



ЛЕВ ВЫГОТСКИЙ
ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Лев ВьГотский

Психология искусства

«Public Domain»

1922

Выготский Л. С.

Психология искусства / Л. С. Выготский — «Public Domain»,
1922

Книга выдающегося советского ученого Л. С. Выготского «Психология искусства» вышла первым изданием в 1965 г., вторым – в 1968 г. и завоевала всеобщее признание. В ней автор резюмирует свои работы 1915–1922 годов и вместе с тем готовит те новые психологические идеи, которые составили главный вклад Выготского в науку. «Психология искусства» является одной из фундаментальных работ, характеризующих развитие советской теории и искусства. Книга рассчитана на специалистов – эстетиков, психологов, искусствоведов, а также на широкий круг читателей.

© Выготский Л. С., 1922

© Public Domain, 1922

Содержание

Вступительная статья	5
Психология искусства	10
Предисловие	10
К методологии вопроса	13
Глава I	13
Критика	25
Глава II	25
Конец ознакомительного фрагмента.	38
Комментарии	

Лев Семенович Выготский

Психология искусства

Вступительная статья

Эта книга принадлежит перу выдающегося ученого – Льва Семеновича Выготского (1896–1934), создавшего оригинальное научное направление в советской психологии, основу которого составляет учение об общественноисторической природе сознания человека.

«Психология искусства» была написана Выготским сорок лет назад – в годы становления советской психологической науки. Это было время, когда еще шли бои с открыто идеалистической психологией, господствовавшей в главном научно-психологическом центре – в психологическом институте Московского университета, которым руководил проф. Г. И. Челпанов. В этих боях, шедших под знаменем перестройки научной психологии на основе марксизма, происходила широкая консолидация прогрессивно настроенных психологов и представителей смежных областей знания.

Когда после Второго психоневрологического съезда в январе 1924 года руководство психологическим институтом перешло к проф. К. И. Корнилову, в институт пришли новые люди. Многие из них только начинали свой путь в психологии; к их числу принадлежал и Выготский, которому в то время было двадцать восемь лет.

Заняв скромную должность младшего научного сотрудника (тогда говорили: сотрудника 2-го разряда), Выготский буквально с первых дней своего пребывания в институте развил поразительную энергию: он выступает с множеством докладов и в институте и в других научных учреждениях Москвы, читает лекции студентам, разворачивает с небольшой группой молодых психологов экспериментальную работу и очень много пишет. Уже в начале 1925 года он публикует блестящую, до сих пор не утратившую своего значения статью «Сознание как проблема психологии поведения»¹, а в 1926 году выходит его первая большая книга «Педагогическая психология» и почти одновременно – экспериментальное исследование, посвященное изучению доминантных реакций².

В научной психологии Выготский был в то время человеком новым и, можно сказать, неожиданным. Для самого же Выготского психология давно стала близкой – прежде всего в связи с его интересами в области искусства. Таким образом, переход Выготского к специальности психолога имел свою внутреннюю логику. Эта логика и запечатлена в его «Психологии искусства» – книге *переходной* в самом полном и точном значении слова.

В «Психологии искусства» автор резюмирует свои работы 1915–1922 годов, подводят их итог. Вместе с тем эта книга готовит те новые психологические идеи, которые составили главный вклад Выготского в науку, и развитию которых он посвятил всю свою дальнейшую – увы, слишком короткую – жизнь.

«Психологию искусства» нужно читать исторически в обоих ее аспектах: и как психологию *искусства* и как *психологию* искусства.

Читателю-искусствоведу не трудно воспроизвести исторический контекст этой книги.

Советское искусствознание делало еще только первые свои шаги. Это был период переоценки старых ценностей и период начинавшегося великого «разбора» в литературе и искусстве: в кругах советской интеллигенции царил атмосфера, создававшаяся разноречивыми устремлениями. Слова «социалистический реализм» еще не были произнесены.

¹ Психология и марксизм. Л. – М., 1925.

² Проблемы современной психологии. Л., 1926.

Если сопоставить книгу Выготского с другими работами по искусству начала 20-х годов, то нельзя не увидеть, что она занимает среди них особое место. Автор обращается в ней к классическим произведениям – к басне, новелле, трагедии Шекспира. Его внимание сосредоточивается не на спорах о формализме и символизме, футуристах и о левом фронте. Главный вопрос, который он ставит перед собой, имеет гораздо более общий, более широкий смысл: что делает произведение художественным, что превращает его в творение искусства? Это действительно фундаментальный вопрос, игнорируя который нельзя по-настоящему оценить новые явления, возникающие в искусстве.

Л. С. Выготский подходит к произведениям искусства как психолог, но как психолог, порвавший со старой субъективно-эмпирической психологией. Поэтому в своей книге он выступает против традиционного *психологизма* в трактовке искусства. Избранный им метод является объективным, аналитическим. Его замысел состоял в том, чтобы, анализируя особенности структуры художественного произведения, воссоздать структуру той реакции, той внутренней деятельности, которую оно вызывает. В этом Выготский видел путь, позволяющий проникнуть в тайну непреходящего значения великих произведений искусства, найти то, в силу чего греческий эпос или трагедии Шекспира до сих пор продолжают, по словам Маркса, «доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»³.

Нужно было, прежде всего, произвести расчистку этого пути, отсеять многие неверные решения, которые предлагались в наиболее распространенной литературе того времени. Поэтому в книге Выготского немалое место занимает критика односторонних взглядов на специфику искусства, специфику его человеческой и вместе с тем социальной функции. Он выступает против сведения функции искусства к функции собственно познавательной, гностической. Если искусство и выполняет познавательную функцию, то это – функция *особого познания*, выполняемая *особыми* приемами. И дело не просто в том, что это – образное познание. Обращение к образу, символу само по себе еще не создает художественного произведения. «Пиктографичность» произведения и его художественность – разные вещи. Сущность и функция искусства не заключается и в самой по себе форме, ибо форма не существует самостоятельно и не является самоценной. Ее действительное значение открывается, лишь когда мы рассматриваем ее по отношению к тому материалу, который она преобразует, «развоплощает», по выражению Выготского, и дает ему новую жизнь в содержании художественного произведения. С этих позиций автор и выступает против формализма в искусстве, критике которого он посвящает целую главу своей книги («Искусство как прием»).

