несущественного разногласия: одни усматривают специальные задачи эстетики в пользовании своеобразной точкой зрения при рассмотрении психических явлений, другие – в изучении своеобразной области фактов, исследуемых вообще чисто психологически. В первом случае мы получаем эс-

²⁴ Л. Троцкий. Форм. шк. в поэзии и марксизм. «Рев. и лит.» 1923. С. 125–126.

тетику психологических фактов, во втором – психологию эстетических фактов» (64, с. 98–99).

Однако задача заключается в том, чтобы совершенно точно отграничить психологическую проблему искусства от социологической. На основании всех прежних рассуждений мне думается, что это правильнее всего сделать, пользуясь психологией отдельного человека. Совершенно ясно, что общераспространенная формула о том, что переживания отдельного человека не могут служить материалом для социальной психологии, здесь неприменима. Неверно то, что психология переживания искусства отдельным человеком столь же мало обусловлена социально, как минерал или химическое соединение; и столь же очевидно, что генезис искусства и его зависимость от социального хозяйства будет изучать специально история искусства. Искусство как таковое, как определившееся направление, как сумма готовых произведений, есть такая же идеология, как и всякая другая.

Вопросом *быть или не быть* для объективной психологии является вопрос метода. До сих пор психологическое исследование искусства всегда производилось в одном из двух направлений: либо изучалась психология творца, создателя по тому, как она выразилась в том или ином произведении, либо изучалось переживание зрителя, читателя, воспринимающего это произведение. Несовершенство и бесплодность обоих этих методов совершенно очевидны. Если принять во внимание необычайную сложность творческих процессов и

полное отсутствие всякого представления о законах, руководящих выражением психики творца в его произведении, станет совершенно ясна невозможность восходить от произведения к психологии его создателя, если мы не хотим остаться навсегда только при догадках. К этому присоединяется еще то, что всякая идеология, как это показал Энгельс, совершается всегда с ложным сознанием или, в сущности, бессознательно. «Как нельзя судить об отдельном человеке по тому, что он о себе думает, точно также нельзя судить о революционной эпохе по ее сознанию; скорее это сознание следует объяснять из противоречий материальной жизни»²⁵, – говорит Маркс (2, с. 7). И Энгельс пояснил это в одном из писем так: «Идеология есть процесс, хотя и совершаемый сознательно, так называемым мыслителем, но с ложным сознанием. Настоящие силы, приводящие его в движение, остаются неизвестными мыслителю, *иначе это и не было бы* идеологическим процессом. Он создает себе поэтому в воображении ложные или кажущиеся двигательные силы»²⁶ (4, с. 228).

Равным образом бесплодным оказывается и анализ переживаний зрителя, поскольку он скрыт тоже в бессознательной сфере психики. Поэтому, мне думается следует предложить другой метод для психологии искусства, который нуждается в известном методологическом обосновании. Против него очень легко возразить то, что обычно возражали про-

²⁵ Маркс.

²⁶ Энгельс.

тив изучения бессознательного психологией: указывали, что бессознательное, по самому смыслу этого слова, есть нечто несознаваемое нами и нам неизвестное, а потому не может быть предметом научного изучения. При этом исходили из ложной предпосылки, что «мы можем изучать только то (и вообще можем знать только о том), что мы *непосредственно сознаем*». Однако предпосылка эта неосновательна, так как мы знаем и изучаем многое такое, чего мы непосредственно не сознаем, о чем знаем только при помощи аналогии, построений, гипотез, выводов, умозаключений и т. д. – вообще лишь косвенным путем. Так создаются, например, все картины прошлого, восстанавливаемые нами при помощи разнообразнейших выкладок и построений на основании материала, который нередко *совершенно непохож* на эти картины, «когда зоолог по кости вымершего животного определяет размеры этого животного, внешний вид, образ его жизни, говорит нам, чем это животное питалось и т. д., – все это *непосредственно* зоологу не дано, *им прямо не переживается* как таковое, а составляет *выводы* на основании некоторых, непосредственно сознаваемых признаков костей и т. п.» (57, с. 199).

