

Лев Выготский



To be, or not to be - that is the question  
Whether 'tis nobler in the mind to  
The slings and arrows of outrageous  
Or to take arms against a sea of  
And by opposing end them. To

No more; and by a sleep to  
The heartache, and the thousand

No more; and by a sleep to  
The heartache, and the thousand natural

That flesh is heir to, 'Tis a consummation  
Devoutly to be wish'd. To die - to sleep  
To sleep - perchance to dream: ay, there's  
For in that sleep of death what dreams  
When we have shuffled off this mortal

Must give us pause. There's the rub  
That makes calamity of so long  
For who would bear the whips and scorns  
Th' oppressor's wrong, the proud man  
The pangs of despis'd love, the lawless  
The pangs of despis'd love, the lawless

# ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Тайны науки (АСТ)

Лев Выготский (Выгодский)

**Психология искусства.  
Анализ эстетической реакции**

«АСТ»

1925

УДК 88.8  
ББК 88.4

## **Выготский (Выгодский) Л. С.**

Психология искусства. Анализ эстетической реакции /  
Л. С. Выготский (Выгодский) — «АСТ», 1925 — (Тайны  
науки (АСТ))

ISBN 978-5-17-106381-8

Диссертацию на тему психологии искусства Лев Выготский защитил еще в 1925 году, книга же увидела свет только в 1965-м, через 31 год после того, как не стало автора. В следующие 20 лет работа была переведена на венгерский, японский, английский, испанский, итальянский, румынский, немецкий и чешский языки: оригинальность и вневременной характер исследования оценили специалисты по всему миру. «Психология искусства» – это попытка осознать еще одну грань в первую очередь литературного творчества, грань пунктирную и предстающую лишь проницательному взгляду. Она обозначает движение души наблюдателя как ответ на сообщение автора, как реакцию на систему образов, семиотику художественного произведения. Текст монографии воспроизводится по пятому изданию, заново сверенному с оригиналом. Комментарий Вячеслава Всеволодович Иванова приводится в том объеме, в каком был впервые опубликован во втором издании.

УДК 88.8  
ББК 88.4

ISBN 978-5-17-106381-8

© Выготский  
(Выгодский) Л. С., 1925  
© АСТ, 1925

## Содержание

Предисловие	8
К методологии вопроса	11
Глава 1. Психологическая проблема искусства	11
Критика	27
Глава 2. Искусство как познание	27
Глава 3. Искусство как прием	44
Глава 4. Искусство и психоанализ	60
Конец ознакомительного фрагмента.	70

# Лев Семёнович Выготский

## Психология искусства.

### Анализ эстетической реакции

© Комментарий. Вяч. Вс. Иванов, 2017

© ООО «Издательство АСТ», 2017

\* \* \*

*Никто еще никогда не показал пределы того, на что способно наше тело... Но, 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**



**Лев Семёнович Выготский (1896–1934)**

## Предисловие

Настоящая книга возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования – о Крылове, о Гамлете и о композиции новеллы<sup>1</sup> – легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок<sup>2</sup>. 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.

Называя книгу «Психология искусства», автор не хотел этим сказать, что в книге будет дана система вопроса, представлен полный круг проблем и факторов, как, например, в трехтомной работе Евлахова «Введение в философию художественного творчества». Наша цель была существенно иная: не систему, а программу, не весь круг вопросов, а центральную его проблему имели мы все время в виду и 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 важность<sup>3</sup>, поисками его места в системе марксистской науки об искусстве. Здесь путеводной нитью служило нам то общеизвестное положение марксизма, что социологическое рассмотрение искусства не отменяет эстетического, а напротив, настезь открывает перед ним двери и предполагает его как свое дополнение, по словам Плеханова. Эстетиче-

---

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

<sup>2</sup> 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.

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

ское же обсуждение искусства, поскольку оно хочет не порывать с марксистской социологией, непременно должно быть обосновано социально-психологически. Можно легко показать, что те искусствоведы, которые совершенно справедливо отграничивают свою область от эстетики, неизбежно вносят в разработку основных понятий и проблем искусства некритические, произвольные и шаткие психологические аксиомы. Мы разделяем с Утицем его взгляд, что искусство выходит за пределы эстетики и даже имеет принципиально отличные от эстетических ценностей черты, но что оно начинается в эстетической стихии, не растворяясь в ней до конца. И для нас поэтому ясно, что психология искусства должна иметь отношение и к эстетике, не упуская из виду границ, отделяющих одну область от другой.

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

Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание *преодоления материала художественной формой* или, что то же, признание искусства *общественной техникой чувства*. Методом исследования этой проблемы мы считаем объективно-аналитический метод, исходящий из анализа искусства, чтобы прийти к психологическому синтезу, – метод анализа художественных систем раздражителей<sup>4</sup>. Вместе с Геннекенем мы смотрим на художественное произведение как на «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции», и пытаемся на основании анализа этих знаков воссоздать соответствующие им эмоции. Но отличие нашего метода от этнопсихологического состоит в том, что мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей<sup>5</sup>. Мы не заключаем по искусству о психологии автора или его читателей, так как знаем, что *этого сделать на основании толкования знаков нельзя*.

Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства<sup>6</sup>. Поясним: по одним бас-

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

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

<sup>6</sup> Сходная задача исследования модели художественного произведения, которая не зависит от индивидуальной психологии читателя и автора, ставится и в новейших исследованиях, применяющих кибернетические представления (см., например: *Машинный перевод*. «Труды Института точной механики и вычислительной техники АН СССР», вып. 2. М., 1964), с. 372 (ср. там же сопоставление с теорией *dhvani* в древнеиндийской поэтике). Значительный интерес может представить (в частности, для исследования параллелей в научном и художественном творчестве современников, прямо друг с другом не связанных) сопоставление с ролью сходных представлений в эстетической теории Б. Л. Пастернака, начиная с его раннего доклада «Символизм и бессмертие» (*Пастернак Б. Л. Собр. соч.* М.: Художественная литература, т. 4, 1991). Эта теория, предполагавшая (возможно, при воздействии усвоенных в юности феноменологических идей) отражение в

ням 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, и вместе с социологией искусства дала бы базис для всех специальных наук об искусстве.

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

Общей тенденцией этой работы было стремление к научной трезвости в психологии искусства, самой спекулятивной и мистически неясной области психологии. Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы, выдвинутых в эпиграфе, и вслед за ним старалась не предаваться удивлению, не смеяться, не плакать – но понимать<sup>7</sup>.

---

искусстве родовой (общечеловеческой) субъективности при отвлечении от личности автора, сказалась и в поэтике зрелого Пастернака. В связи с этим также следует рассмотреть вопрос о реальном (не только полемическом) отношении Выготского к феноменологии Гуссерля, которого, как и его русских последователей, он подвергает резкой критике в методологическом исследовании о психологическом кризисе.

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

## К методологии вопроса



### Глава 1. Психологическая проблема искусства

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

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

Легко может показаться, что речь идет не только о двух областях единой науки, но далее о создании двух самостоятельных дисциплин, имеющих каждая свой особый предмет и свой особый метод изучения. В то время как для одних эстетика все еще продолжает оставаться наукой спекулятивной по преимуществу, другие, как О. Кюльпе, склонны утверждать, что «в настоящее время эстетика находится в переходной стадии... Спекулятивный метод послекантовского идеализма почти совершенно оставлен. Эмпирическое исследование... находится под влиянием психологии... *учение об эстетическом поведении (Verhalten)*<sup>8</sup>, то есть об общем состоянии, охватывающем и проникающем всего человека и имеющем своей исходной точкой и средоточием эстетическое впечатление... Эстетика должна рассматриваться как психология эстетического наслаждения и художественного творчества» (64, с. 98).

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

В последнее время к психологизму начали склоняться и такие исследователи, как Веселовский (140, с. 212). И общую мысль довольно верно выразили слова Фолькельта: «В основание эстетики должна быть положена психология» (117, с. 192). «...Ближайшей, 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 апсихологические течения, общую сводку которых можно найти в статье Г. Шпета (см. 136). Спор между сторонниками одной и другой точки зрения велся главным образом при помощи отрицательных аргументов. Каждая идея защищалась слабостью противоположной, а основательная бесплодность одного и другого направления делали этот спор затяжным и оттягивали практическое разрешение его.

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

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

В области эстетики сверху все сильнее и сильнее начинает утверждаться сознание необходимости социологического и исторического базиса для построения всякой эстетической теории. Все яснее начинает сознаваться та мысль, что искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной

---

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

жизни, в его конкретной исторической обусловленности<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>. 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, падает водопадами, поворачивается направо или налево, даже круто загибает назад, но, как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которых мы не можем познать из внешних условий потока, а только из знакомства с самой водою» (70, с. 123–124).

Для этой теории водораздел, отделявший прежде эстетику сверху от эстетики снизу, проходит сейчас по другой линии: он отделяет ныне социологию искусства от психологии искусства, указывая каждой из этих областей свою особую точку зрения на один и тот же предмет исследования.

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

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

<sup>10</sup> Из позднейших исследований советских авторов, посвященных социологии искусства, следует особенно отметить литературоведческие труды В. Р. Гриба; см.: *Гриб В. Р. Избранные работы*. М., 1956. Интересны и работы Б. Асафьева в области музыковедения, начатые в 20-е годы, см.: *Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс*. Л., 1963; ср.: *Соллертинский И. И. Исторические этюды*. Л., 1963, и др.

нам выводу: психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново *начало антитезы* (гегелево “*противоречие*”) играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы; отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы – это зависит от окружающих условий» (87, с. 54).

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

На примере Гюго, Берлиоза и Делакруа он показывает, как психологический романтизм эпохи породил в трех разнородных областях – живописи, поэзии и музыке – три различные формы идеологического романтизма (89, с. 76–78). В формуле, предложенной Плехановым для выражения отношения базиса и надстройки, мы различаем пять последовательных моментов: 1) состояние производительных сил; 2) экономические отношения; 3) социально-политический строй; 4) психика общественного человека; 5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики (89, с. 75).

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

Таким образом, на месте прежней вражды мы находим намечающиеся примирение и согласование психологического и антипсихологического направлений в эстетике, размежевание между ними области исследования на основе марксистской социологии. Эта система социологии – философия исторического материализма – меньше всего склонна, конечно, объяснять что-либо из психики человека как из конечной причины. Но в такой же мере она не склонна отвергать или игнорировать эту психику и важность ее изучения как посредствующего механизма, при помощи которого экономические отношения и социально-политический строй творят ту или иную идеологию. При исследовании сколько-нибудь сложных форм искусства эта теория положительно настаивает на необходимости изучения психики, так как расстояние между экономическими отношениями и идеологической формой становится все большим и большим, и искусство *уже* не может быть объяснено непосредственно из экономических отношений. Это имеет в виду Плеханов, когда сравнивает танец австралийских женщин и менуэт XVIII в. «Чтобы понять танец туземки, достаточно знать, какую роль играет собирание женщинами корней дикорастущих растений в жизни австралийского племени. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знания экономики Франции XVIII в. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собою психологию непроизводительного класса... Стало быть, экономический “фактор” уступает здесь место психологическому. Но не забывайте, что само появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития» (89, с. 65).

Таким образом, марксистское рассмотрение искусства, особенно в его сложнейших формах, необходимо включает в себя и изучение психофизиологического действия художественного произведения<sup>11</sup>.

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 состо-

---

<sup>11</sup> 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.