Но, может быть, специфика искусства заключается в выражении эмоциональных переживаний, в передаче чувств? Это решение тоже отвергается автором. Он выступает против и теории заражения чувствами и чисто гедонистического понимания функции искусства.

Конечно, искусство «работает» с человеческими чувствами и художественное произведение воплощает в себе эту работу. Чувства, эмоции, страсти входят в содержание произведения искусства, однако в нем они *преобразуются*. Подобно тому, как художественный прием создает метаморфоз материала произведения, он создает и метаморфоз чувств. Смысл этого метаморфоза чувств состоит, по мысли Выготского, в том, что они возвышаются над индивидуальными чувствами, обобщаются и становятся общественными. Так, смысл и функция стихотворения о грусти вовсе не в том, чтобы передать нам грусть автора, заразить нас ею (это было бы грустно для искусства, замечает Выготский), а в том, чтобы претворять эту грусть так, чтобы человеку что-то открылось по-новому – в более высокой, более человеческой жизненной правде.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.

Только ценой великой работы художника может быть достигнут этот метаморфоз, это возвышение чувств. Но сама работа эта скрыта от исследователя, так же как она скрыта и от самонаблюдения художника. Перед исследователем не сама эта работа, а ее продукт – художественное произведение, в структуре которого она кристаллизовалась. Это очень точный тезис: человеческая деятельность не испаряется, не исчезает в своем продукте; она лишь переходит в нем из формы движения в форму бытия или предметности (*Gegenstandlichkeit*)⁴.

Анализ структуры художественного произведения и составляет главное содержание «Психологии искусства» Выготского. Обычно анализ структуры связывается в нашем сознании с представлением об анализе чисто формальном, отвлеченном от содержания произведения. Но у Выготского анализ структуры не отвлекается от содержания, а *проникает* в него. Ведь содержание художественного произведения – это не материал, не фабула; его *действительное* содержание есть *действенное* его содержание – то, что определяет специфический характер эстетического переживания, им вызываемого. Так понимаемое содержание не просто вносится в произведение извне, а *созидается* в нем художником. Процесс созидания этого содержания и кристаллизуется, откладывается в структуре произведения, подобно тому как, скажем, физиологическая функция откладывается в анатомии органа.

Исследование «анатомии» художественного произведения открывает многоплановость адекватной ему деятельности. Прежде всего, его действительное содержание требует преодоления свойств того материала, в котором оно себя воплощает, – той вещественной формы, в которой оно обретает свое существование. Для передачи теплоты, одушевленности и пластичности человеческого тела скульптор избирает холодный мрамор, бронзу или слоистое дерево; раскрашенной восковой фигуре не место в музее искусств, скорее – это произведение для паноптикума...

Мы знаем, что иногда преодоление вещественных свойств материала, из которого создается творение художника, достигает степеней необыкновенных: кажется, что камень, из которого изваяна Ника Самофракийская, как бы вовсе лишен массы, веса. Это можно описать как результат «развоплощения материала формой». Но такое описание совершенно условно, потому что истинно определяющим является то, что лежит *за* формой и создает ее самое: а это не что иное, как воплощаемое в художественном произведении содержание, его *смысл*. В Нике это – взлет, ликование победы.

Предметом исследования в «Психологии искусства» являются произведения художественной литературы. Их анализ особенно труден в силу того, что их материал есть язык, то есть материал смысловой, *релевантный* воплощаемому в нем содержанию. Поэтому-то в литературно-художественном произведении то, что реализует его содержание, может казаться совпадающим с самим этим содержанием. В действительности же и здесь происходит «развоплощение» материала, но только развоплощение не вещественных его свойств, не «физической» стороны слова, как сказал бы позже Выготский, а его внутренней стороны – его значений. Ведь смысл художественного произведения пристрастен, и этим он поднимается над равнодушием языковых значений.

Одна из заслуг Л. С. Выготского – блестящий анализ преодоления «прозаизма» языкового материала, возвышения его функций в структуре творений художественной литературы. Но это только один план анализа, абстрагирующийся от главного, что несет в себе структура произведения. Главное – это движение, которое Выготский называет движением «противочувствования». Оно-то и создает воздейственность искусства, порождает его специфическую функцию.

«Противочувствование» состоит в том, что эмоциональное, аффективное содержание произведения развивается в двух противоположных, но стремящихся к одной завершающей

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 191–192.

точке направлениях. В этой завершающей точке наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства.

Для обозначения этого главного внутреннего движения, кристаллизованного в структуре произведения, Выготский пользуется классическим термином *катарсис*. Значение этого термина у Выготского, однако, не совпадает с тем значением, которое оно имеет у Аристотеля; тем менее оно похоже на то плоское значение, которое оно получило во фрейдизме. Катарсис для Выготского не просто изживание подавленных аффективных влечений, освобождение через искусство от их «скверны». Это, скорее, решение некоторой личностной задачи, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций.

В своей книге Л. С. Выготский не всегда находит для выражения мысли точные психологические понятия. В ту пору, когда она писалась, понятия эти еще не были разработаны; еще не было создано учение об общественно-исторической природе психики человека, не были преодолены элементы «реактологического» подхода, пропагандировавшего К. Н. Корниловым; конкретно-психологическая теория сознания намечалась лишь в самых общих чертах. Поэтому в этой книге Выготский говорит *свое* часто *не своими* еще словами. Он много цитирует, обращаясь даже к таким авторам, общие концепции которых чужды ему в самой своей основе.

Как известно, «Психология искусства» не издавалась при жизни автора. Можно ли видеть в этом только случайность, только результат неблагоприятного стечения обстоятельств? Это маловероятно. Ведь за немногие годы после того, как была написана «Психология искусства», Выготский опубликовал около ста работ, в том числе ряд книг, начиная с «Педагогической психологии» (1926) и кончая последней, посмертно вышедшей книгой «Мышление и речь» (1934). Скорее это объясняется внутренними мотивами, в силу которых Выготский почти не возвращался к теме об искусстве⁵.