На основании этих рассуждений можно выдвинуть тот новый метод психологии искусства, который в классификации методов Мюллер-Фрейенфельса получил название «объективно-аналитического метода»²⁷ (154, с. 42–43). Надо попы-

²⁷ За основу исследования, за его исходную точку объективно-аналитический

таться за основу взять не автора и не зрителя, а самое произведение искусства. Правда, оно само по себе никак не является предметом исследования, и психика как таковая в нем не дана. Однако, если мы припомним положение историка, который точно так же изучает, скажем, французскую революцию по материалам, в которых самые объекты его изучения не даны и не заключены, или геолога, – мы увидим, что целый ряд наук стоит перед необходимостью раньше воссоздать предмет своего изучения при помощи косвенных, то есть аналитических, методов. Разыскание истины в этих науках напоминает очень часто процесс установления истины в судебном разбирательстве какого-либо преступления, когда само преступление отошло уже в прошлое и в распоряжении судьи имеются только косвенные доказательства: следы, улики, свидетельства. Плох был бы тот судья, который стал бы выносить приговор на основании рассказа обвиняемого или потерпевшего, то есть лица заведомо пристрастного и по самому существу дела извращающего истину. Так

метод берет различие, обнаруживающееся между эстетическим и неэстетическим объектом. Элементы художественного произведения существуют до него, и их действие более или менее изучено. Новым для искусства фактом является способ построения этих элементов. Следовательно, именно в различии художественной структуры элементов и внеэстетического их объединения ключ к разгадке специфических особенностей искусства. Основной способ исследования – сравнение с внехудожественным построением тех же элементов. Вот почему предметом анализа служит форма, она и есть то, что отличает искусство от неискусства: все содержание искусства возможно и как совершенно внеэстетический факт.

точно поступает психология, когда она обращается к показаниям читателя или зрителя. Но отсюда вовсе не следует, что судья должен вовсе отказаться выслушать заинтересованные стороны, раз он их заранее лишает доверия. Так точно и психолог никогда не откажется воспользоваться тем или иным материалом, хотя он заранее может быть признан ложным. Только сопоставляя целый ряд ложных положений, проверяя их объективными уликами, вещественными доказательствами и т. п. судья устанавливает истину. И историку почти всегда приходится пользоваться заведомо ложными и пристрастными материалами, и, совершенно подобно тому, как историк и геолог прежде воссоздают предмет своего изучения и только после подвергают его исследованию, психолог вынужден обращаться чаще всего именно к вещественным доказательствам, к самим произведениям искусства и по ним воссоздавать соответствующую им психологию, чтобы иметь возможность исследовать ее и управляющие ею законы. При этом всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции. Простейший пример может пояснить это. Мы изучаем ритмическое строение какого-нибудь словесного отрывка, мы имеем все время дело с фактами не психологическими, однако, анализируя этот ритмический стих речи

как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из совершенно объективных данных, воссоздаем некоторые черты эстетической реакции. При этом совершенно ясно, что воссоздаваемая таким путем эстетическая реакция будет совершенно безличной, то есть она не будет принадлежать никакому отдельному человеку и не будет отражать никакого индивидуального психического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоятельство помогает нам установить природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обростает в индивидуальной психике.

Этот метод гарантирует нам и достаточную объективность получаемых результатов и всей системы исследования, потому что он исходит всякий раз из изучения твердых, объективно существующих и учитываемых фактов. Общее направление этого метода можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов.