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

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

С этой точки зрения становится совершенно понятной та особая роль, которая выпадает на долю искусства как совершенно особой идеологической формы, имеющей дело с совершенно своеобразной областью человеческой психики. И если мы хотим выяснить именно это своеобразие искусства, то, что выделяет его и его действия из всех остальных идеологических форм, – мы неизбежно нуждаемся в психологическом анализе. Все дело в том, что искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека – именно сферу его чувства. И хотя за всеми сферами психики лежат одни и те же породившие их причины, но, действуя через разные психические *Verhaltensweisen*, они вызывают к жизни и *разные* идеологические формы. Это опять хорошо уясняет Бухарин, когда противопоставляет искусство науке. «Мы видим, – говорит Бухарин, – что наука систематизирует *мысли* людей, приводит их в порядок, прочищает их, освобождает от противоречий, из *обрывков* знаний, из клочков шьет целое покрывало научных теорий и систем. Но общественный человек не только мыслит, он также *чувствует*: страдает, наслаждается, желает, радуется, горюет, предается отчаянию и т. д.; его чувства могут быть бесконечно сложны и тонки, его душевные переживания могут быть настроены то на один, то на другой камертон. Искусство и систематизирует эти *чувства*, выражая их в художественных образах или словом, или звуками, или движениями»... «Можно сказать, что искусство есть средство “обобществления чувства”, или, как вполне правильно определял Л. Толстой, “средство эмоционального заражения”. При этом очень легко обнаружить “сложный и запутанный узор” зависимостей искусства от экономической структуры и других надстроек. “Имманентные законы” искусства являются только “другой стороной *общественного развития*”; *усложнение жизни меняет психофизиологическую “природу” человека*, т. е. психофизиологические законы восприятия искусства»<sup>13</sup>.

Таким образом, прежняя вражда сменяется союзом двух направлений в эстетике, и каждое из них получает смысл только в общей философской системе. Если реформа эстетики сверху более или менее ясна в своих общих очертаниях и намечена в целом ряде работ, во всяком случае, в такой степени, что позволяет дальнейшую разработку этих вопросов в духе исторического материализма, то в смежной области психологического изучения искус-

---

<sup>12</sup> Теория ист. мат. (19а, с. 248–249)

<sup>13</sup> Там же, с. 215.

ства 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 предметом своего изучения язык, мифы, обычаи, искусство, религиозные системы, правовые и нравственные нормы. Совершенно ясно, что с точки зрения только что приведенной это все уже не психология: это сгустки идеологии, кристаллы. Задача же психологии заключается в том, чтобы изучить самый раствор, самую общественную психику, а не идеологию. Язык, обычаи, мифы – это все *результат* деятельности социальной психики, а не ее *процесс*. Поэтому, когда социальная психология занимается этими предметами, она подменяет психологию идеологией. Очевидно, что основная предпосылка прежней социальной психологии и вновь возникающей коллективной рефлексологии, будто психология отдельного человека непригодна для уяснения социальной психологии, окажется поколебленной новыми методологическими допущениями.

Бехтерев утверждает: «...очевидно, что психология отдельных лиц непригодна для уяснения общественных движений...» (18, с. 14). На такой же точке зрения стоят и другие социальные психологи, как Мак-Дауголл, Лебон, Фрейд и другие, рассматривающие социальную психику как нечто вторичное, возникающее из индивидуальной. При этом предполагается, что есть особая индивидуальная психика, а затем уже из взаимодействия этих индивидуальных психологий возникает коллективная, общая для всех данных индивидуумов. Социальная психология при этом возникает как психология собирательной личности, на манер того, как толпа собирается из отдельных людей, хотя имеет и свою надличную психологию. Таким образом, немарксистская социальная психология понимает социальное грубо эмпирически, непременно как толпу, как коллектив, как отношение к другим людям. Общество понимается как объединение людей, как добавочное условие деятельности одного человека. Эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т. п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена. Очень нетрудно показать, что психика отдельного человека именно и составляет предмет социальной психологии. Совершенно неверно мнение Г. Челпанова, очень часто высказываемое и другими, что специально марксистская психология есть психология *социальная*, изучающая генезис «идеологических форм по специально марксистскому методу, заключающемуся в изучении происхождения указанных форм в зависимости от изучения социального хозяйства, эмпирическая и экспериментальная психология марксистской статьи не может, как не может стать марксистской минералогия, физика, химия и т. п.»<sup>14</sup> В подтверждение Челпанов ссылается на 8-ю главу «Основных вопросов марксизма» Плеханова, где говорится совершенно ясно о происхождении идеологии. Скорее верна как раз обратная мысль, именно та, что индивидуальная (*resp.* эмпирическая и экспериментальная) психология только и может стать марксистской. В самом деле, раз мы отрицаем существование народной души, народного духа и т. п., то как можем мы отличить общественную психологию от личной. «*Взаимодействие* людей создает особую психологию у *отдельного* человека. “Социальное” живет не между людьми, а в *головах этих людей*. Но то, что живет в этих головах, есть продукт этих взаимных влияний, перекрещивающихся взаимодействий. Поэтому нет никакой психики помимо

<sup>14</sup> Челпанов. Психол. и Маркс (124а, с. 26–27).

той, которая есть у отдельных, находящихся в постоянном взаимодействии “обобществленных” людей: общество ведь и есть совокупность обобществленных людей, а не „Левиафан, органами которого являются отдельные люди»<sup>15</sup>. Отсюда совершенно ясно, что именно психология отдельного человека, то, что у него есть в голове, это и есть психика, которую изучает социальная психология. Никакой другой психики нет. Все другое есть или метафизика, или идеология, поэтому утверждать, что эта психология отдельного человека не может стать марксистской, то есть социальной, как минералогия, химия и т. п., значит не понимать основного утверждения Маркса, что «человек есть в буквальном смысле *zoon politicon*<sup>16</sup>, не только общественное животное, но животное, которое только в обществе и может обособляться» (1, с. 710). Считать психику отдельного человека, то есть предмет экспериментальной и эмпирической психологии, столь же внесоциальным, как предмет минералогии, – значит стоять на прямо противоположной марксизму позиции. Не говоря уже о том, что и физика, и химия, и минералогия, конечно же, могут быть марксистскими и антимарксистскими, если мы под наукой будем понимать не голый перечень фактов и каталогов зависимостей, а более крупно систематизированную область познания целой части мира.

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

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

---

<sup>15</sup> Н. И. Бухарин. Теор. ист. мат. (19а, с. 241)

<sup>16</sup> Общественное животное (Аристотель. Политика, т. 1, гл. 1).

<sup>17</sup> Вундт. II ч. стр. 593 (163).

изведения. Пушкин отнюдь не единоличный автор своей поэмы. Он, как и всякий писатель, не изобрел сам способа писать стихами, рифмовать, строить сюжет определенным образом и т. п., но, как и сказитель былины, оказался только распорядителем огромного наследства литературной традиции, в громадной степени зависимым от развития языка, стихотворной техники, традиционных сюжетов, тем, образов, приемов, композиции и т. п.

Если бы мы захотели расчесть, что в каждом литературном произведении создано самим автором и что получено им в готовом виде от литературной традиции, мы очень часто, почти всегда, нашли бы, что на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы и т. п.<sup>18</sup> 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 равнодействием двух сил – личных усилий пловца и отклоняющей силы течения.

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

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

<sup>18</sup> 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. Poetyka.* Поэтика, 2. The Hague – Paris – Warszawa, 1966; *Его же.* Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова. – Там же; *Тарановский К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха. – Там же; *Его же.* Методы и задачи савремене науке о стиху као дисциплине на граници лингвистике и истрије книжевности. – «III Меунагорни конгрес слависта». Београд, 1939; *Его же.* Руски четверостопни јамб у првим двема деценијама XX века. – «Јужно-словенски филолог», 21, 1955–1956; *Его же.* Стихосложение Осипа Манделштама (с 1908 по 1925 г.). – «*International Journal of Slavic linguistics and poetics*», 1962, № 5; «*American contributions to the Fifth International Congress of slavists*». Sofia. 1963, The Hague, 1963; *Taranovski K.* Metrics. – In: *Current trends in linguistics, 1. Soviet and East European linguistics.* The Hague, 1963; *Гаспаров М. Л.* История русского стиха. М.: «Наука», 1984 (с дальнейшей библиографией); *Его же.* Русский стих 1890–1925 годов в комментариях. М.: «Высшая школа», 1993. О соотношении традиции и импровизации в фольклоре ср.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: «Искусство», 1971, с. 393–400 и др.; *Астахова А. М.* Импровизация в русском фольклоре. – В кн.: Русский фольклор, т. 10, Л., 1966, с. 63–78; *Веселовский А. Н.* Из лекций по истории эпоса. – В кн.: Типология народного эпоса, М.: «Наука», 1975, с. 287–319; *Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э., Л.: изд. Ленинградского университета, 1985, с. 164–165.

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

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

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

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

Гораздо важнее оказывается различие 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. 148), – в сущности, не могли выйти из круга самых элементарных и простейших эстетических оценок.

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

Немногим выше стоит и наивный рефлексологический подход к изучению искусства, когда личность художника исследуется тестами вроде следующего: «Как бы вы поступили, если бы любимое вами существо изменило вам?» (19, с. 35). Если даже при этом записыва-

ется 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 – психологической, с другой стороны – непсихологической эстетики (см. 71). Самое понятие объективно психологической эстетики было бессмысленным и внутренне противоречивым сочетанием понятий и слов. Тот кризис, который переживает сейчас всемирная 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. Сделать 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 Ивана Рукавишникова, лепить негра из белого мрамора» (41, с. 38).

Стоит только припомнить названное автором пушкинское стихотворение или хотя одну его строчку – «визгом жалобным и воем надрывая сердце мне», – чтобы убедиться, что «бодрого и плясового» настроения, которое автор приписывает хорею, здесь нет и следа. Напротив того, есть совершенно явная попытка использовать хорей в лирическом стихотворении, 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 хорей 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. «Если мы, – говорит Троцкий, – относясь ныне к другим средневековым художественным произведениям только как к объекту изучения, к “Божественной комедии” подходим как к источнику художественного восприятия, то происходит это не потому, что Данте был флорентийским мелким буржуа XIII столетия, а в значительной мере, несмотря на это обстоятельство... В разные эпохи, в разной социальной среде это выражение менялось, т. е. люди боялись смерти по-разному. И тем не менее то, что по этому поводу сказано не только у Шекспира, Байрона, Гете, но и у псалмопевца, способно заражать нас»<sup>19</sup>. В сущности говоря, это тот же вопрос сложного влияния надстройки, который ставит Маркс, когда говорит, что «определенные периоды его расцвета (искусства. – Л. В.) не стоят ни в каком соответствии с общим развитием в обществе», что «в области искусства известные формы, имеющие громадное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития». «Однако, трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами развития. Трудности состоит в понимании того, что они продолжают давать нам

---

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

художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»<sup>20</sup> (1, с. 736–737).

Вот совершенно точная постановка психологической проблемы искусства. Не происхождение в зависимости от хозяйства надо выяснить, а смысл действия и значения этого «обаяния»..., которое «не противоречит той неразвитой общественной среде, из которой оно вышло»<sup>21</sup> (1, с. 737–738). Таким образом, отношение между искусством и вызывающими его к жизни экономическими отношениями оказывается чрезвычайно сложным. «Ленивые умы охотно удовлетворяются подобными грубыми заявлениями. Какой праздник и какая радость для всех беспечных и неразборчивых людей: заполучить наконец в небольшом, составленном из нескольких предложений резюме всю науку и иметь возможность при помощи одного-единственного ключа проникать во все тайны жизни. Свести все вопросы этики, эстетики, филологии, исторической критики и философии к одному-единственному вопросу и избавиться, таким образом, от всех трудностей. Таким путем глупцы могли бы низвести всю историю до степени коммерческой арифметики и в конце концов новое оригинальное толкование творения Данте могло бы представить нам “Божественную комедию” в свете тех счетов на суконные товары, которые продувные флорентийские купцы продавали с великой для себя выгодой»<sup>22</sup>.