Причина этого, по-видимому, двойственна. Когда Выготский заканчивал свою работу над рукописью «Психология искусства», перед ним уже внутренне открылся новый путь в психологии, науке, которой он придавал важнейшее, ключевое значение для понимания механизмов художественного творчества и для понимания специфической функции искусства. Нужно было пройти этот путь, чтобы завершить работу по психологии искусства, чтобы досказать то, что осталось еще недосказанным.

Л. С. Выготский ясно видел эту незавершенность, недосказанность. Начиная главу, посвященную изложению своих позитивных взглядов – теории катарсиса, он предупреждает: «Раскрытие содержания этой формулы искусства как катарсиса мы оставляем за пределами этой работы...» Для этого, пишет он, нужны дальнейшие исследования в области различных искусств. Но речь шла, конечно, не просто о распространении уже найденного на более широкую сферу явлений. В той единственной позднейшей статье по психологии творчества актера, которая упоминалась выше (она была написана в 1932 г.), Л. С. Выготский подходит не только к новой области искусства, но подходит к ней и с новых позиций – с позиций общественно-исторического понимания психики человека, которые только намечались в ранних трудах. Слишком краткая и к тому же посвященная специальному вопросу о сценических чувствах, эта статья ограничивается в отношении более широких проблем психологии искусства лишь некоторыми общими теоретическими положениями. Однако положения эти – большого значения. Они открывают ретроспективно то, что в «Психологии искусства» содержится в не явной еще форме.

Законы сцепления и преломления сценических чувств должны раскрываться, пишет Выготский, раньше всего в плане исторической, а не натуралистической (биологической)

⁵ Известны лишь его ранняя статья «Современная психология и искусство» («Советское искусство», 1928) и статья, опубликованная в виде послесловия в книге П. М. Якобсона «Психология сценических чувств актера» (М., 1936).

психологии. Выражение чувств актера осуществляет общение и становится понятным, лишь будучи включено в более широкую *социально-психологическую* систему; в ней только и может осуществить искусство свою функцию.

«Психология актера есть историческая и классовая категория» (разрядка автора)⁶. «Переживания актера, его жизнь выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащие переходной ступенью от психологии к идеологии» (Там же, с. 201.).

Эти слова Выготского позволяют увидеть как бы конечную точку его устремлений: понять функцию искусства в жизни общества и в жизни человека как общественно-исторического существа.

«Психология искусства» Л. С. Выготского – книга далеко не бесстрастная, это книга творческая, и она требует творческого к себе отношения.

За сорок лет, истекших после того как «Психология искусства» была написана, советскими психологами было сделано многое – и вместе с Л. С. Выготским и вслед за ним. Поэтому сейчас некоторые психологические положения его книги должны быть интерпретированы уже иначе – с позиций современных психологических представлений о человеческой деятельности и человеческом сознании. Эта задача, однако, требует специального исследователя и, разумеется, не может быть решена в рамках краткого предисловия. Многие в книге Выготского уже отброшены временем. Но ни от какой научной книги нельзя ждать истины в последней инстанции, нельзя требовать окончательных – на все времена – решений. Нельзя этого требовать и от книг Выготского. Важно другое: что труды Выготского до сих пор сохраняют научную актуальность, переиздаются и продолжают привлекать к себе внимание читателей. О многих ли исследованиях из числа тех, на которые в двадцатые годы ссылался Выготский, можно это сказать? Об очень немногих. И это подчеркивает значительность научно-психологических идей Выготского.

Мы думаем, что и его «Психология искусства» разделит судьбу многих его работ – войдет в фонд советской науки.

А. Н. Леонтьев

⁶ Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актера. – В кн.: Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. М., 1936. с. 204.

Психология искусства

ТОГО, К ЧЕМУ СПОСОБНО ТЕЛО, ДО СИХ ПОР НИКТО ЕЩЕ НЕ ОПРЕДЕЛИЛ... НО, ГОВОРЯТ, 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.

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 Гамлете⁷ и о композиции новеллы – легли в основу многих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок⁸. 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 естественнонаучному знанию в обеих областях создала настоящую книгу.

С одной стороны, искусствоведение все больше и больше 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.

⁷ «Три литературных исследования – о Крылове, о Гамлете...». – Ранее 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) беловом, с датой 14 февраля – 28 марта 1916 года (и указанием места написания – Москва), В настоящем издании воспроизводится текст белового варианта.

⁸ 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.

Называя книгу «Психология искусства», автор не хотел этим сказать, что в книге будет дана система вопроса, представлен полный круг проблем и факторов. Наша цель была существенно иная: не систему, а программу, не весь круг вопросов, а центральную его проблему имели мы все время в виду и преследовали 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 важность⁹, 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, по словам Плеханова, как свое дополнение. Эстетическое же обсуждение искусства, поскольку оно хочет не порывать с марксистской социологией, непременно должно быть обосновано социально-психологически. Можно легко показать, что и те искусствоведы, которые совершенно справедливо отграничивают свою область от эстетики, неизбежно вносят в разработку основных понятий и проблем искусства не критические, произвольные и шаткие психологические аксиомы. Мы разделяем с Утицом его взгляд, что искусство выходит за пределы эстетики и даже имеет принципиально отличные от эстетических ценностей черты, по 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 и в области нового искусствоведения и в области объективной 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 прорастет.

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, – метод анализа художественных систем раздражителей¹⁰. 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 эстопсихологического состоит в том, что мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей^[1].

⁹ Ср.: Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества. Т. 3. Ростов-Па-Дону, 1917. Автор заканчивает рассмотрение каждой системы и заканчивает каждую из шести глав своего тома подглавкой-выводом: «Необходимость эстетикопсихологических предпосылок».

¹⁰ 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 («Вести, психологии», 1906, вып. 2, 4), где дана психологическая сводка результатов.

Мы не заключаем от искусства к психологии автора или его читателей, так как знаем, что *этого сделать на основании толкования знаков нельзя*.

Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства¹¹ безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства. 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 явлений 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, 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 бы объективно ставила 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 научной трезвости в психологии искусства, самой спекулятивной и мистически неясной области психологии. Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы¹², выдвинутых в эпиграфе, и вслед за ним старалась не предаваться удивлению, не смеяться, не плакать – но понимать.