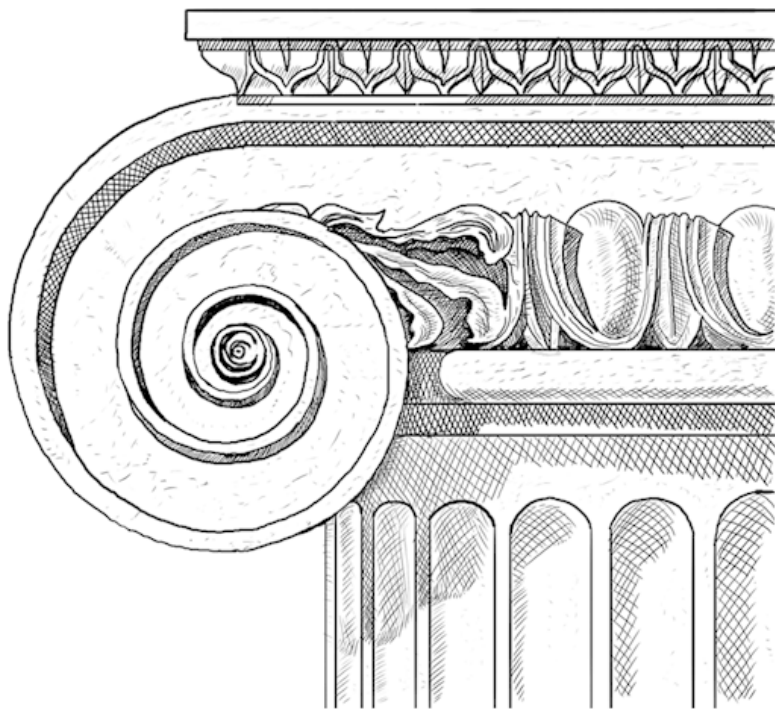
В зависимости от нового метода задачи и план настоящей работы должны быть определены как попытка сколько-нибудь обстоятельно и планомерно осуществить этот метод на деле. Совершенно понятно, что это обстоятельство не позволяло задаваться какими-либо систематическими целями. В

области методологии, критики самого исследования, теоретического обобщения результатов и прикладного их значения – везде пришлось отказаться от задачи фундаментального и систематического пересмотра всего материала, что могло бы составить предмет многих и многих исследований.

Везде приходилось выдвигать задачу намечения путей для решения самых основных и простейших вопросов, для испытания метода. Поэтому мною вынесены некоторые отдельные исследования басни, новеллы, трагедии вперед для того, чтобы с исчерпывающей ясностью показать приемы и характер применяемых мною методов.

Если бы в результате этого исследования составилась самый общий и ориентировочный очерк психологии искусства – этим была бы выполнена стоящая перед автором задача.

Критика



Глава 2. Искусство как познание

Принципы критики. – Искусство как познание. – Интеллектуализм этой формулы. – Критика теории образности. –

Практические результаты этой теории. – Непонимание психологии формы. – Зависимость от ассоциативной и сенсуалистической психологии.

В психологии было выдвинуто чрезвычайно много различных теорий, из которых каждая по-своему разъясняла процессы художественного творчества или восприятия. Однако чрезвычайно немногие попытки были доведены до конца. Мы не имеем почти ни одной совершенно законченной и сколько-нибудь общепризнанной системы психологии искусства. Те авторы, которые пытаются свести воедино все наиболее ценное, созданное в этой области, как Мюллер-Фрейнфельс, по самому существу дела обречены на эклектическую сводку самых разных точек зрения и взглядов. Большой частью психологи отрывочно и фрагментарно разрабатывали только отдельные проблемы, отдельные части и стороны интересующей нас теории искусства, причем вели это исследование часто в совершенно разных и непересекающихся плоскостях, так что без какой-либо объединяющей идеи или методологического принципа было бы трудно подвергнуть систематической критике все то, что психология сделала в этом направлении.

Предметом нашего рассмотрения могут служить только те психологические теории искусства, которые, во-первых, доведены до сколько-нибудь законченной систематической теории, а во-вторых, лежат в одной плоскости с предпринимаемым нами исследованием. Иначе говоря, нам придет-

ся критически столкнуться только с теми психологическими теориями, которые оперируют при помощи объективно аналитического метода, то есть в центр своего внимания ставят объективный анализ самого художественного произведения и, исходя из этого анализа, воссоздают соответствующую ему психологию. Те системы, которые построены на других методах и приемах исследования, оказываются в совершенно другой плоскости, и для того, чтобы проверить результаты нашего исследования при помощи прежде установленных фактов и законов, нам придется подождать самых конечных итогов нашего исследования, так как только крайние выводы могут быть сопоставлены с выводами других исследований, которые шли совершенно другим путем.

Благодаря этому очень ограничивается и суживается круг подлежащих критическому рассмотрению теорий и становится возможным свести их к трем основным типическим психологическим системам, из которых каждая объединяет вокруг себя множество отдельных частных исследований, несогласованных взглядов и т. п.

Остается еще прибавить, что самая критика, которую мы намерены развить ниже, по самому смыслу поставленной перед ней задачи должна исходить из чисто психологической состоятельности и достоверности каждой теории. Заслуги каждой из рассматриваемых теорий в ее специальной области, например в языкознании, теории литературы и т. п., остаются здесь вне учета.