Это отнюдь не означает, что социальные условия не до конца или не в полной мере определяют собой характер и действие художественного произведения, но только они определяют его не непосредственно. Самые чувства, которые вызывает художественное произведение, суть чувства, социально обусловленные. Это прекрасно подтверждается на примере египетской живописи. «Один из крупнейших знатоков Египта, Эрман, утверждает, – говорит Бухарин, – что в египетской живописи человеческое тело изображается в различных формах в зависимости от социальных рангов: натуралистически – у простых смертных, стилизованно – у начальствующих» (19а, с. 228). Здесь форма (стилилизация 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. «Как в непосредственной материально-производственной деятельности общество “удлиняет” свои естественные человеческие органы и этими удлинненными “вопреки библии” органами, своей техникой, может захватывать гораздо больше материала для переработки, точно так же и в науке человеческое общество имеет свое “удлинненное” сознание, которое увеличивает его умственную дальность”, позволяет охватить, “понять” большее количество явлений, лучше в них “разобраться”, а следовательно – и лучше *действовать*»<sup>23</sup>. И опять вопрос для психологической эстетики решается по тому же самому образцу, что и для эстетики социологической. Мы готовы повторить вслед за Гаузенштейном, всегда заменяя слово «социология» словом «психология», его утверждение: «Чисто научная социология искусства является математической фикцией» (32, с. 28). «Так как у искусства есть форма, то и социология искусства в конце концов только тогда заслуживает этого названия, когда она является социологией формы. Социология содержания возможна и нужна, но она не является социологией искусства в собственном смысле слова, так как социология искусства, в точном понимании, может быть только социологией формы. Социология же содержания есть в сущности общая социология и относится скорее к гражданской, чем к эстетической истории общества. Тот, кто рассматривает революционную картину Делакруа с точки зрения социологии содержа-

---

<sup>20</sup> Введение в критику полит. экономии.

<sup>21</sup> *Ibid.*

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

<sup>23</sup> Бухарин. Теория ист. мат. (19а, с. 183–184).

ния, занимается в сущности историей Июльской революции, а не социологией формального элемента, обозначаемого великим именем Делакура» (32, с. 27), для того предмет его изучения не является предметом психологии искусства, но общей психологией. «Социология стиля ни в коем случае не может быть социологией художественного материала... для социологии стиля дело идет... о влиянии на форму» (31, с. 12).

Вопрос, следовательно, заключается только в том, можно ли установить какие-либо психологические законы действия искусства на человека или это оказывается невозможным. Крайний идеализм склонен отрицать всякую закономерность в искусстве и в психологической жизни. «И теперь, как прежде, и потом, как и теперь, душа остается и останется вовеки непостижимой... Законы для души не писаны, а потому не писаны они и для искусства» (6, с. VII–VIII). Если же мы допустим закономерность в нашей психологической жизни, мы непременно должны будем ее привлечь для объяснения действия искусства, потому что это действие совершается всегда в связи со всеми остальными формами нашей деятельности. «Художественная форма в известных и очень широких пределах независима, но художник, творец этой формы, и зритель, наслаждающийся ею, не пустые аппараты для созерцания формы и восприятия ее, а живые люди с кристаллизованной психикой, представляющей некоторое, хотя и не всегда гармоничное, единство; и вот эта психика их социально обусловлена. Творчество и восприятие художественных форм – одна из ее функций. И сколько бы ни мудрили формалисты, вся их незамысловатая концепция основана на игнорировании психического единства общественного человека, того самого, что творит или потребляет сотворенное»<sup>24</sup>.

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

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

том или ином произведении, либо изучалось переживание зрителя, читателя, воспринимающего это произведение. Несовершенство и бесплодность обоих этих методов совершенно очевидны. Если принять во внимание необычайную сложность творческих процессов и полное отсутствие всякого представления о законах, руководящих выражением психики творца в его произведении, станет совершенно ясна невозможность восходить от произведения к психологии его создателя, если мы не хотим остаться навсегда только при догадках. К этому присоединяется еще то, что всякая идеология, как это показал Энгельс, совершается всегда с ложным сознанием или, в сущности, бессознательно. «Как нельзя судить об отдельном человеке по тому, что он о себе думает, точно также нельзя судить о революционной эпохе по ее сознанию; скорее это сознание следует объяснять из противоречий материальной жизни»<sup>25</sup>, – говорит Маркс (2, с. 7). И Энгельс пояснил это в одном из писем так: «Идеология есть процесс, хотя и совершаемый сознательно, так называемым мыслителем, но с ложным сознанием. Настоящие силы, приводящие его в движение, остаются неизвестными мыслителю, иначе это и не было бы идеологическим процессом. Он создает себе поэтому в воображении ложные или кажущиеся двигательные силы»<sup>26</sup> (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 сознаваемых признаков костей и т. п.» (57, с. 199).

На основании этих рассуждений можно выдвинуть тот новый метод психологии искусства, который в классификации методов Мюллер-Фрейенфельса получил название «объективно-аналитического метода»<sup>27</sup> (154, с. 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 исследования, и психика как таковая в нем не дана. Однако, если мы припомним положение историка, который точно так же изучает, скажем, французскую революцию по материалам, в которых самые объекты его изучения не даны и не заключены, или геолога, – мы увидим, что целый ряд наук стоит перед необходимостью раньше воссоздать предмет своего изучения при помощи косвенных, то есть аналитических, методов. Разыскание

<sup>25</sup> Маркс.

<sup>26</sup> Энгельс.

<sup>27</sup> За основу исследования, за его исходную точку объективно-аналитический метод берет различие, обнаруживающееся между эстетическим и неэстетическим объектом. Элементы художественного произведения существуют до него, и их действие более или менее изучено. Новым для искусства фактом является способ построения этих элементов. Следовательно, именно в различии художественной структуры элементов и внеэстетического их объединения ключ к разгадке специфических особенностей искусства. Основной способ исследования – сравнение с вневещественным построением тех же элементов. Вот почему предметом анализа служит форма, она и есть то, что отличает искусство от неискусства: все содержание искусства возможно и как совершенно вневещественный факт.

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 тем или иным материалом, хотя он заранее может быть признан ложным. Только сопоставляя целый ряд ложных положений, проверяя их объективными уликами, вещественными доказательствами и т. п. судья устанавливает истину. И историку почти всегда приходится пользоваться заведомо ложными и пристрастными материалами, и, совершенно подобно тому, как историк и геолог прежде воссоздают предмет своего изучения и только после подвергают его исследованию, психолог вынужден обращаться чаще всего именно к вещественным доказательствам, к самим произведениям искусства и по ним воссоздавать соответствующую им психологию, чтобы иметь возможность исследовать ее и управляющие ею законы. При этом всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции. Простейший пример может пояснить это. Мы изучаем ритмическое строение какого-нибудь словесного отрывка, мы имеем все время дело с фактами не психологическими, однако, анализируя этот ритмический стих речи как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из совершенно объективных данных, воссоздаем некоторые черты эстетической реакции. При этом совершенно ясно, что воссоздаваемая таким путем эстетическая реакция будет совершенно безличной, то есть она не будет принадлежать никакому отдельному человеку и не будет отражать никакого индивидуального психического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоятельство помогает нам установить природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обростает в индивидуальной психике.

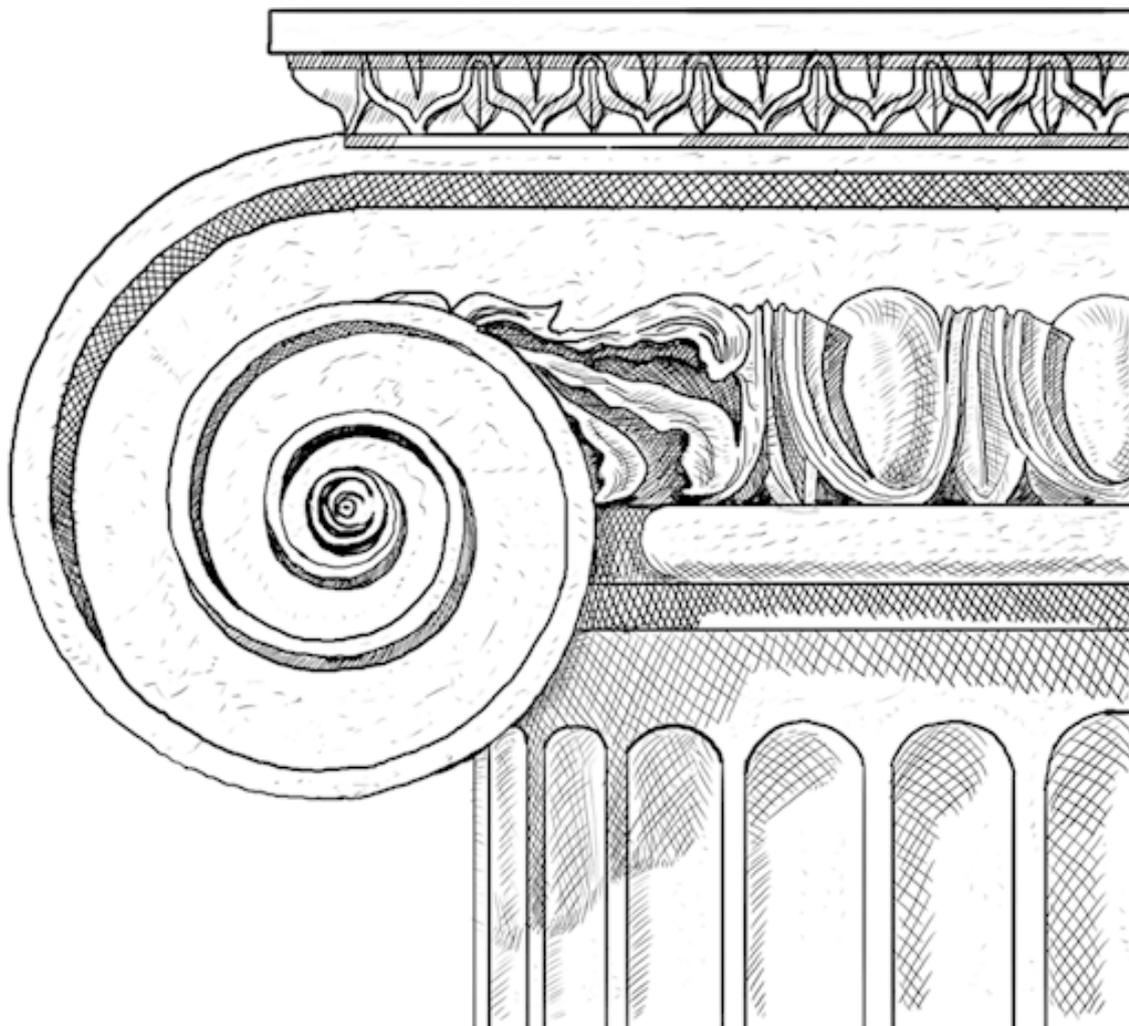
Этот метод гарантирует нам и достаточную объективность получаемых результатов и всей системы исследования, потому что он исходит всякий раз из изучения твердых, объективно существующих и учитываемых фактов. Общее направление этого метода можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения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

В зависимости от нового метода задачи и план настоящей работы должны быть определены как попытка сколько-нибудь обстоятельно и планомерно осуществить этот метод на деле. Совершенно понятно, что это обстоятельство не позволяло задаваться какими-либо систематическими целями. В области методологии, критики самого исследования, теоретического обобщения результатов и прикладного их значения – везде пришлось отказаться от задачи фундаментального и систематического пересмотра всего материала, что могло бы составить предмет многих и многих исследований.