¹¹ «Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства...». – 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).

¹² «Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы...». – Выготский до конца своей жизни продолжал изучать Спинозу, которому посвящена последняя его монография (об аффекте и интеллекте).

К методологии вопроса

Глава I 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, его применение.

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 даже 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 же исследование... находится под влиянием психологии... Эстетика представляется нам *учением об эстетическом поведении* (Verhalten)¹³, 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 специфический эстетический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта» (161, S. 5).

В последнее время к психологизму начали склоняться и такие исследователи, как Веселовский (26, с. 222). И общую мысль довольно верно выразили слова Фолькельта: «В основание эстетики должна быть положена психология» (117, с. 192). «...Ближайшей, настоящей 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 антипсихологические течения, общую сводку которых можно найти в статье Г. Шпета (см. 135). Спор между противниками велся 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 умозрительных конструкций. При этом она оперировала эстетиче-

¹³ 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-Фрейнфельс и другие).

ским, 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 десятилетий – с другой.

Выход из этого тупика может заключаться только в коренной перемене основных принципов исследования, 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^[2] в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной жизни, в его конкретной исторической обусловленности. 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 жизни^[3]. С этой точки зрения 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, то 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 по другой линии: он отделяет социологию искусства от психологии искусства, указывая каждой из областей 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 – 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 неодинаковый 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 семнадцатого века начало антитезы играло такую же роль, как и в психологии наших современников. Почему же наши эстетические вкусы противоположны вкусам людей семнадцатого века? 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 искусства. По его выражению, «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, объяснить 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 посредствующий механизм, 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 века. «Чтобы понять танец австралийской 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 столетия. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собою *психологию производительного класса* ... Стало быть, *экономический* «фактор» уступает здесь честь и место *психологическому*. Но не забывайте, что само появление непродуцированных 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 психофизического действия художественного произведения¹⁴.

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 методологической границы между обеими точками зрения выяснить разницу, отличающую психологию от идеологии.

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.

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 – в 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 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 предмет 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 выяснения социальной психологии, окажется поколебленной новыми методологическими допущениями.

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

¹⁴ 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.

психику как нечто вторичное, возникающее из индивидуальной. При этом предполагается, что есть особая индивидуальная психика, а затем уже из взаимодействия этих индивидуальных психологии 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, и что эмпирическая и экспериментальная психология марксистской стать не может, как не может стать марксистской минералогия, физика, химия и т. п. В подтверждение Челпанов ссылается на восьмую 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. 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 самом буквальном смысле *zoon politicon*¹⁵, не только животное, которому свойственно общение, 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 внесоциальной, 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 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 (162, с. 593). Он говорит, что творчество одного индивида может быть признано со стороны другого адекватным выражением его собственных представлений и аффектов, а потому множество различных лиц могут быть в одинаковой мере творцами одного и того же представления. Критикуя Вундта, Бехтерев совершенно правильно показывает, что «в таком случае, очевидно, не может быть соци-

¹⁵ Общественное животное (Аристотель. Политика, т. 1, гл. 1).

альной психологии, так как при этом для нее 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 былины 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, петарями, 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 наследия литературной традиции, в громадной степени зависимым от развития языка, стихотворной техники, традиционных сюжетов, тем, образов, приемов, композиции и т. п.

Если бы мы захотели расчленивать, 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 и известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы¹⁶ и т. п. Иначе говоря, и у архангельского сказителя и у Пушкина мы всегда можем обнаружить 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 равнодействующей 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-ля-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 существенно иной. Именно потому, что различие основывалось на степени организованности изучаемого коллектива, это мнение не оказалось общепринятым в социальной психологии.

¹⁶ «...мышь когда-то обозначала – «вор»...». – Имеется в виду предполагаемое многими учеными сближение древнеиндийского «mus» – «мышь» и глагола «mus-ha-ti» – «он ворует».

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 взаимоотношения 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 психологии 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 психологии 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. 155).

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 понравилось 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. 147), – в сущности, не могли выйти из круга самых элементарных и простейших эстетических оценок.

Подводя итоги развитию этой методики, Фребес приходит к очень плачевным выводам (142, S. 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 начинает 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 – непсихологической, с другой стороны – психологической эстетики (см. 71). Самое понятие объективно психологической эстетики было бессмысленным и внутренне противоречивым сочетанием понятий и слов. Тот кризис, который переживает сейчас всемирная психология, 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 вульгарной 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 И. Рукавишникова, лепить негра из белого мрамора» (41, с. 38).

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

рении, посвященном тяжелому и безысходному мрачному 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 чижика...» (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. В сущности говоря, это тот же вопрос сложного влияния надстройки, который ставит Маркс, когда говорит, что «определенные периоды его расцвета (искусства. – Л. В.) отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества», что «в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств... Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом» (1, с. 736–737).

Вот совершенно точная постановка психологической проблемы искусства. Не происхождение в зависимости от хозяйства надо выяснить, а смысл действия и значения того обаяния, которое «не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло» (1, с. 737–738). Таким образом, отношение между искусством и вызывающими его к жизни экономическими отношениями оказывается чрезвычайно сложным.

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. Здесь форма (стилизация человеческой фигуры) совершенно явно несет функцию сообщения социального чувства, которое в самом изображаемом предмете отсутствует и придается ему искусством. Обобщая эту мысль, можно сопоставить действие искусства с действием науки и техники. 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 искусство 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 гражданской, 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 в том, можно ли установить какие-либо психологические законы воздействия искусства на человека или это оказывается невозможным. Крайний идеализм склонен отрицать всякую закономерность в искусстве и в психологической жизни. «И теперь, как и прежде, и потом, как и теперь, душа остается и останется вовеки непостижимой... Законы для души не писаны, а потому не писаны 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.

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, лишь 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 эстетику 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 достаточно 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 об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни», – говорит Маркс (2, с. 7). И Энгельс пояснил это в одном из писем так: «Идеология – это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные побудительные силы, которые приводят его в движение, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представления о ложных или кажущихся побудительных силах» (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 против 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 признаваемых 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»¹⁷ (154, S. 42–43). Надо попытаться за основу взять не автора и не зрителя, а самое произведение искусства. Правда, оно само по себе никак не является предметом психологии, 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 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

¹⁷ «...мышь когда-то обозначала – «вор»...». – Имеется в виду предполагаемое многими учеными сближение древнеиндийского «mus» – «мышь» и глагола «mus-ha-ti» – «он ворует».