Первая и наиболее распространенная формула, с которой приходится встретиться психологу, когда он подходит к искусству, определяет искусство как познание. Восходя к В. Гумбольдту, эта точка зрения была блестяще развита в трудах Потебни и его школы и послужила основным принципом в целом ряде его плодотворных исследований. Она же в несколько модифицированном виде подходит чрезвычайно близко к общераспространенному и из далекой древности идущему учению о том, что искусство есть познание мудрости и что поучение и наставление – одна из главных его задач. Основным взглядом этой теории является аналогия между деятельностью и развитием языка и искусством. В каждом слове, как показала это психологическая система языкознания, мы различаем три основных элемента: во-первых, внешнюю звуковую форму, во-вторых, образ или внутреннюю форму и, в-третьих, значение. Внутренней формой называется при этом ближайшее этимологическое значение слова, при помощи которого оно приобретает возможность означать вкладываемое в него содержание. Во многих случаях эта внутренняя форма забылась и вытеснилась под влиянием все расширяющегося значения слова. Однако в другой части слов эту внутреннюю форму обнаружить чрезвычайно легко, а этимологическое исследование показывает, что даже в тех случаях, в которых сохранились только внешние формы и значение, внутренняя форма была и только забылась в процессе развития языка. Так, мышь когда-то обозна-

чала – «вор», и только через внутреннюю форму эти звуки сумели сделаться обозначением мыши. В таких словах, как «молокосос», «чернила», «конка», «летчик» и т. п., эта внутренняя форма еще до сих пор ясна и совершенно ясен процесс постепенного вытеснения образа все расширяющимся содержанием слова, тот конфликт, который возникает между первоначальным, узким, и последующим, более широким, его применением. Когда мы говорим «паровая конка» или «красные чернила», мы ощущаем этот конфликт совершенно ясно. Чтобы понять значение внутренней формы, играющей самую существенную роль в аналогии с искусством, чрезвычайно полезно остановиться на таком явлении, как синонимы. Два синонима имеют разную звуковую форму при одном и том же содержании только благодаря тому, что внутренняя форма каждого из этих слов совершенно различна. Так, слова «луна» и «месяц» обозначают в русском языке одно и то же при помощи разных звуков, благодаря тому, что этимологически слово «луна» обозначает нечто капризное, изменчивое, непостоянное, прихотливое (намек на лунные фазы), а слово «месяц» означает нечто служащее для измерения (намек на измерение времени по фазам).

Таким образом, разница между обоими этими словами оказывается чисто психологической. Они приводят к одному и тому же результату, но при помощи разных процессов мысли. Так точно мы при помощи двух разных намеков можем догадаться об одной и той же вещи, но путь догадки бу-

дет всякий раз отличным. Поттебня блестяще формулирует это, когда говорит, что внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль (93, с. 146).

Те же самые три элемента, которые мы различаем в слове, эти психологи находят и в каждом произведении искусства, утверждая, следовательно, что и психологические процессы восприятия и творчества художественного произведения совпадают с такими же процессами при восприятии и творчестве отдельного слова. «Те же стихии, – говорит Поттебня, – и в произведении искусства, и не трудно будет найти их, если будем рассуждать таким образом: “Это – *мраморная* статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)”. Окажется, что в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию²⁸. Вместо “содержание художественного

²⁸ В терминологии более новых семиотических исследований можно говорить о соотношении знака, концепта этого знака (то есть смысла или понятия, выражаемого этим знаком) и его денотата (предмета или класса предметов, к которому он относится); под внутренней формой имеются в виду такие случаи, когда концепт некоторого знака (например, «вор») становится денотатом для другого знака (имеющего другой концепт – «мышь»), что особенно характерно для естественных языков. Проблема внутренней формы слова весьма занимала Выготского, посвятившего ей особый раздел в своей «Истории развития высших психических функций», где он вводил различие «фенотипической» произвольности знака и генетической его обусловленности: «история решительно каждого слова показывает, что оно при возникновении было связано с известным образом. Затем по законам психологического развития от этих слов рождаются другие слова» (*Выготский Л. С. Собр. соч.*, т. 3, М., 1983, с. 172). Ср.: Черч А. Вве-

произведения” можем употребить более обыкновенное выражение, именно “идея”» (93, с. 146).