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

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

## Критика



## Глава 2. Искусство как познание

Принципы критики. – Искусство как познание. – Интеллектуализм этой формулы. – Критика теории образности. – Практические результаты этой теории. – непонимание психологии формы. – Зависимость от ассоциативной и сенсуалистической психологии.

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

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

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

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

Первая и наиболее распространенная формула, с которой приходится встретиться психологу, когда он подходит к искусству, определяет искусство как познание. Восходя к В. Гумбольдту, эта точка зрения была блестяще развита в трудах Потебни и его школы и послужила основным принципом в целом ряде его плодотворных исследований. Она же в несколько модифицированном виде подходит чрезвычайно близко к общераспространенному и из далекой древности идущему учению о том, что искусство есть познание мудрости и что поучение и наставление – одна из главных его задач. Основным взглядом этой теории является аналогия между деятельностью и развитием языка и искусством. В каждом слове, как показала это психологическая система языкознания, мы различаем три основных элемента: во-первых, внешнюю звуковую форму, во-вторых, образ или внутреннюю форму и, в-третьих, значение. Внутренней формой называется при этом ближайшее этимологическое значение слова, при помощи которого оно приобретает возможность означать вкладываемое в него содержание. Во многих случаях эта внутренняя форма забылась и вытеснилась под влиянием все расширяющегося значения слова. Однако в другой части слов эту внутреннюю форму обнаружить чрезвычайно легко, а этимологическое исследование показывает, что даже в тех случаях, в которых сохранились только внешние формы и значение, внутренняя форма была и только забылась в процессе развития языка. Так, мышь когда-то обозначала – «вор», и только через внутреннюю форму эти звуки сумели сделаться обозначением мыши. В таких словах, как «молокосос», «чернила», «конка», «летчик» и т. п., эта внутренняя форма еще до сих пор ясна и совершенно ясен процесс постепенного вытеснения образа все расширяющимся содержанием слова, тот конфликт, который возникает между первоначальным, узким, и последующим, более широким, его применением. Когда мы говорим «паровая конка» или «красные чернила», мы ощущаем этот конфликт совершенно ясно. Чтобы понять значение внутренней формы, играющей самую существенную роль в аналогии с искусством, чрезвычайно полезно остановиться на таком явлении, как синонимы. Два синонима имеют разную звуковую форму при одном и том же содержании только благодаря тому, что внутренняя форма каждого из этих слов совершенно различна. Так, слова «луна» и «месяц» обозначают в русском языке одно и то же при помощи разных звуков, благодаря

тому, что этимологически слово «луна» обозначает нечто капризное, изменчивое, непостоянное, прихотливое (намек на лунные фазы), а слово «месяц» означает нечто служащее для измерения (намек на измерение времени по фазам).

Таким образом, разница между обоими этими словами оказывается чисто психологической. Они приводят к одному и тому же результату, но при помощи разных процессов мысли. Так точно мы при помощи двух разных намеков можем догадаться об одной и той же вещи, но путь догадки будет всякий раз отличным. Потенция блестяще формулирует это, когда говорит, что внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль (93, с. 146).

Те же самые три элемента, которые мы различаем в слове, эти психологи находят и в каждом произведении искусства, утверждая, следовательно, что и психологические процессы восприятия и творчества художественного произведения совпадают с такими же процессами при восприятии и творчестве отдельного слова. «Те же стихии, – говорит Потенция, – 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<sup>28</sup>. 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, и таким образом основой художественного переживания становится образность, а общим его характером – обычные свойства интеллектуального и познавательного процесса. Ребенок, впервые увидевший стеклянный шар, назвал его арбузиком, объясняя новое и неизвестное для него впечатление шара при помощи прежнего и известного представления об арбузе. Прежнее представление «арбузик» помогло ребенку апперцептировать и новое. «Шекспир создал образ Отелло, – говорит Овсяннико-Куликовский, – из апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал: “арбузик” из апперцепции шара... “Стеклянный шар – да это арбузик”, – сказал ребенок. “Ревность – да это Отелло”, – сказал Шекспир. Ребенок – худо ли, хорошо ли – объяснил самому себе шар. Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже – всему человечеству» (80, с. 18–20).

<sup>28</sup> В терминологии более новых семиотических исследований можно говорить о соотношении знака, концепта этого знака (то есть смысла или понятия, выражаемого этим знаком) и его денотата (предмета или класса предметов, к которому он относится); под внутренней формой имеются в виду такие случаи, когда концепт некоторого знака (например, «вор») становится денотатом для другого знака (имеющего другой концепт – «мышь»), что особенно характерно для естественных языков. Проблема внутренней формы слова весьма занимала Выготского, посвятившего ей особый раздел в своей «Истории развития высших психических функций», где он вводил различие «фенотипической» произвольности знака и генетической его обусловленности: «история решительно каждого слова показывает, что оно при возникновении было связано с известным образом. Затем по законам психологического развития от этих слов рождаются другие слова» (Выготский Л. С. Собр. соч., т. 3, М., 1983, с. 172). Ср.: Черч А. 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. Marty's Sprachphilosophie*. Reichenberg, 1924; Марти А. О понятии и методе всеобщей грамматики и философии языка. – В кн.: История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 2. М., 1965, с. 12; анализ идей Гумбольдта в сравнении с современной наукой о языке дается в исследовании: Chomsky N. *Cartesian linguistics*. New York, 1966. Сопоставление структуры знака («символа») в языке и в искусстве было последовательно проведено в труде: Cassirer E. *Philosophie der symbolischen Formen. Bd 1-3*. Berlin, 1923–1929, а позднее – в исследовании: Langer S. *Philosophy in a new key*. Cambridge, 1942, и в ряде работ по семантике и семиотике, в частности в работах Ч. Морриса, см.: Современная книга по эстетике. М., 1957; Morris Ch., Hamilton D. *Aesthetics, signs and icons*. – “*Philosophy and phenomenological research*”, 25. 1965, № 3: ср., Schaper E. *The art symbol* – “*British Journal of Aesthetics*”. 1964, № 3; «Семиотика», сб. ст. под ред. Ю. С. Степанова, М.: «Радуга», 1983.

Таким образом, оказывается, что поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем<sup>29</sup>. 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 Овсянко-Куликовский, – мысль идет к цели, то есть к обозначению понятия, прямым путем и делает один шаг; в санскритском “муш” она шла как бы окольным путем, сперва в направлении к значению “вор”, а оттуда уже к значению “мышь” и, таким образом, делала два шага. Это движение сравнительно с первым, прямолинейным, представляется очень ритмическим... В психологии языка, то есть в мышлении фактическом, реальном (а не формально-логическом), вся суть не в том, что сказано, что подумано, а в том, как сказано, как подумано, каким образом представлено известное содержание» (80, с. 26, 28).

Таким образом, совершенно ясно, что мы имеем дело здесь с чисто интеллектуальной теорией. Искусство требует только работы ума, работы мысли, все остальное есть случайное и побочное явление в психологии искусства. «Искусство есть известная *работа мысли*» (80, с. 63), – формулирует Овсянко-Куликовский. То же обстоятельство, что искусство сопровождается известным и очень важным волнением, как в процессе творчества, так и в процессе восприятия, объясняется этими авторами как явление случайное и не заложенное в самом процессе. Оно возникает как награда за труд, потому что образ, необходимый для понимания известной идеи, сказуемое к этой идее «дано мне заранее художником, оно было даровое» (80, с. 36). И вот это даровое ощущение относительной легкости, паразитического удовольствия от бесплатного использования чужого труда и есть источник художественного наслаждения. Грубо говоря, Шекспир потрудился за нас, отыскивая к идее ревности соответствующий ей образ Отелло. Все наслаждение, которое мы испытываем, читая «Отелло», без остатка сводится к приятному пользованию чужим трудом и к даровому употреблению чужого творческого труда. Чрезвычайно интересно отметить, что этот односторонний интеллектуализм системы совершенно открыто признают и все виднейшие представители этой школы. Так, Горнфельд прямо говорит, что определение искусства как познания «захватывает одну лишь сторону художественного процесса» (35, с. 9). Он же указывает на то, что при таком понимании психологии искусства стирается грань между процессом научного и художественного познания, что в этом отношении «великие научные истины сходны с художественными образами» и что, следовательно, «данное определение поэзии нуждается в более тонкой *differentia specifica*, найти которую не так легко» (35, с. 8).

<sup>29</sup> 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.

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

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

Этот односторонний интеллектуализм обнаружился чрезвычайно скоро, и уже второму поколению исследователей пришлось внести чрезвычайно существенные поправки в теорию их учителя, поправки, которые, строго говоря, с психологической точки зрения сводят на нет все это утверждение. Не кто иной, как Овсяннико-Куликовский, вынужден был выступить с учением о том, что лирика представляет собой совершенно особый вид творчества (см. 79), которое обнаруживает «*принципиальное психологическое различие*» с эпосом. Оказывается, что сущность лирического искусства никак не может быть сведена к процессам познания, к работе мысли, но что определяющую роль в лирическом переживании играет эмоция, эмоция, которая может быть совершенно точно отделена от побочных эмоций, возникающих в процессе научного философского творчества. «Во всяком человеческом творчестве есть свои эмоции. При анализе психологии, например, математического творчества найдется непременно особая “математическая эмоция”. Однако, ни математик, ни философ, ни естествоиспытатель не согласятся с тем, чтобы их задача сводилась к созданию специфических эмоций, связанных с их специальностью. Ни науку, ни философию мы не назовем деятельностью эмоциональными... Огромную роль играют эмоции в творчестве художественном, образном, они вызываются здесь самим содержанием и могут быть какие угодно: эмоциями скорби, грусти, жалости, негодования, соболезнования, умиления, ужаса и т. д. и т. д., – *только они сами по себе не являются лирическими*, но к ним может примешиваться лирическая эмоция со стороны, именно со стороны формы, если данное художественное произведение облечено в ритмическую форму, например, в стихотворную или такую прозаическую, в которой соблюден ритмический каданс речи. Вот сцена прощания Гектора с Андромахой. Вы можете испытать, читая ее, сильную эмоцию и прослезиться. Без всякого сомнения, эта эмоция, поскольку она вызвана трогательностью самой сцены, не включает в себе ничего лирического. Но к этой эмоции, вызванной содержанием, присоединяется ритмическое воздействие, плавность гекзаметров, и вы, в придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцию. Эта последняя была гораздо сильнее в те времена, когда гомеровская поэма не была книгой для чтения, когда слепые рапсоды пели эти песни, сопровождая пение игрой на кифаре. К ритму стиха присоединялся ритм пения и музыки. Лирический элемент усугублялся, усиливался, а может быть, иной раз заслонял эмоцию, вызывавшуюся содержанием. Если хотите получить эту эмоцию в ее чистом виде, без всяких примет лирической эмоции, переложите сцену в прозу, лишенную ритмического каданса, представьте себе, например, прощание Гектора с Андромахой, рассказанное Писемским. Вы переживете подлинную эмоцию сочувствия, сострадания, жалости и даже прольете слезу – но ничего по существу лирического тут не будет» (79, с. 174–175).

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

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

Далее мы видели, что в сцене прощания Гектора с Андромахой наши эмоции протекают как бы в двух планах: с одной стороны, эмоции, выдвинутые содержанием, те, которые остались бы и в том случае, если бы эту сцену переложил 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. Овсянико-Куликовский относит к чисто эпическим произведениям, например, «Анну Каренину» Толстого. Но вот что писал сам Толстой о своем романе и, в частности, о его формальной стороне: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала, и если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить *qu'ils en savent plus long que moi*. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения значения, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижаясь, когда берется одна и без всякого сцепления, в котором она находится. Самое же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» (108, с. 268–269).