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 строй речи как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из вполне 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 II 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-Фрейенфельс, по самому существу дела обречены на эклектическую сводку самых разных точек зрения и взглядов. Большей частью психологи отрывочно и фрагментарно разрабатывали только отдельные проблемы 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, 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 придется 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 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 и 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, мышшь когда-то обозначала – «вор»¹⁴, и только через внутреннюю форму эти звуки сумели сделаться обозначением мышши. 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 капризное¹⁸, 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 догадываемся об одной и той же вещи, но путь догадки будет всякий раз отличным. Потенбня формулирует это, когда говорит: «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 Потенбня, – 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 понятию^[4]. Вместо «содержание» художественного 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, то есть основой художественного переживания становится образность, а общим его характером – обычные свойства интеллектуального и

¹⁸ «...этимологически слово «луна» обозначает нечто капризное...». – Этимологически русское «луна» связано с корнем «светить» (ср. латинское *lux* – «свет» и т. п.), ср. украинское *луна* – «отблеск, зарево» и т. п.

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. Прежнее представление «арбузик» помогло ребенку апперципировать и новое. «Шекспир создал образ Отелло, – говорит Овсяннико-Куликовский, – для апперцепции идеи ревности, подобно тому, как ребенок вспомнил и сказал: «арбузик» для 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 мышления¹⁹, который, в конце концов, приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. 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).

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 более 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. «Искусство 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» (8, 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 интеллекту-

¹⁹ «...поэзия или искусство есть особый способ мышления...». – 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.

лизм 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» (153, S. 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 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), который 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 плавных гекзаметров, и вы, в придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцию. Эта последняя была гораздо сильнее в те времена, когда гомеровские поэмы не были книгой для чтения, когда слепые рапсоды пели эти песни, сопровождая пение игрою на кифаре. К ритму стиха присоединялся ритм пения и музыки. Лирический элемент усугублялся, усиливался, а может быть, иной раз и заслонял эмоцию, вызывавшуюся содержанием. Если хотите получить эту эмоцию в ее чистом виде, без всякой примеси 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. 173–175).

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» Гёте, «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 Овсяннико-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, вызванные содержанием, те, которые остались бы и в том случае, если бы эту сцену переложил Писемский, 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 себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак 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 точкой 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 более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, то есть темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией; оно не может подорвать верности положений, 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 вспомогательными 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, – говорит Толстой, – 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 середина 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 того 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*» (80, с. 70–71).

Обе эти формулы совершенно неверны. Правильней было бы сказать, что душевный процесс при восприятии и образного и лирического искусства подводится под формулу: *от эмоции формы* к чему-то следующему за ней. Во всяком случае, начальный и отправной момент, без которого понимание искусства не осуществляется вовсе, есть эмоция формы. Это наглядным образом подтверждается той самой психологической операцией, которую автор проделал над Гойером, а эта операция, в свою очередь, совершенно опровергает утверждение, что искусство есть работа мысли. Эмоция искусства никак не может быть сведена к эмоциям, сопровождающим «всякий акт предцирования и в особенности акт грамматического предцирования. Дан *ответ* на вопрос, найдено *сказуемое*, – субъект ощущает род умственного удовлетворения. Найдена идея, создан образ, – и субъект чувствует своеобразную интеллектуальную радость» (79, с. 199).

Этим, как уже было показано выше, совершенно стирается всякая психологическая разница между интеллектуальной радостью от решения математической задачи и от прослушанного концерта. Совершенно прав Горнфельд, когда говорит, что «в этой насквозь познавательной теории обойдены эмоциональные элементы искусства, и в этом – пробел теории Потебни, пробел, который он чувствовал и, верно, заполнил бы, если бы продолжал свою работу» (35, с. 63).

Что сделал бы Потебня, если бы продолжал свою работу, мы не знаем, но к чему пришла его система, последовательно разрабатываемая его учениками, мы знаем: она должна была исключить из формулы Потебни едва ли не большую половину искусства и должна была стать

в противоречие с очевиднейшими фактами, когда захотела сохранить влияние этой формулы для другой половины.

Для нас совершенно очевидно, что те интеллектуальные операции, те мыслительные процессы, которые возникают у каждого из нас при помощи и по поводу художественного произведения, не принадлежат к психологии искусства в тесном смысле этого слова. Это есть как бы результат, следствие, вывод, последствие художественного произведения, которое может осуществиться не иначе, как в результате его основного действия. И та теория, которая начинается с этого последствия, поступает, по остроумному выражению Шкловского, так, как всадник, собирающийся вскочить на лошадь, когда перепрыгивает через нее. Эта теория бьет мимо цели и не дает разъяснения психологии искусства как таковой. Что это действительно так, мы можем убедиться из следующих чрезвычайно простых примеров. Так, Валерий Брюсов, принимая эту точку зрения, утверждал, что всякое художественное произведение приводит особым методом к тем же самым познавательным результатам, к которым приводит и ход научного доказательства. Например, то, что переживаем мы, читая пушкинское стихотворение «Пророк», можно доказать и методами науки. «Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, то есть, синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действительно: мы не можем принять образ серафима, не можем примириться с заменой сердца углем и т. д. При всех высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина... оно может быть нами воспринимаемо только при условии, если мы станем на точку зрения поэта. «Пророк» Пушкина уже только исторический факт, подобно, например, учению о неделимости атома» (22, с. 19–20). Здесь интеллектуальная теория доведена до абсурда, и потому ее психологические несуразности особенно очевидны. Выходит так, что если художественное произведение идет вразрез с научной истиной, оно сохраняет для нас такое же значение, как и учение о неделимости атома, то есть оставленная и неверная научная теория. Но в таком случае 0,99 в мировом искусстве оказалось бы выброшенным за борт и принадлежащим только истории.