Таким образом, механизм психологических процессов, соответствующих произведению искусства, намечается из этой аналогии, причем устанавливается, что символичность или образность слова равняется его поэтичности, и таким образом основой художественного переживания становится образность, а общим его характером – обычные свойства интеллектуального и познавательного процесса. Ребенок, впервые увидевший стеклянный шар, назвал его арбузиком, объясняя новое и неизвестное для него впечатление шара при помощи прежнего и известного представления об арбузе.

дение в математическую логику. М., 1960, с. 19. Понятие внутренней формы было подвергнуто рассмотрению в трудах Г. Г. Шпета и А. Марти; см.: *Shmet G.* Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927 (ср. в особенности анализ эстетической проблематики внутренней формы в поэтическом языке на с. 141 и след.); *Funke O.* *Innere Sprachform. Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie.* Reichenberg, 1924; *Марти А.* О понятии и методе всеобщей грамматики и философии языка. – В кн.: История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 2. М., 1965, с. 12; анализ идей Гумбольдта в сравнении с современной наукой о языке дается в исследовании: *Chomsky N.* *Cartesian linguistics.* New York, 1966. Сопоставление структуры знака («символа») в языке и в искусстве было последовательно проведено в труде: *Cassirer E.* *Philosophie der symbolischen Formen. Bd 1-3.* Berlin, 1923–1929, а позднее – в исследовании: *Langer S.* *Philosophy in a new key.* Cambridge, 1942, и в ряде работ по семантике и семиотике, в частности в работах Ч. Морриса, см.: Современная книга по эстетике. М., 1957; *Morris Ch., Hamilton D.* *Aesthetics, signes and icons.* – “*Philosophy and phenomenological research*”, 25. 1965, № 3; ср., *Schaper E.* *The art symbol* – “*British Journal of Aesthetics*”. 1964, № 3; «Семиотика», сб. ст. под ред. Ю. С. Степанова, М.: «Радуга», 1983.

Прежнее представление «арбузик» помогло ребенку апперцепировать и новое. «Шекспир создал образ Отелло, – говорит Овсяннико-Куликовский, – из апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал: “арбузик” из апперцепции шара... “Стеклянный шар – да это арбузик”, – сказал ребенок. “Ревность – да это Отелло”, – сказал Шекспир. Ребенок – худо ли, хорошо ли – объяснил самому себе шар. Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже – всему человечеству» (80, с. 18–20).

Таким образом, оказывается, что поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем²⁹. Искусство отличается от науки только своим методом, то есть способом переживания, то есть психологически. «Поэзия, как и проза, – говорит Потебня, – есть прежде всего и главным образом «известный способ мышления и познания...» (91, с. 97). «Без образа нет искусства, в частности поэзии» (91, с. 83).

²⁹ Понимание искусства как способа познания, близкого к научному, особенно отчетливо проявилось в эстетических воззрениях Б. Брехта (и в его концепции «интеллектуального театра») и С. М. Эйзенштейна (в его концепции «интеллектуального кино» – см. в особенности статьи: *Эйзенштейн С. М. Перспективы.* – В кн.: *Эйзенштейн С. М. Избр. произв.* в 6-ти т. М., 1964–1971; т. 2, с. 35–44; За кадром, там же, с. 283–296 и др.). Применительно к проблематике языка литературы вопрос о соотношении науки и искусства детально рассмотрен в последней книге Хаксли. См.: *Huxley A. Literature and science.* London, 1963.

Чтобы до конца формулировать взгляд этой теории на процесс художественного понимания, следует указать, что всякое художественное произведение с этой точки зрения может применяться в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям и апперципировать их, подобно тому как образ в слове помогает апперципировать новое значение. То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути.

«В современном русском слове “мышь”, – говорит Овсяннико-Куликовский, – мысль идет к цели, то есть к обозначению понятия, прямым путем и делает один шаг; в санскритском “муш” она шла как бы окольным путем, сперва в направлении к значению “вор”, а оттуда уже к значению “мышь” и, таким образом, делала два шага. Это движение сравнительно с первым, прямолинейным, представляется очень ритмическим... В психологии языка, то есть в мышлении фактическом, реальном (а не формально-логическом), вся суть не в том, что сказано, что подумано, а в том, как сказано, как подумано, каким образом представлено известное содержание» (80, с. 26, 28).