Здесь совершенно ясно Толстой указывает на служебность мысли в художественном произведении и на совершенную невозможность той операции для «Анны Карениной», которую Овсянико-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 Овсянико-Куликовским, как «Капитанская дочка», «Война и мир», вероятно, не выдержали бы такой операции. Надо сказать, что в этом разрушении формы – действи-

тельном 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 больше (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, то есть темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией; оно не может подорвать верности указания, что поэтическое мышление может обходиться без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму» (91, с. 97). Что стихотворный размер не обязателен для поэтического произведения, это совершенно очевидно, как очевидно и то, что изложенное в стихах математическое правило или грамматическое исключение не составят еще предмет поэзии. Но это поэтическое мышление может быть совершенно независимо от всякой внешней формы, что именно и утверждает в приведенных строках Потебня, – это есть основное противоречие с первой аксиомой психологии художественной формы, утверждающей, что *только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие*. Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и 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 глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. “Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось”, – сказал один из учеников. “Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*”, – сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки... Возьмем три главных условия – высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет ни выше, ни ниже того, который должен быть, то есть будет взята та бесконечно малая средняя той ноты, которая требуется, и когда протянута будет эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будет ни сильнее, ни слабее того, что нужно. Малейшее отступление в высоте звука в ту или другую сторону, малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие этого заразительность произведения, так что то заражение искусством музыки, которое, кажется, так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее – в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация – в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено – в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства. И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда, когда

человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий попал 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 Овсянико-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 Гомером, 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 предсказания и в особенности акт грамматического предсказания. 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 художествен-

ного 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 начинает 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. Троцкий в полемике с пролетарскими поэтами указывал, что нас способны волновать стихи о смерти, далее выраженные псалмопевцем, хотя наши и его мысли об этом предмете совершенно не сходятся. 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, что «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 объяснять 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 утыкаются 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, рассматриваемой 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 одним и тем же произведением 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 минимуме 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 “мене все одно” (окно, двери и сволок) – может вызвать мысль об отношении 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 опечалило). 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 иное понимание, но очевидно, что подобные рассказы живут по целым столетиям не ради своего буквального смысла, а ради того, который может быть в них вложен. Этим объясняется, почему создания темных людей и веков могут сохранять свое художественное значение во времена высокого расцвета, и вместе почему, несмотря на мнимую вечность искусства, настает пора, когда с увеличением затруднений при понимании, забвением внутренней формы, произведение искусства теряет 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 худо-

жественным 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 изъятый 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 кре-

стьянство Орловской губернии 40-х годов; но если присмотреться внимательно, легко заметить, что это – маскарадный 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. 11).

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 теорий 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 им 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<sup>30</sup>:

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 юр 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

---

<sup>30</sup> Последние две строки стихотворения О. Мандельштама, 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. «Я слово позабыл, что я хотел сказать, Слепая ласточка в чертог теней вернется, На крыльях срезанных, с прозрачными играть. В беспамятстве ночная песнь поется. Не слышно птиц. Бессмертник не цветет. Прозрачны гривы табуна ночного. В сухой реке пустой челнок плывет. Среди кузнечиков беспамятствует слово. И медленно растет, как бы шатер или храм, То вдруг прикинется безумной Антигоной, То мертвой ласточкой бросается к ногам. С стигийской нежностью и ветхою зеленой. О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, И выпуклую радость узнаванья, Я так боюсь рыданья Аонид, Тумана, звона и зиянья. А смертным власть дана любить и узнавать, Для них и звук в персты прольется, Но я забыл, что я хочу сказать, И мысль бесплотная в чертог теней вернется. Все не о том прозрачная твердит, Все ласточка, подружка, Антигона... А на губах как черный лед горит Стигийского воспоминанье звона».

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 – не 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 испытывает 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 реализуемый 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.

Этим примером очень часто пользуются школьные учебники для того, чтобы выяснить отличие поэтического описания от прозаического, и в полном согласии с теорией Потебни утверждают, что разница между описанием гоголевским и описанием в учебнике географии только в том и состоит, что Гоголь дает образное, картинное, наглядное представление о Днепре, а география – сухое, точное понятие о нем. Между тем из простейшего анализа ясно, что и звуковая форма этого ритмического отрывка и его гиперболическая, невыносимая образность направлены к тому, чтобы создать совершенно новое значение, которое нужно для целого той повести, в которой он представляет часть.

Все это можно привести к совершенной ясности, если напомнить, что само по себе слово, которое является настоящим материалом поэтического творчества, отнюдь не обладает обязательно наглядностью и что, следовательно, коренная психологическая ошибка заключается в том, что на место слова сенсуалистическая психология подставляет наглядный образ. «Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово (53, с. 131), – говорит В. М. Жирмунский, – вызываемые словом чувственные образы могут и не быть, во всяком случае они будут лишь субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов... На этих образах построить искусство невозможно: искусство

требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя: не читатель, а поэт создает произведение искусства» (53, с. 130).

Легко убедиться в том, что по самой психологической природе слова оно почти всегда исключает наглядное представление. Когда поэт говорит «лошадь», в его слове не заключена ни развевающаяся грива, ни бег и т. п. Все это привносится читателем от себя и совершенно произвольно. Стоит только применить к таким читательским добавлениям знаменитое толстовское «чуть-чуть», и мы увидим, как мало эти случайные, расплывчатые, неопределенные элементы могут быть предметом искусства. Обычно говорят, что читатель или зритель своей фантазией дополняет данный художником образ. Однако Христиансен блестяще разъяснил, что это имеет место только тогда, когда художник остается господином движений нашей фантазии и когда элементы формы совершенно точно предопределяют работу нашего воображения. Так бывает при изображении на картине глубины или дали. Но художник никогда не предоставляет произвольного дополнения нашей фантазии. «Гравюра передает все предметы в черных и белых цветах, но их вид не таков, и, рассматривая гравюру, мы вовсе не получаем впечатления черных и белых вещей, мы не воспринимаем деревья черными, луга серыми, а небо белым. Но зависит ли это от того, что наша фантазия, как полагают, дополняет краски ландшафта в образном представлении, подставляет ли она на место того, что на самом деле показывает гравюра, *образ* красочного ландшафта с зелеными деревьями и лугами, пестрыми цветами и синим небом? Я думаю, художник сказал бы, благодарю покорно, за такую работу профанов над его произведением. Возможная дисгармония дополненных цветов могла бы погубить его рисунок. Но следите сами за собой: разве мы на самом деле видим цвета; конечно, у нас есть впечатление совершенно нормального ландшафта, с естественными красками, но мы его не видим, впечатление остается внеобразным» (124, с. 95).

Теодор Мейер в обстоятельном исследовании, которое сразу приобрело большую известность, с исчерпывающей обстоятельностью показал, что самый материал, которым пользуется поэзия, исключает образное и наглядное представление изображаемого ею<sup>31</sup>, и определил поэзию «как искусство не наглядного словесного представления» (153, с. IV).

Анализируя все формы словесного изображения и возникновения представлений, Мейер приходит к выводу, что изобразительность и чувственная наглядность не составляют психологического свойства поэтического переживания и что содержание всякого поэтического описания по самому существу внеобразно. То же самое путем чрезвычайно острой критики и анализа показал Христиансен, когда установил, что «целью изображения предметного в искусстве является *не чувственный образ объекта, но безобразное* впечатление предмета» (124, с. 90), причем особенную заслугу Христиансена представляет то, что он доказал это положение для изобразительных искусств, в которых этот тезис наталкивается на самые большие возражения. «Ведь укоренилось мнение, что цель изобразительных искусств служить взорам, что они хотят давать и еще усиливать зрительное качество вещей. Как, неужели и здесь искусство стремится не к чувственному образу объекта, а к чему-то безобразному, когда оно создает “картины” и само называется изобразительным» (124, с. 92). Анализ, однако, показывает, «что и в изобразительном искусстве, так же как и в поэзии, безобразное впечатление является конечной целью изображения предмета...» (124, с. 97).

«Итак, повсюду мы вынуждены были вступить в противоречие с догмой, утверждающей самоцель чувственного содержания в искусстве. Развлекать наши чувства не составляет конечной цели художественного замысла. Главное в музыке – это неслышное, в пла-

<sup>31</sup> На русском языке В. Жирмунский на примере стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» иллюстрирует главную мысль Т. Мейера. См. статью В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» в книге «Задачи и методы изучения искусств» («Academia», 1924, с. 129 и след.).

стическом искусстве – невидимое и неосязаемое» (124, с. 109); там же, где образ возникает намеренно или случайно, он никогда не может служить признаком поэтичности. «В основу этого построения (Потебни. – Л. В.), – говорит Шкловский, – положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует. Для его существования было бы необходимо принять, что всякое символическое употребление слова непременно поэтично, хотя бы только в первый момент создания данного символа. Между тем мыслимо употребление слова в непрямом его значении, без возникновения при этом поэтического образа. С другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле и соединенные в предложения, не дающие никакого образа, могут составлять поэтическое произведение, как, например, стихотворение Пушкина “Я вас любил: любовь еще, быть может...”. Образность, символичность не есть отличие поэтического языка от прозаического» (131, с. 4).

И, наконец, самой существенной и сокрушительной критике подверглась в последнее десятилетие традиционная теория воображения как комбинации образов. Школа Мейнонга и других исследователей с достаточной глубиной показала, что воображение и фантазия должны рассматриваться как функции, обслуживающие нашу эмоциональную сферу, и что даже тогда, когда они обнаруживают внешнее сходство с мыслительными процессами, в корне этого мышления всегда лежит эмоция. Генрих Майер наметил важнейшие особенности этого эмоционального мышления, установив, что основная тенденция в фактах эмоционального мышления существенно иная, чем в мышлении дискурсивном. Здесь отодвинут на задний план, оттеснен и не опознан познавательный процесс. В сознании происходит *«eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung»*. Основная цель процесса совершенно иная, хотя внешние формы часто совпадают. Деятельность воображения представляет собой разряд аффектов, подобно тому как чувства разрешаются в выразительных движениях. Среди психологов существует два мнения по поводу того, усиливается или ослабляется эмоция под влиянием аффективных представлений. Вундт утверждал, что эмоция делается слабее, Леман полагал, что она усиливается. Если применить к этому вопросу принцип однополюсной траты энергии, введенный проф. Корниловым в толкование интеллектуальных процессов, станет совершенно ясно, что и в чувствованиях, как и в актах мысли, всякое усиление разряда в центре приводит к ослаблению разряда в периферических органах. И там и здесь центральный и периферический разряды стоят в обратном отношении друг к другу, и, следовательно, всякое усиление от аффективных представлений, в сущности говоря, представляет собою акт эмоции, аналогичный актам усложнения реакции путем привнесения в него интеллектуальных моментов выбора, различения и т. п. Подобно тому как интеллект есть только заторможенная воля, вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство. Во всяком случае, видимое сходство с интеллектуальными процессами не может затенить принципиального отличия, которое здесь существует. Даже чисто познавательные суждения, которые относятся к произведению искусства и составляют *Verständnis Urteile*, являются не суждениями, но эмоционально-аффективными актами мысли. Так, если при взгляде на картину Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» у меня возникает мысль: «Вон этот там – это Иуда; он, очевидно, в испуге, опрокинул солонку» – это есть, по Майеру, не что иное, как следующее: «То, что я вижу, есть для меня Иуда только в силу аффективно-эстетического способа представления» (см. 151). Все это согласно указывает на то, что теория образности, как и утверждение об интеллектуальном характере эстетической реакции, встречает сильнейшие возражения со стороны психологии. Там же, где образность имеет место как результат деятельности фантазии, она оказывается подчиненной совершенно другим законам, нежели законы обычного воспроизводящего воображения и обычного логически-дискурсивного мышления. Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления, и, даже введя эти поправки, мы еще далеко не решили стоящей перед нами задачи. Нужно не только выяснить совершенно точно, чем отличаются законы

эмоционального мышления от прочих типов этого процесса, нужно еще дальше показать, чем отличается психология искусства от других видов того же эмоционального мышления.