Если Пушкин одно из великолепных своих стихотворений начинает словами:

Земля недвижна: неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой, —

в то время, как каждый школьник первой ступени знает, что земля не недвижна, а вращается, — выходит, что эти стихи не могут иметь никакого серьезного смысла для культурного человека. Зачем же тогда поэты обращаются к явно неверным и ложным идеям? В полном несогласии с этим, Маркс указывает как на важнейшую проблему искусства на разъяснение того, почему греческий эпос и трагедии Шекспира, возникшие в давно ушедшую в прошлое эпоху, сохраняют до сих пор значение нормы и недостижимого образца, несмотря на то, что та почва идей и отношений, на которых они выросли, давно уж для нас не существует более. Только на почве греческой мифологии могло возникнуть греческое искусство, однако оно продолжает волновать нас, хотя эта мифология утратила для нас всякое реальное значение, кроме исторического. Лучшим доказательством того, что эта теория оперирует, по существу, с внеэстетическим моментом искусства, является судьба русского символизма, который в своих теоретических предпосылках всецело совпадает с рассматриваемой теорией.

Выводы, к которым пришли сами символисты, прекрасно сконцентрированы Вячеславом Ивановым в его формуле, гласящей: «Символизм лежит вне эстетических категорий» (55, с. 154). Так же точно вне эстетических категорий и вне психологических переживаний искусства как такового лежат исследуемые этой теорией мыслительные процессы. Вместо того чтобы

объяснить нам психологию искусства, они сами нуждаются в объяснении, которое может быть дано только на почве научно разработанной психологии искусства.

Но легче всего судить всякую теорию по тем крайним выводам, которые упираются уже в совершенно другую область и позволяют проверить найденные законы на материале фактов совершенно другой категории. Интересно проследить такие выводы, упирающиеся в область истории идеологий, критикуемой нами теории. С первого взгляда она как будто бы как нельзя лучше согласуется с теорией постоянной изменчивости общественной идеологии в зависимости от изменения производственных отношений. Она как будто совершенно ясно показывает, как и почему меняется психологическое впечатление от одного и того же произведения искусства, несмотря на то, что форма этого произведения остается одной и той же. Раз все дело не в том содержании, которое вложил в произведение автор, а в том, которое привносит от себя читатель, то совершенно ясно, что содержание этого художественного произведения является зависимой и переменной величиной, функцией от психики общественного человека и изменяется вместе с последней. «Заслуга художника не в том *minimum* содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание. Скромная загадка: «Одно каже «свитай боже», друге каже «не дай боже», третье каже «мені все одно» (окно, двери и сволок) – может вызвать мысль об отношениях разных слоев народа к расцвету политической, нравственной, научной идеи, и такое толкование будет ложно только в том случае, когда мы выдадим его за объективное значение загадки, а не за наше личное состояние, возбужденное загадкой. В незамысловатом рассказе, как бедняк хотел было набрать воды из Савы, чтобы развести глоток молока, который был у него в чашке, как волна без следа унесла из сосуда его молоко и как он сказал: «Саво, Саво! Себе не забијели, а мене зацрни» (то есть опечалила). В этом рассказе может кому-нибудь почудиться неумолимое, стихийно-разрушительное действие потока мировых событий, несчастье отдельных лиц, вопль, который вырывается из груди невозвратными и, с личной точки, незаслуженными потерями. Легко ошибиться, навязав народу то или другое понимание, но очевидно, что подобные рассказы живут по целым столетиям не ради своего буквального смысла, а ради того, который в них может быть вложен. Этим объясняется, почему создания темных людей и веков могут сохранять свое художественное значение во времена высокого развития, и вместе почему, несмотря на мнимую вечность искусства, настает пора, когда с увеличением затруднений при понимании, забвением внутренней формы, произведения искусства теряют свою цену» (93, с. 153–154).

Таким образом, как будто бы объяснена историческая изменчивость искусства. «Лев Толстой сравнивал действие художественного произведения с заражением; это сравнение здесь особенно уясняет дело: я заразился тифом от Ивана, но у меня мой тиф, а не тиф Ивана. И у меня мой Гамлет, а не Гамлет Шекспира. А тиф вообще есть абстракция, необходимая для теоретической мысли и ею созданная. Свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя» (38, с. 114).

Как будто историческая обусловленность искусства разъясняется этим хорошо, но самое сравнение с формулой Толстого совершенно разоблачает это мнимое объяснение. В самом деле, для Толстого искусство перестает существовать, если нарушается один из самых малых его элементов, если исчезнет одно из его «чуть-чуть». Для Толстого всякое произведение искусства есть полнейшая формальная тавтология. Оно в своей форме всегда равно само себе. «Я сказал, что сказал» – вот единственный ответ художника на вопрос о том, что он хотел сказать своим произведением. И проверить себя он не может иначе, как вновь повторить теми же самыми словами весь свой роман. Для Потебни произведение искусства есть всегда аллегория, иносказание: «Я сказал не то, что сказал, а нечто иное» – вот его формула для произведения искусства. Отсюда совершенно ясно, что эта теория разъясняет не изменение психологии искусства само по себе, а только изменение пользования художественным произведением. Эта

теория показывает, что каждое поколение и каждая эпоха пользуется художественным произведением по-своему, но для того, чтобы воспользоваться, нужно, прежде всего, пережить, а как оно переживается каждой из эпох и каждым из поколений, на это теория эта дает далеко не исторический ответ. Так, говоря о психологии лирики, Овсяннико-Куликовский отмечает следующую ее особенность, именно то, что она вызывает не работу мысли, а работу чувства. При этом он выставляет следующие положения:

«1) психология лирики характеризуется особыми признаками, которыми она резко отличается от психологии других видов творчества; ... 3) отличительные психологические признаки лирики должны быть признаны вечными: они обнаруживаются уже в древнейшем, доступном изучению фазисе лиризма, проходят через всю историю его, и все изменения, каким они подвергаются в процессе эволюции, не только не нарушают их психологической природы, но лишь содействуют ее упрочению и полноте ее выражения» (79, с. 165).