Таким образом, совершенно ясно, что мы имеем дело здесь с чисто интеллектуальной теорией. Искусство требует только работы ума, работы мысли, все остальное есть случайное и побочное явление в психологии искусства. «Искус-

ство есть известная *работа мысли*» (80, с. 63), – формулирует Овсяннико-Куликовский. То же обстоятельство, что искусство сопровождается известным и очень важным волнением, как в процессе творчества, так и в процессе восприятия, объясняется этими авторами как явление случайное и не заложенное в самом процессе. Оно возникает как награда за труд, потому что образ, необходимый для понимания известной идеи, сказуемое к этой идее «дано мне заранее художником, оно было даровое» (80, с. 36). И вот это даровое ощущение относительной легкости, паразитического удовольствия от бесплатного использования чужого труда и есть источник художественного наслаждения. Грубо говоря, Шекспир потрудился за нас, отыскивая к идее ревности соответствующий ей образ Отелло. Все наслаждение, которое мы испытываем, читая «Отелло», без остатка сводится к приятному пользованию чужим трудом и к даровому употреблению чужого творческого труда. Чрезвычайно интересно отметить, что этот односторонний интеллектуализм системы совершенно открыто признают и все виднейшие представители этой школы. Так, Горнфельд прямо говорит, что определение искусства как познания «захватывает одну лишь сторону художественного процесса» (35, с. 9). Он же указывает на то, что при таком понимании психологии искусства стирается грань между процессом научного и художественного познания, что в этом отношении «великие научные истины сходны с художественными образами»

и что, следовательно, «данное определение поэзии нуждается в более тонкой *differentia specifica*, найти которую не так легко» (35, с. 8).

Чрезвычайно интересно отметить, что в этом отношении указанная теория идет вразрез со всей психологической традицией в этом вопросе. Обычно исследователи исключали почти вовсе интеллектуальные процессы из сферы эстетического анализа. «Многие теоретики так односторонне подчеркивали, что искусство – дело восприятия, или фантазии, или чувства, искусство противопоставляли так резко науке как области познания, что может показаться почти несовместимым с теорией искусства утверждением, если мы скажем, что и *мыслительные акты* составляют часть художественного наслаждения» (154, с. 180).

Так оправдывается один из авторов, включая в анализ эстетического наслаждения мыслительные процессы. Здесь же мысль поставлена во главу угла при объяснении явлений искусства.

Этот односторонний интеллектуализм обнаружился чрезвычайно скоро, и уже второму поколению исследователей пришлось внести чрезвычайно существенные поправки в теорию их учителя, поправки, которые, строго говоря, с психологической точки зрения сводят на нет все это утверждение. Не кто иной, как Овсяннико-Куликовский, вынужден был выступить с учением о том, что лирика представляет собой совершенно особый вид творчества (см. 79), которое

обнаруживает *«принципиальное психологическое различие»* с эпосом. Оказывается, что сущность лирического искусства никак не может быть сведена к процессам познания, к работе мысли, но что определяющую роль в лирическом переживании играет эмоция, эмоция, которая может быть совершенно точно отделена от побочных эмоций, возникающих в процессе научного философского творчества. «Во всяком человеческом творчестве есть свои эмоции. При анализе психологии, например, математического творчества найдется непременно особая “математическая эмоция”. Однако, ни математик, ни философ, ни естествоиспытатель не согласятся с тем, чтобы их задача сводилась к созданию специфических эмоций, связанных с их специальностью. Ни науку, ни философию мы не назовем деятельностью эмоциональными... Огромную роль играют эмоции в творчестве художественном, образном, они вызываются здесь самим содержанием и могут быть какие угодно: эмоциями скорби, грусти, жалости, негодования, соболезнования, умиления, ужаса и т. д. и т. д., – *только они сами по себе не являются лирическими*, но к ним может примешиваться лирическая эмоция со стороны, именно со стороны формы, если данное художественное произведение облечено в ритмическую форму, например, в стихотворную или такую прозаическую, в которой соблюден ритмический каданс речи. Вот сцена прощания Гектора с Андромахой. Вы можете испытать, читая ее, сильную эмоцию и прослезиться. Без всякого сомнения, эта