Ни на чем бессилие интеллектуалистической теории не обнаруживается с такой исчерпывающей полнотой и ясностью, как на тех практических результатах, к которым она привела. В конечном счете всякую теорию легче всего проверить по рождаемой ею же самой практике. Лучшим свидетельством того, насколько та или иная теория правильно познает и понимает изучаемые ею явления, служит та же мера, в которой она овладевает этими явлениями. И если мы обратимся к практической стороне дела, мы увидим наглядную манифестацию совершенного бессилия этой теории в деле овладения фактами искусства. Ни в области литературы, ни в области ее преподавания, ни в области общественной критики, ни, наконец, в области теории и психологии творчества она не создала ничего такого, что бы могло свидетельствовать о том, что она овладела тем или иным законом психологии искусства. Вместо истории литературы она создавала историю русской интеллигенции (Овсяннико-Куликовский), историю общественной мысли (Иванов-Разумник) и историю общественного движения (Пыпин). И в этих поверхностных и методологически ложных трудах она в одинаковой мере искажала и литературу, которая служила ей материалом, и ту общественную историю, которую она пыталась познать при помощи литературных явлений. Когда интеллигенцию 20-х годов пытались вычитать из «Евгения Онегина», тем самым одинаково ложно создавали впечатление и о Евгении Онегине, и об интеллигенции 20-х годов. Конечно, в «Евгении Онегине» есть известные черты интеллигенции 20-х годов прошлого века, но эти черты до такой степени изменены, преобразены, дополнены другими, приведены в совершенно новую связь со всем сцеплением мыслей, что по ним так же точно нельзя составить себе верного представления об интеллигенции 20-х годов, как по стихотворному языку Пушкина нельзя написать правил и законов русской грамматики.

Плох был бы тот исследователь, который, исходя из тех фактов, что в «Евгении Онегине» «отразился русский язык», вывел бы заключение, что в русском языке слова располагаются в размере четырехстопного ямба и рифмуются так, как рифмуются строфы у Пушкина. До тех пор, пока мы не научились отделять добавочные приемы искусства, при помощи которых поэт перерабатывает взятый им в жизни материал, остается методологически ложной всякая попытка познать что-либо *через* произведение искусства.

Остается показать последнее: что всеобщая предпосылка такого практического применения теории – типичность художественного произведения – должна быть взята под величайшее критическое сомнение. Художник вовсе не дает коллективной фотографии жизни, и типичность вовсе не есть обязательно преследуемое им качество. И поэтому тот, кто, ожидая найти повсюду в литературе эту типичность, будет пытаться изучать историю русской интеллигенции по Чацким и Печориным, рискует остаться при совершенно ложном понимании изучаемых явлений. При такой установке научного исследования мы рискуем попасть в цель только один раз из тысячи. А это лучше всяких теоретических соображений говорит о неосновательности той теории, по расчетам которой мы наметили свой прицел.

### Глава 3. Искусство как прием

Реакция на интеллектуализм. – Искусство как прием. – Психология сюжета, героя, литературных идей, чувств. – Психологическое противоречие формализма. – Непонимание психологии материала. – Практика формализма. – Элементарный гедонизм.

Уже из предыдущего мы видели, что непонимание психологии формы было основным грехом господствовавшей у нас психологической теории искусства и что ложные в своей основе интеллектуализм и теория образности породили целый ряд очень далеких от истины и запутанных представлений. Как здоровая реакция против этого интеллектуализма возникло у нас формальное течение, которое начало создаваться и осознавать себя только из оппозиции к прежней системе. Это новое направление попыталось в центр своего внимания поставить находившуюся раньше в пренебрежении художественную форму; оно исходило при этом не только из неудач прежних попыток понять искусство, отбросивши его форму, но из основного психологического факта, который, как увидим ниже, лежит в основе всех психологических теорий искусства. Этот факт заключается в том, что художественное произведение, если разрушить его форму, теряет свое эстетическое действие. Отсюда соблазнительно было заключить, что вся сила его действия связана исключительно с его формой. Новые теоретики так и формулировали свой взгляд на искусство, что оно есть чистая форма, совершенно не зависящая ни от какого содержания. Искусство было объявлено приемом, который служит сам себе целью, и там, где прежние исследователи видели сложность мысли, там новые увидели просто игру художественной формы. Искусство при этом повернулось к исследователям совсем не той стороной, которой оно было обращено к науке прежде. Шкловский формулировал этот новый взгляд, когда заявил: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, а отношение материалов, и как всякое отношение, и это – отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой» (134, с. 4).

В зависимости от этой перемены взгляда формалисты должны были отказаться от обычных категорий формы и содержания и заменить их двумя новыми понятиями – формы и материала. Все то, что художник находит готовым, будь то слова, звуки, ходячие фабулы, обычные образы и т. п., – все это составляет материал художественного произведения вплоть до тех мыслей, которые заключены в произведении. Способ расположения и построения этого материала обозначается как форма этого произведения, опять-таки независимо от того, прилагается ли это понятие к расположению звуков в стихе или к расположению событий в рассказе или мысли в монологе. Таким образом, чрезвычайно плодотворно и с психологической точки зрения существенно было расширено обычное понятие формы. В то время как прежде под формой в науке понимали нечто весьма близкое к обывательскому употреблению этого слова, то есть исключительно внешний, чувственно воспринимаемый облик произведения, как бы его внешнюю оболочку, относя за счет формы чисто звуковые элементы поэзии, красочные сочетания в живописи и т. п., – новое понимание расширяет это слово до универсального принципа художественного творчества. Под формой оно понимает всякое художественное расположение готового материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект. Это и называется художественным приемом. Таким образом, всякое отношение материала в художественном произведении будет формой или приемом. Так, с этой точки зрения, стих есть не совокупность составляющих его звуков, а есть последовательность или чередование их соотношения. Стоит переставить слова в стихе, сумма составляющих его звуков, то есть материал его, останется ненарушенным, но исчез-

нет при помощи построения этого материала его форма, стих. Точно так же, как в музыке сумма звуков не составляет мелодии, а последняя является результатом соотношения звуков, так же точно и всякий прием искусства есть в конечном счете построение готового материала или его формирование. С этой точки зрения формалисты подходят к сюжету художественного произведения, который прежними исследователями обозначался как содержание. Поэт большей частью находит готовым тот материал событий, действий, положений, которые составляют материал его рассказа, и его творчество заключается только в формировании этого материала, придании ему художественного расположения, совершенно аналогично тому, как поэт не изобретает слова, а только располагает их в стих. «Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют собой *сплетение* звуков, артикуляционных движений и мыслей. Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная или звуковая сторона морфемы, или же инородное тело» (132, с. 143). И дальше: «Рассказ, новелла, роман – комбинация мотивов; песня – комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность является такой же формой, как и рифма. В понятии “содержание” при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности надобности не встречается» (132, с. 144).

Таким образом, сюжет определяется новой школой в отношении к фабуле так, как стих в отношении к составляющим его словам, как мелодия в отношении к составляющим ее нотам, как форма к материалу. «Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в *их изложении*, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них...». Кратко выражаясь, фабула – это то, «что было на самом деле», сюжет – то, «как узнал об этом читатель» (110, с. 137).

«... Фабула есть лишь материал для сюжетного оформления, – говорит Шкловский. – Таким образом, сюжет “Евгения Онегина” не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений» (133, с. 39).

С этой же точки зрения подходят формалисты и к психологии действующих лиц. И эту психологию мы должны понимать только как прием художника, который заключается в том, что заранее данный психологический материал искусственно и художественно перерабатывается и оформляется художником в соотношении с его эстетическим заданием. Таким образом, объяснение психологии действующих лиц и их поступков мы должны искать не в законах психологии, а в эстетической обусловленности заданиями автора. Если Гамлет медлит убить короля, то причину этого надо искать не в психологии нерешительности и безволия, а в законах художественного построения. Медлительность Гамлета есть только художественный прием трагедии, и Гамлет не убивает короля сразу только потому, что Шекспиру нужно было затянуть трагическое действие по чисто формальным законам, как поэту нужно подобрать слова под рифму не потому, что таковы законы фонетики, но потому, что таковы задания искусства. «Не потому задерживается трагедия, что Шиллеру надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот – *потому Валленштейн медлит, что трагедию надо задерживать*, а задержание это скрыть. То же самое – и в “Гамлете”» (138, с. 81).

Таким образом, ходячее представление о том, что по «Скупому рыцарю» можно изучить психологию скупости, а по «Сальери» – психологию зависти, окончательно дискредитируется, как и другие столь же популярные и гласящие, будто задачей Пушкина было изобразить скупость и зависть, а задачей читателя – познать их. И скупость и зависть с новой точки зрения есть только такой же материал для художественного построения, как звуки в стихе и как гамма рояля.

«Зачем король Лир не узнает Кента? Почему Кент и Лир не узнают Эдгара?.. Почему мы в танце видим просьбу после согласия. Что развело, разбросало по свету Глана и Эдварду в “Пане” Гамсуна, хотя они любили друг друга?» (132, с. 115). На все эти вопросы было бы

нелепо искать ответ в законах психологии, потому что все это имеет одну мотивировку – мотивировку художественного приема, и кто не понимает этого, тот равным образом не понимает, для чего слова в стихе располагаются не в том порядке, как в обычной речи, и какой совершенно новый эффект дает это искусственное расположение материала.

Такое же изменение претерпевает и обычное воззрение на чувство, якобы заключенное в произведении искусства. И чувства оказываются только материалом или приемом изображения. «Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы потому уже, что в искусстве нет содержания. Изображение вещей с “сентиментальной точки зрения” есть особый метод изображения, такой же, например, как изображение их с точки зрения лошади (Толстой, “Холстомер”) или великана (Свифт).

По существу своему искусство внеэмоционально... Искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения. Но и тут, говоря о нем, нужно рассматривать его с точки зрения композиции, точно так же, как нужно, если вы желаете понять машину, смотреть на приводной ремень как на деталь машины, а не рассматривать его с точки зрения вегетарианца» (133, с. 22–23).

Таким образом, и чувство оказывается только деталью художественной машины, приводным ремнем художественной формы.

Совершенно ясно, что при такой перемене крайнего взгляда на искусство *«вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки»*, как говорит Эйхенбаум (137, с. 2). Речь идет не об изменении способа изучения, а об изменении самого основного объяснительного принципа. При этом сами формалисты исходят из того факта, что они покончили с дешевой и популярной психологической доктриной искусства, а потому склонны рассматривать свой принцип как принцип антипсихологический по существу. Одна из их методологических основ в том и заключается, чтобы отказаться от всякого психологизма при построении теории искусства. Они пытаются изучать художественную форму как нечто совершенно объективное и независимое от входящих в ее состав мыслей и чувств и всякого другого психологического материала. *«Художественное творчество, – говорит Эйхенбаум, – по самому существу своему сверхпсихологично – оно выходит из ряда обыкновенных душевных явлений и характеризуется преодолением душевной эмпирики. В этом смысле душевное как нечто пассивно-данное, необходимо надо отличать от духовного, личное – от индивидуального»* (137, с. И).