Отсюда совершенно ясно, что, поскольку речь идет о психологии искусства в собственном смысле слова, она окажется вечной; несмотря на все изменения, она полнее выражает свою природу и кажется как будто изъятой из общего закона исторического развития, во всяком случае в своей существенной части. Если мы припомним, что лирическая эмоция есть для нашего автора вообще художественная эмоция по существу, то есть эмоция формы, – то мы увидим, что психология искусства, поскольку она есть психология формы, остается вечной и неизменной, а изменяется и развивается от поколения к поколению только употребление ее и пользование ею. Чудовищная натяжка мысли, которая сама собой бросается в глаза, когда мы пытаемся вслед за Потембиной вложить огромный смысл в скромную загадку, является прямым следствием того, что исследование все время ведется не в области загадки самой по себе, а в области пользования и применения ее. Осмыслить можно решительно все. У Горнфельда мы найдем множество примеров тому, как мы совершенно произвольно осмысливаем всякую бессмыслицу (38, с. 139), а опыты с чернильными пятнами, в последнее время применяющиеся Роршахом, дают наглядное доказательство тому, что мы привносим от себя смысл, строй и выражение в самое случайное и бессмысленное нагромождение форм.

Иначе говоря, само по себе произведение никогда не может быть ответственно за те мысли, которые могут появиться в результате его. Сама по себе мысль о политическом расцвете и о различном к нему отношении различных взглядов ни в какой степени не содержится в скромной загадке. Если мы ее буквальный смысл (окно, двери и сволок) заменим аллегорическим, загадка перестанет существовать как художественное произведение. Иначе не было бы никакой разницы между загадкой, басней и самым сложным произведением, если каждое из них могло бы вместить в себя самые великие мысли. Трудность заключается не в том, чтобы показать, что пользование произведениями искусства в каждую эпоху имеет свой особый характер, что «Божественная комедия» в нашу эпоху имеет совершенно не то общественное назначение, что в эпоху Данте, – трудность заключается в том, чтобы показать, что читатель, находящийся и сейчас под воздействием тех же самых формальных эмоций, что и современник Данте, по-иному пользуется теми же самыми психологическими механизмами и переживает «Божественную комедию» по-иному.

Иначе говоря, задача состоит в том, чтобы показать, что мы не только толкуем по-разному художественные произведения, но и по-разному их переживаем. Недаром Горнфельд статью о субъективности и изменчивости понимания назвал «О толковании художественного произведения» (38, с. 95–153). Важно показать, что самое объективное и, казалось бы, чисто образное искусство, как это Гюйо показал для пейзажа, и есть, в сущности говоря, та же самая лирическая эмоция в широком смысле слова, то есть специфическая эмоция художественной формы. «Мир «Записок охотника», – говорит Гершензон, – ни дать, ни взять крестьянство Орловской губернии 40-х годов; но если присмотреться внимательно, легко заметить, что это – маскарад-

ный мир, именно – образы душевных состояний Тургенева, одетые в плоть, в фигуры, в быт и психологию орловских крестьян, а также – в пейзаж Орловской губернии» (34, с. И).

Наконец, что самое важное, субъективность понимания, привносимый нами от себя смысл ни в какой мере не является специфической особенностью поэзии – он есть признак всякого вообще понимания. Как совершенно правильно формулировал Гумбольдт: всякое понимание есть непонимание, то есть процессы мысли, пробуждаемые в нас чужой речью, никогда вполне не совпадают с теми процессами, которые происходят у говорящего. Всякий из нас, слушая чужую речь и понимая ее, по-своему апперципирует слова и их значение, и смысл речи будет всякий раз для каждого субъективным не в большей мере и не меньше, чем смысл художественного произведения.

Брюсов вслед за Потебней видит особенность поэзии в том, что она пользуется синтетическими суждениями в отличие от аналитических суждений науки. «Если суждение «человек смертен» по существу аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание «звук уснул» (22, с. 14). Но вся беда в том, что подобными синтетическими суждениями положительно переполнена наша обыденная, обывательская и газетная деловая речь, и при помощи таких суждений мы никогда не найдем специфического признака психологии искусства, который отличает ее от всех других видов переживаний. Если газетная статья говорит: «Министерство пало», в этом суждении оказывается ровно столько же синтетики, как и в выражении «звук уснул». И наоборот, в поэтической речи мы найдем целый ряд таких суждений, которые никак нельзя будет признать суждениями синтетическими в только что названном смысле; когда Пушкин говорит: «Любви все возрасты покорны», он дает суждение совершенно не синтетическое, но вместе с тем очень поэтическую строку, Мы видим, что, останавливаясь на интеллектуальных процессах, возбуждаемых художественным произведением, мы рискуем потерять точный признак, отличающий их от всех других интеллектуальных процессов.

Если остановиться на другом признаке поэтического переживания, выдвигаемом этой теорией в качестве специфического отличия поэзии, придется назвать образность или чувственную наглядность представления. Согласно этой теории произведение тем поэтичнее, чем нагляднее, полнее и отчетливее вызывается им чувственный образ и представление в сознании читающего. «Если, Например, мысля понятие лошади, я дал себе время восстановить в памяти образ, скажем, вороного коня, скачущего галопом, с развевающейся гривой, и т. д., то моя мысль, несомненно, станет художественной – она будет актом маленького художественного творчества» (80, с. 10).

Выходит так, что всякое наглядное представление вместе с тем является уже и поэтическим. Надо сказать, что здесь как нельзя ярче выступает та связь, которая существует между теорией Потебни и ассоциативным и сенсуалистическим направлением психологии, на котором основываются все построения этой школы. Тот колоссальный переворот, который произошел в психологии со времен жесточайшей критики обоих этих направлений в применении к высшим процессам мышления и воображения, не оставляет камня на камне от прежней психологической системы, а вместе с ними падают совершенно и все основанные на нем утверждения Потебни. В самом деле, новая психология совершенно точно показала, что самое мышление совершается в своих высших формах совершенно без помощи наглядных представлений. Традиционное учение, говорящее, что мысль есть только связь образов или представлений, кажется совершенно оставленным после капитальных исследований Бюлера, Мессера, Аха, Уота и других психологов вюрцбургской школы. Отсутствие наглядных представлений в других мыслительных процессах может считаться совершенно незыблемым завоеванием новой психологии, и недаром Кюльпе пытается сделать чрезвычайно важные выводы и для эстетики.