эмоция, поскольку она вызвана трогательностью самой сцены, не включает в себе ничего лирического. Но к этой эмоции, вызванной содержанием, присоединяется ритмическое воздействие, плавность гекзаметров, и вы, в придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцию. Эта последняя была гораздо сильнее в те времена, когда гомеровская поэма не была книгой для чтения, когда слепые рапсоды пели эти песни, сопровождая пение игрой на кифаре. К ритму стиха присоединялся ритм пения и музыки. Лирический элемент усугублялся, усиливался, а может быть, иной раз заслонял эмоцию, вызывавшуюся содержанием. Если хотите получить эту эмоцию в ее чистом виде, без всяких примет лирической эмоции, переложите сцену в прозу, лишенную ритмического каданса, представьте себе, например, прощание Гектора с Андромахой, рассказанное Писемским. Вы переживете подлинную эмоцию сочувствия, сострадания, жалости и даже прольете слезу – но ничего по существу лирического тут не будет» (79, с. 174–175).

Таким образом, целая громадная область искусства – вся музыка, архитектура, поэзия – оказывается совершенно исключенной из теории, объясняющей искусство как работу мысли. Приходится выделить эти искусства не только в особый подвид внутри самих же искусств, но даже в особый совершенно вид творчества, столь же чуждый образным искусствам, как и научному и философскому творчеству, и стоящий к ним в том же отношении. Однако оказывается, что

крайне трудно провести границу между лирическим и между нелирическим внутри самого искусства. Иначе говоря, если признать, что лирические искусства требуют не работы мысли, а чего-то другого, приходится признать вслед за этим, что и во всяком другом искусстве есть громадные области, которые никак не могут быть сведены к работе мысли. Например, оказывается, что такие вещи, как «Фауст» Гете, «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» Пушкина, мы должны будем отнести к синкретическому, или смешанному, искусству, полуобразному, полулирическому, и над ними не всегда можно сделать такую операцию, как со сценой прощания Гектора. По учению самого же Овсянико-Куликовского нет никакой принципиальной разницы между прозой и стихом, между речью размеренной и неразмеренной, и, следовательно, нельзя указать во внешней форме признака, который позволил бы отличить образное искусство от лирического. «Стих – это только педантическая проза, в которой соблюдено однообразие размера, а проза – это вольный стих, в котором ямбы, хорей и т. д. чередуются свободно и произвольно, что отнюдь не мешает иной прозе (например, тургеневской) быть гармоничнее иных стихов» (80, с. 55).

Далее мы видели, что в сцене прощания Гектора с Андромахой наши эмоции протекают как бы в двух планах: с одной стороны, эмоции, выдвинутые содержанием, те, которые остались бы и в том случае, если бы эту сцену переложил Пи-

семский, и другие, вызванные гекзаметрами, которые у Писемского пропали бы невозвратно.

Спрашивается, есть ли хоть одно произведение искусства, в котором этих добавочных эмоций формы не было бы? Иначе говоря, можно ли представить себе такое произведение, которое, будучи пересказано Писемским так, что от него сохранится только содержание и совершенно исчезнет всякая форма, тем не менее ничего не потеряет в этом. Напротив того, анализ и повседневное наблюдение убеждают нас, что в образном произведении нерасторжимость формы совершенно совпадает с нерасторжимостью формы в любом лирическом стихотворении. Овсяннико-Куликовский относит к чисто эпическим произведениям, например, «Анну Каренину» Толстого. Но вот что писал сам Толстой о своем романе и, в частности, о его формальной стороне: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала, и если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить *qu'ils en savent plus long que moi*. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения значения, но каждая мысль, выраженная словами особо, теря-

ет свой смысл, страшно понижаясь, когда берется одна и без всякого сцепления, в котором она находится. Самое же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» (108, с. 268–269).