Однако с формалистами происходит то же самое, что и со всеми теоретиками искусства, которые мыслят построить свою науку вне социологических и психологических основ. О таких же критиках Г. Лансон совершенно правильно говорит: *«Мы, критики, делаем то же, что господин Журден. Мы “говорим прозой”, то есть, сами того не ведая, занимаемся социологией»*, и так же точно, как знаменитый герой Мольера только от учителя должен был узнать, что он всю жизнь говорил прозой, так всякий исследователь искусства узнает от критика, что он, сам того не подозревая, фактически занимался социологией и психологией, потому что слова Лансона с совершенной точностью могут быть отнесены и к психологии.

Показать, что в основе формального принципа так же точно, как в основе всяких других построений искусства, лежат известные психологические предпосылки и что формалисты на деле вынуждены быть психологами и говорить подчас запутанной, но совершенно психологической прозой, чрезвычайно легко. Так, исследование Томашевского, основанное на этом принципе, начинается следующими словами: *«Невозможно дать точное объективное определение стиха. Невозможно наметить основные признаки, отделяющие стих от прозы. Стихи мы узнаем по непосредственному восприятию. Признак “стихотворности” рождается не только из объективных свойств поэтической речи, но и из условий ее художественного восприятия, из вкусового суждения о ней слушателя»* (109, с. 7).

Что это означает, как не признание, что без психологического объяснения у формальной теории нет никаких объективных данных для основного определения природы стиха и прозы – этих наиболее отчетливых и ясных формальных приемов. То же самое становится совершенно ясно и из самого поверхностного анализа выдвигаемой формалистами формулы. Формула формалистов «искусство как прием» естественно вызывает вопрос: «прием чего?» Как совершенно правильно указывал в свое время Жирмунский, прием ради приема, прием, взятый сам для себя, ни на что не направленный, – есть не прием, а фокус. И сколько формалисты ни стараются оставить этот вопрос без ответа, они опять, как Журден, дают на него ответ, хотя сами и не сознают его. Этот ответ заключается в том, что у приема искусства оказывается своя цель, которой он всецело определяется и которая не может быть определена иначе, как в психологических понятиях. Основой этой психологической теории оказывается учение об автоматизме всех наших привычных переживаний. «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в сферу бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи, с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом... При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам, вообще проходят мимо нас как бы запакованные. Мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы сделать камень каменным, существует то, что называют искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание: приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно» (129, с. 104–105).

Оказывается, следовательно, что у того приема, из которого слагается художественная форма, есть своя цель, и при определении этой цели теория формалистов впадает в удивительное противоречие сама с собой, когда она начинает с утверждения, что в искусстве важны не вещи, не материал, не содержание, а кончает тем, что утверждает: целью художественной формы является «прочувствовать вещь», «сделать камень каменным», то есть сильнее и острее пережить тот самый материал, с отрицания которого мы начали. Благодаря этому противоречию теряется все истинное значение найденных формалистами законов остранения и т. п.<sup>32</sup>, так как целью этого остранения в конце концов оказывается то

<sup>32</sup> Прием остранения (соответствующий «эффекту отчуждения» в эстетической теории Б. Брехта; см.: *Брехт Б. О театре*. М., 1960) понимался В. Б. Шкловским и другими представителями формальной школы как способ уничтожения автоматизма восприятия. Этот прием мог бы быть осмыслен с точки зрения теории информации, позволяющей оценить количество информации в некотором сообщении. Сообщение, которое заранее полностью известно, не несет никакой информации (и поэтому воспринимается автоматически). Относительно возможностей применения теории информации к эстетике см.: *Moles A. A. Théorie de l'information esthétique*. Paris, 1958 (русский перевод: *Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие*. М., 1966); *Dorfles J. Communication and symbol in the work of art*. – «*The journal of aesthetics and art criticism*». 1957; *Porebski M. Teoria informacji a badania nad sztuka*. – «*Esthetyka*», *rocznik* 3, 1962, s. 23–43; *Frank H. Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die Mime pure*. Stuttgart, 1959; *Gunzenhäuser R. Ästhetisches Mass und ästhetische Information*. Hamburg, 1962; *Bense M. Ästhetische Information (Aesthetica II)*. Krefeld – Baden-Baden, 1956; *Moles A. A. L'analyse des structures du message aux différents niveaux de la sensibilité*. – «*Poetyka*», 1961, s. 811–826; *Fonágy I. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung*; *Ibid.*, с. 591–605; *Abernathy R. Mathematical linguistics poetics*; *Ibid.*, p. 563–569; *Leyý J. Teorie informace a literarní proces*. – «*Sacká literatura*», II, 1963, № 4, s. 281–307; *Ego же. Předbežně poznámky z informační analýze verše*. – «*Slovenská literatura*», II, 1964; *Krasnova N. K. teorii informacie v literarnej vede*. – «*Slovenska literatúra*», II, 1964; *Trzynadlowski I. Information theory and literary genres*. – «*Zagadnienia rodzajów literackich*», 1961, 1 (6), p. 41–45; *Bense M. Programmierung des Schönen*. – «*Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*», 4, 1950; *Ego же. Theorie der*

же восприятие вещи, и этот основной недостаток формализма – непонимание психологического значения материала – приводит его к такой же сенсуалистической односторонности, как непонимание формы привело потебнианцев к односторонности интеллектуалистической. Формалисты полагают, что в искусстве материал не играет никакой роли и что поэма разрушения мира и поэма о кошке и камне совершенно равны с точки зрения их поэтического действия. Вслед за Гейне они думают, что «в искусстве форма все, а материал не имеет никакого значения: Штауб (портной) считает за фрак, который он шьет из своего сукна, ровно столько же, сколько за фрак, который он шьет из сукна заказчика. Он просит оплатить ему только форму, а материал отдает даром». Однако сами же исследователи должны были убедиться, что не только все портные не похожи на Штауба, но и в том, что в художественном произведении мы оплачиваем не только форму, но и материал. Сам же Шкловский утверждает, что подбор материала далеко не безразличен. Он говорит: «Выбирают величины значимые, ощутимые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем» (134, с. 8–9). Однако легко убедиться, что каждая эпоха имеет список не только запрещенных, но и разрабатываемых ею тем и что, следовательно, самая тема или материал построения оказываются далеко не безразличными в смысле психологического действия целого художественного произведения.

Жирмунский совершенно правильно различает два смысла формулы «искусство как прием». Ее первый смысл заключается в том, что она предписывает рассматривать произведение «как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, то есть как систему приемов» (52, с. 158).

Но совершенно ясно, что в таком случае всякий прием есть не самоцель, а получает смысл и значение в зависимости от того общего задания, которому он подчинен. Если же под этой формулой, как гласит ее второй смысл, мы будем понимать не метод, а конечную задачу исследования, и будем утверждать: «Все в искусстве есть *только* художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего, кроме совокупности приемов» (52, с. 159), мы, конечно, впадем в противоречие с самыми очевидными фактами, гласящими, что и в процессе творчества, и в процессе восприятия есть много заданий внеэстетического порядка и что все так называемое прикладное искусство одной стороной представляет прием, а другой – практическую деятельность. Вместо формальной теории мы рискуем здесь получить *формалистические принципы* и совершенно ложное представление о том, что тема, материал и содержание не играют роли в художественном произведении. Совершенно правильно отмечает Жирмунский, что самое понятие о поэтическом жанре как об особом композиционном единстве, связано с тематическими определениями. Ода, поэма и трагедия – каждая имеет свой характерный круг тем.

К таким выводам могли прийти формалисты, только исходя в своих построениях из искусств неизобразительных, беспредметных, как музыка или декоративный орнамент, толкуя по аналогии с узором все решительно художественные произведения. Как в орнаменте у линии нет другой задачи, кроме формальной, так и во всех остальных произведениях отрицается формалистами всякая внеформальная реальность. «Отсюда, – говорит Жирмунский, – отождествление сюжета “Евгения Онегина” с любовью Ринальдо и Анджелики во “Влюбленном Роланде” Боярдо: все различие в том, что у Пушкина “причины одновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке”, а у Боярдо “тот же прием мотивирован чарами”... Мы могли бы присоединить сюда же известную басню

---

*Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden.* Köln, 1962; Todorov T. *Précédés mathématiques dans les études littéraires.* – «Annales Économie, Sociétés, Civilisations», 1965, № 3; Cohen J. E. *Information theory and music.* – «Behavioral Science», 1962, № 7; Pincerton R. C. *Information theory and melody* – «Scientific American», vol. 94, 1956, a 2; Ревзин И. И. Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы. – В кн.: Структурно-типологические исследования. М., 1962.

о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная схема в “обнаженной” форме: “А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б”. Думается, однако, что для художественного впечатления “Евгения Онегина” это сродство с басней является весьма второстепенным и что гораздо существеннее то глубокое *качественное различие*, которое создается благодаря различию *темы* (“арифметического значения числителя и знаменателя”), в одном случае – Онегина и Татьяны, в другом случае – журавля и цапли» (52, с. 171–172).

Исследования Христиансена показали, что «*материал художественного произведения участвует в синтезе эстетического объекта*» (124, с. 58) и что он отнюдь не подчиняется закону геометрического отношения, совершенно не зависящего от абсолютной величины входящих в него членов. Это легко заметить при сохранении одной и той же формы и изменении абсолютной величины материала. «Музыкальное произведение кажется независимым от высоты тона, скульптура – от абсолютной величины; лишь тогда, когда изменения достигают крайних пределов, деформация эстетического объекта становится заметна всем» (124, с. 176).

Операция, которую надо проделать, чтобы убедиться в значимости материала, совершенно аналогична с той, посредством которой мы убеждаемся в значимости формы. Там мы разрушаем форму и убеждаемся в уничтожении художественного впечатления; если мы, сохранив форму, перенесем ее на совершенно другой материал, мы опять убедимся в искажении психологического действия произведения. Христиансен показал, как важно это искажение, если мы ту же самую гравюру отпечатаем на шелку, японской или голландской бумаге, если ту же статую высечем из мрамора или отольем из бронзы, тот же роман переведем с одного языка на другой. Больше того, если мы уменьшим или увеличим сколько-нибудь значительно абсолютную величину картины или высоту тона мелодии, мы получим совершенно явную деформацию. Еще яснее это, если мы примем во внимание, что под материалом Христиансен понимает материал в узком смысле слова, самое вещество, из которого сделано произведение, и отдельно выделяет предметное содержание искусства, относительно которого приходит к такому же точно выводу. Это, однако, не значит, что материал или предметное содержание имеет значение благодаря своим внеэстетическим качествам, например, благодаря стоимости бронзы или мрамора и т. п. «Хотя влияние предмета не зависит от его внеэстетических ценностей, он все же может оказаться важной составной частью синтезированного объекта... Хорошо нарисованный пучок редьки выше скверно нарисованной Мадонны, стало быть, предмет совершенно не важен... Тот самый художник, который пишет хорошую картину на тему “пучок редьки”, может быть, не сумеет справиться с темой Мадонны... Будь предмет совершенно безразличен, что могло бы помешать художнику на одну тему создать столь же прекрасную картину, как и на другую» (124, с. 67).

Чтобы уяснить себе действие и влияние материала, нужно принять во внимание следующие два чрезвычайно важных соображения: первое заключается в том, что восприятие формы в его простейшем виде не есть еще сам по себе эстетический факт. Мы встречаемся с восприятием форм и отношений на каждом шагу в нашей повседневной деятельности, и, как это показали недавно блестящие опыты Келера, восприятие формы спускается очень глубоко по лестнице развития животной психики.

Его опыты заключались в том, что он дрессировал курицу на восприятие отношений иди форм. Курице предъявлялось два листа бумаги А и В, из которых А был светло-серого, а В темно-серого цвета. На листе А зерна были приклеены, на листе В наложены свободно, и курица после ряда опытов приучалась подходить прямо к темно-серому листу бумаги В и клевать. Тогда курице были предъявлены однажды два листа бумаги: один прежний В, темно-серый, и другой новый С, еще более темно-серый.