Он указывает на то, что все традиционное представление о наглядном характере поэтической картины совершенно падает в связи с новыми открытиями: «Следует только обратиться к наблюдениям читателей и слушателей. Нередко мы знаем, о чем идет речь, понимаем положение, поведение и характеры действующих лиц, но соответствующее или наглядное представление мыслим лишь случайно» (65, с. 73).

Шопенгауэр говорит: «Неужто мы переводим выслушиваемую нами речь в образы фантазии, мчащейся молниеносно мимо нас, сцепляющейся, превращающейся сообразно притекающим словам и их грамматическим оборотам. Какой сумбур был бы у нас в голове при выслушивании речи или при чтении книг. Во всяком случае, так не бывает». И в самом деле, жутко себе представить, какое уродливое искажение художественного произведения могло бы получиться, если бы мы реализовали в чувственных представлениях каждый образ поэта.

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил.

Если попробовать представить себе наглядно все, что здесь перечислено, так, как это советует сделать Овсяннико-Куликовский с понятием лошадь, – и океан, и руль, и туман, и эфир, и светила, – получится такой сумбур, что следа не останется от лермонтовского стихотворения. Можно с совершенной ясностью показать, что почти все художественные описания строятся с таким расчетом, что делают совершенно невозможным перевод каждого выражения и слова в наглядное представление. Как можно себе представить следующее двустишие Мандельштама^[5]:

А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона.

Для наглядного представления это есть явная бессмыслица: «черный лед горит» – это непредставимо для нашей прозаической мысли, и плох был бы тот читатель, который стих «Песни песней» – «Твои волосы, как стадо коз, что сошли с гор Галоада; твои зубы, как стадо овец остриженных, что вышли из умывальни» – попробовал бы реализовать в наглядном представлении. С ним случилось бы то, что в пародийном стихотворении одного из русских юмористов произошло с мастером, пытавшимся отлить статую Суламифи с намерением дать наглядную реализацию метафорам «Песни песней»: получилось – «медный в шесть локтей болван».

Интересно, что в применении к загадке именно такая удаленность образа от того, что он должен означать, является непременным залогом ее поэтического действия. Пословица совершенно верно говорит: загадка – разгадка, а семь верст правды (или неправды). Оба варианта выражают одну и ту же мысль: что и правды и неправды между загадкой и разгадкой семь верст. Если мы эти семь верст уничтожим, весь эффект загадки пропадет. Так поступали те учителя, которые, желая заменить мудреные и трудные народные загадки рациональными и воспитывающими детскую мысль, задавали детям пресные загадки вроде следующих: что такое, что стоит в углу и чем метут комнату. Ответ: метла. Такая загадка именно в силу того, что она поддается полнейшей наглядной реализации, лишена всякого поэтического действия. В. Шкловский совершенно правильно указывает, что отношение образа к означаемому им слову совершенно не оправдывает закона Потебни, гласящего, что «образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое», то есть «так как цель образности есть приближение образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен нам быть более известен, чем объясняемое им» (91, с. 314). Шкловский говорит: «Этого «долга» не исполняют

тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, гоголевское сравнение неба с ризами господина и шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью» (131, с. 5).

Прибавим к этому, что всякая решительно загадка, как это указано выше, всегда идет от простого к более сложному, а не наоборот. Когда загадка спрашивает, что такое: «В мясном горшке железо кипит», и отвечает: «Удила» – она, конечно, дает образ, поражающий своей сложностью по сравнению с простой отгадкой. И так всегда. Когда Гоголь в «Страшной мести» дает знаменитое описание Днепра, он не только не содействует образному и отчетливо наглядному представлению этой реки, но создает явно фантастическое представление какой-то, чудесной реки, нимало не похожей на настоящий Днепр и нимало не реализуемой в наглядных представлениях. Когда Гоголь утверждает, что Днепр – нет ему равной реки в мире – в то время как он на деле не принадлежит к числу величайших рек, или когда он говорит, что «редкая птица долетит до середины Днепра», между тем как любая птица перелетит Днепр несколько раз туда и обратно, – он не только не приводит нас к наглядному представлению Днепра, но уводит нас от него в согласии с общими целями и задачами своей фантастической и романтической «Страшной мести». В том сцеплении мыслей, которое составляет эту повесть, Днепр действительно необыкновенная и фантастическая река.

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.

Комментарии

1.

«...мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей». – 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 году). 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).

2.

«...искусство может сделаться предметом научного изучения... когда оно будет рассматриваться... как одна из жизненных функций общества...». – 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; Его же. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt, 1962; Belianes M. Sociologie musicale. Paris, 1921; Silbermann A. Sociologie de la musique. Paris, 1951.

3.

«...на долю личного авторского творчества следует отнести... перенесение одних традиционных элементов в другие, системы». – 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., 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. Поэтика. 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 науки о стихе как дисциплине на границе лингвистики и истории книжности. – «III Межународни конгрес слависта». Београд, 1939; Его же. Руски четверостопни јамб у првим двама деценијама XX века. – «Јужнословенски филолог», 21, 1955–1956; Его же. Стихосложение Осина 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.

4.

«...в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию». – 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. Ср.: Черч А. Введение в математическую логику. М., 1960, с. 19. Понятие внутренней формы было подвергнуто рассмотрению в трудах Г. Г. Шпета и А. Марти; см.: Шпет Г. 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; Morns Ch., Hamilton D. Aesthetics, signes and icons. – «Philosophy and phenomenological research», 25. 1965, N 3: ср., Schaper E. The art symbol. – «British Journal of Aesthetics». 1964. N 3.

5.

«...двуступенчатые Мандельштама». – Последние две строки стихотворения О, Мандельштама, первые две строки которого стоят эпиграфом к седьмой главе книги Л. С. Выготского «Мышление и речь» (см.: Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956, с. 320; в этом издании источник, откуда взят эпиграф, не назван; ср.: Выготский Л. С. Собр. соч., т. 2, с. 295), Ввиду важности этого стихотворения для Выготского, о чем свидетельствуют указанные места двух его книг (первой и последней), текст стихотворения приводится полностью.