Здесь совершенно ясно Толстой указывает на служебность мысли в художественном произведении и на совершенную невозможность той операции для «Анны Карениной», которую Овсяннико-Куликовский применяет к сцене прощания Гектора с Андромахой. Казалось бы, что, переложив «Анну Каренину» своими словами или словами Писемского, мы сохраним все ее интеллектуальные достоинства, лирической же добавочной эмоции ей не полагается, так как она написана не плавными гекзаметрами и в результате она не должна ничего потерять от такой операции. Между тем оказывается, что нарушить сцепление мыслей и сцепление слов в этом романе, то есть разрушить его форму, значит так же убить самый роман, как переложить лирическое стихотворение по Писемскому. И другие произведения, называемые Овсяннико-Куликовским, как «Капитанская дочка», «Война и мир», вероятно, не выдержали бы такой операции. Надо сказать, что в этом разрушении формы – действительном или воображаемом – и заключается основная операция психологического анализа. И отличие действия самого точного пересказа от самого произведения служит исходной точ-

кой для анализа особой эмоции формы. В интеллектуализме этой системы как нельзя ярче сказалось совершенное непонимание психологии формы художественного произведения. Ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы. Вот что говорит по этому поводу Потебня: «Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению больше (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, то есть темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией; оно не может подорвать верности указания, что поэтическое мышление может обходиться без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму» (91, с. 97). Что стихотворный размер не обязателен для поэтического произведения, это совершенно очевидно, как очевидно и то, что изложенное в стихах математическое правило или грамматическое исключение не составят еще предмет поэзии. Но это поэтическое мышление может быть совершенно независимо от всякой внешней формы, что именно и утверждает в приведенных строках Потебня, – это есть основное противоречие с первой аксиомой психологии художественной формы, утверждающей, что *только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие*. Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и вспомога-

тельными в том сцеплении мыслей и слов, которое и есть художественная форма. Самое же это сцепление, то есть самая форма, как говорит Толстой, составлена не мыслью, а чем-то другим. Иначе говоря, если в психологию искусства и входит мысль, то вся она в целом не есть все же работа мысли. Эту необычную психологическую силу художественной формы совершенно точно отметил Толстой, когда указывал на то, что нарушение этой формы в ее бесконечно малых элементах немедленно ведет к уничтожению художественного эффекта. «Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. “Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось”, – сказал один из учеников. “Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*”, – сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки... Возьмем три главных условия – высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет ни выше, ни ниже того, который должен быть, то есть будет взята та бесконечно малая средняя той ноты, которая требуется, и когда протянута будет эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будет ни сильнее,

ни слабее того, что нужно. Малейшее отступление в высоте звука в ту или другую сторону, малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие этого заразительность произведения, так что то заражение искусством музыки, которое, кажется, так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее – в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация – в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено – в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства. И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда, когда человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий попадал в самый такт музыки и поющий или скрипач брал самую бесконечно малую середину ноты и чтобы рисовальщик проводил единственную из всех возможных нужную линию и поэт находил единственно нужное размещение единственно нужных слов. Все это находит только чувство» (106, с. 127–128).

Совершенно ясно, что различие между гениальным дирижером и посредственным при исполнении одной и той же музыкальной вещи, различие между гениальным художником и совершенно точным копиистом его картины всецело сводится на эти бесконечно малые элементы искусства, которые принадлежат к соотношению составляющих его частей, то есть к элементам формальным. Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, – это все равно что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма.

Таким образом, поскольку форма присуща всякому решительно художественному произведению, будь то лирическое или образное, особая эмоция формы есть необходимое условие художественного выражения, и поэтому падает самое различие Овсяннико-Куликовского, который считает, что в одних искусствах эстетическое наслаждение «возникает скорее как результат процесса, как своего рода награда – за творчество – для художника, за понимание и повторение чужого творчества для всякого, кто воспринимает художественное произведение. Другое дело – архитектура, лирика и музыка, где эти эмоции не только имеют значение “результата” или “награды”, но прежде всего выступают в роли основного душевного момента, в котором сосредоточен весь центр тяжести произведения. Эти искусства могут быть названы эмоциональными – в отличие от других, которые назовем интеллектуальными или “образными”... В последних душевный процесс подводится под формулу: *от образа к идее и*

от идеи к эмоции. В первых его формула иная: от эмоции, производимой внешней формой, к другой, усугубленной эмоции, которая возгорается в силу того, что внешняя форма стала для субъекта символом идеи»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.