Таким образом, в новой паре был оставлен один член прежний, но только он играл роль более светлого, то есть ту, которую в прежней паре играл лист А. Казалось бы, курица, выдрессированная на то, чтобы клевать зерна с листа В, должна была бы и сейчас обратиться прямо к нему, так как другой, новый лист является для нее неизвестным. Так было бы, если бы дрессировка производилась на абсолютное качество цвета. Но опыт показывает, что курица обращается к новому листу С и обходит прежний лист В, потому что выдрессирована она не на абсолютное качество цвета, а на его относительную силу. Она реагирует не на лист В, а на члена пары, на более темный, и так как в новой паре В играет не ту роль, что в прежней, он оказывает совершенно иное действие (см. 23, с. 203–205).

Эти исторические для психологии опыты показывают, что и восприятие форм и отношений оказывается довольно элементарным и, может быть, даже первичным актом животной психики.

Отсюда совершенно ясно, что далеко не всякое восприятие формы будет непременно актом художественным.

Второе соображение не менее важно. Оно исходит из самого же понятия формы и должно разъяснить нам, что и форма в ее конкретном значении не существует вне того материала, который она оформляет. Отношения зависят от того материала, который соотносится. Одни отношения мы получим, если вылепим фигуру из папье-маше, и совершенно другие, если отольем из бронзы. Масса папье-маше не может прийти в такое же точно соотношение, как масса бронзы. Точно так же известные звуковые соотношения возможны только в русском языке, другие возможны только в немецком. Сюжетные отношения несовпадения в любви будут одни, если возьмем Глана и Эдварду, другие – Онегина и Татьяну, третьи – журавля и цаплю. Таким образом, всякая деформация материала есть вместе с тем и деформация самой формы. И мы начинаем понимать, почему именно художественное произведение безвозвратно искажается, если мы его форму перенесем на другой материал. Эта форма оказывается на другом материале уже другой.

Таким образом, желание избегнуть дуализма при рассмотрении психологии искусства приводит к тому, что и единственный из оставленных здесь факторов получает неверное освещение. «Наиболее явственно обнаруживается значимость формы для содержания на тех последствиях, которые обнаруживаются, когда ее отбросят, например, когда сюжет просто рассказать. Художественная значимость содержания тогда, конечно, обесценивается, но вытекает ли из этого, что тот эффект, который раньше исходил из формы и содержания, слитых в художественном единстве, зависел исключительно от формы? Такое заключение было бы так же ошибочно, как мысль, что все признаки и свойства воды зависят от присоединения к кислороду водорода, потому что если его отнять, то в кислороде мы не найдем уже ничего, напоминающего воду» (9, с. 312–313).

Не касаясь материальной правильности этого сравнения и не соглашаясь с тем, что форма и содержание образуют единство наподобие того, как кислород и водород образуют воду, нельзя все же не согласиться с логической правильностью того, как здесь вскрыта ошибка в суждениях формалистов. «То, что форма чрезвычайно значима в художественном произведении, что без специфической в этом отношении формы нет художественного произведения, это, думается, признано давно всеми, и об этом нет спора. Но значит ли из этого, что форма *одна* его создает? Конечно, не значит. Ведь это можно было бы доказать, если бы можно было взять одну лишь форму и показать, что те или иные бесспорно художественные произведения состоят из нее одной. Но этого, утверждаем мы, не сделано и не может быть сделано» (9, с. 327).

Если продолжить эту мысль, надо будет дополнить ее указанием на то, что делались именно попытки представить одну форму, лишенную всякого содержания, и что такие

попытки всегда оканчивались такой же психологической неудачей, как и попытки создать художественное содержание, независимое от формы.

Первая группа таких попыток заключается в том психологическом эксперименте, который мы проделываем с произведением искусства, перенося его на новый материал и наблюдая происходящую в нем деформацию.

Другие попытки представляет так называемый вещественный эксперимент, блестящая неудача которого лучше всяких теоретических соображений опровергает одностороннее учение формалистов.

Здесь, как и всегда, мы проверяем теорию искусства его практикой. Практическими выводами из идей формализма была ранняя идеология русского футуризма, проповедь заумного языка<sup>21</sup>, бессюжетности и т. д.<sup>33</sup> Мы видим, что на деле практика привела футуристов к блестящему отрицанию всего того, что они утверждали в своих манифестах, исходя из теоретических предположений: «Нами уничтожены знаки препинания, – чем роль словесной массы – выдвинута впервые и осознана» (98, с. 2), – утверждали они в § 6 своего манифеста.

На деле это привело к тому, что футуристы не только не обходятся без интерпунктуации в своей стихотворной практике, но вводят целый ряд новых знаков препинания, например, знаменитая изломанная строка стиха Маяковского.

«Нами сокрушены ритмы», – объявляли они в § 8, – и в поэзии Пастернака дали давно невиданный в русской поэзии образчик изысканных ритмических построений.

Они проповедовали заумный язык, утверждая в § 5, что заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным, «от смысла слово сокращается, корчится, каменеет» (см. 63), – а на деле довели смысловый элемент в искусстве до невиданного еще господства<sup>34</sup>, когда тот же Маяковский занят сочинением стихотворных реклам для Моссельпрома.

Они проповедовали бессюжетность, а на деле строят исключительно сюжетные и осмысленные вещи. Они отвергали все старые темы, а Маяковский начал и кончает разработкой темы трагической любви, которая едва ли может быть отнесена к темам новым. И

<sup>33</sup> Необходимо отметить, что обращение к проблеме зауми в нашей поэтике 10–20-х годов было сопряжено как с вниманием к параллельным экспериментам в творческой практике художников, так и с исследованием заумных элементов в фольклорных текстах, что в свою очередь повлияло на поэтическую практику Хлебникова, см.: *Jakobson R. Retrospect. – In.: Selected Writings. Vol. 4. The Hague, 1966, с. 639–670.* В более общем виде здесь речь идет об исключительно актуальной для всего современного искусства проблеме бессмысленного («абсурдного») в театре, восходящей еще к Чехову (ср. «тарара-бумбия» в «Трех сестрах») и на еще более ранних образцах, рассматриваемой в книге Выготского. Проблема заумного языка (в частности, в связи с вопросом об изоляции – см. ниже) может быть решена сходным образом и применительно к новейшей западной литературе: так, в наиболее крупном художественном произведении, язык которого близок к принципам зауми, – в *Finnegans Wake* («Похоронное бдение финнеганцев») Джойса – можно отметить такое же проникновение смысла в заумный язык, которое Выготский устанавливает на материале произведений русских футуристов (в тексте этого романа Джойса среди «заумных» фрагментов, ориентирующихся на разные европейские языки, в том числе и русский, есть и представленная в виде одного слова в фонетической записи латинскими буквами строка «Гриб. Граб. Гроб» из стихотворения Маяковского «Хорошее отношение к лошадям», где использован введенный Хлебниковым прием «внутреннего склонения»). В современной лингвистике сходные проблемы решаются при исследовании грамматически правильных фраз, содержащих такие слова, которые обычно не используются в грамматических конструкциях данного типа. В языке современной поэзии такие фразы часто строятся в особых стилистических целях, ср. у крупнейшего английского поэта Дилона Томаса такие временные конструкции, как *a grief ago* (букв. «печаль тому назад»), *all the moon long* («целую луну» – во временном смысле), *all the sun long* («целое солнце» – в таком же смысле). Подобные фразы с нарушением обычных для языка смысловых (в частности, временных) соотношений конструируются и теми современными лингвистами, которые пытаются экспериментально и теоретически осмыслить проблему таких грамматически возможных фраз с необычным словарным составом, см.: *Chomsky N. Aspects of the theory of syntax. Cambridge – Mass., 1965.*

<sup>34</sup> А. Крученых в книге «Заумный язык» (М., 1925) приходит как раз к обратному выводу о судьбе заумного языка. Он констатирует «торжество Зауми на всех фронтах». Он находит ее у Сейфуллиной, у Вс. Иванова, у Леонова, Бабеля, Пильняка, А. Веселого, даже у Демьяна Бедного. Так ли это? Факты, приводимые автором, убеждают нас, скорее, как раз в обратном. Заумь победила в осмысленном тексте, насыщаясь смыслом от того места в тексте, в котором заумное слово поставлено. Чистая заумь умерла. И когда сам автор «фрейдыбачит на психоаналитике» и занимается «психоложеством», он не доказывает этим торжества зауми – он образует очень осмысленные сложные слова из сочетания двух далеких по смыслу слов-элементов.

так в практике русского футуризма на деле был создан естественный эксперимент для формалистических принципов, и этот эксперимент явно показывает ошибочность выдвинутых воззрений<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Дальнейшее развитие формальной школы показало, что наиболее одаренные ее представители сами видели недостаточность одностороннего подхода к искусству, сказавшегося в некоторых из первых работ формалистов. В этом отношении показательна, например, статья Ю. Н. Тынянова и Р. О. Якобсона «Проблема изучения литературы и язык» («Нов. Леф», 1928, № 12, с. 36-37), где отчетливо формулировалась необходимость связи литературоведческого анализа с социологическим: «Вопрос о конкретном выборе пути или по крайней мере доминанты может быть решен только путем анализа соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотношенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы» (там же, с. 37). Постепенное включение в сферу исследования семантических проблем, то есть изучения содержания вещи, отмечается в качестве характерной черты развития ученых, принадлежащих к формальной школе, автором наиболее полного исследования этой школы В. Эрлихом (см.: *Erlich V. Russian formalism. History – Doctrine*, Gravenhage, 1954), где в этой связи особенно выделены статьи Р. О. Якобсона (*Jacobson R. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*. – “*Slavische Rundschau*”, 7, 1935, с. 357–374). Из более поздних литературоведческих исследований Р. О. Якобсона в этом плане особенно важны следующие разборы отдельных стихотворений на формальных и содержательных уровнях: *Jacobson R., Levi-Strauss C. “Les chats” de Charles Baudelaire*. – “*L’Homme*”, 1962, janv.-april; *Якобсон Р.* Строка Махи о зове горлицы. – “*International Journal of Slavic linguistics and poetics*”, 3, 1960, с. 1–20; *Его же.* Структурата на последнего Ботево стихотворение. – «*Язык и литература*», 16, 1961, № 2; ср. также: *Jacobson R. Linguistics and poetics* – *In.: Style in Language*, ed. T. A. Sebeok. New York, 1960; *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – *In.: Poetyka Warszawa*, 1960; *Jacobson R., Cazacu B. Analyse du poème Revedere, de Mihail Eminescu* “*Cahiers de linguistiques théoretiques et appliquées*”, 1962, № 1; *Jacobson R. “Prześlóść” Cypriana Norwida*. – *Pamiętnik literacki*, 54, 1963, № 2; *Его же.* *Language in operation*. – *In.: Mélanges Alexandre Koyré*. Paris, 1964; *Его же.* *Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht ‘Wir sind Sie’*. – *In.: Beiträge zur Sprachwissenschaft. Volkskunde und Literaturforschung Berlin*, 1965; *Его же.* *Selected Writings*. Vol. 3. Hague, 1966. Как подчеркивал еще в 1927 году Б. М. Эйхенбаум, исследование формы как таковой на протяжении первого же десятилетия развития формальной школы привело к исследованию функции этой формы (Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода». В кн.: Эйхенбаум Б. М. Литература. Теория. Критика. Polemika. Л., 1927, с. 149–165). Близкий к этому функциональный подход был развит в работах Пражской школы, ср.: *Makarovskij J. Strukturalismus v estetice a ve vede o literature*, “*Kapitoly z české poetyky*”, díl 1. Praha, 1948. Общий обзор проблем исследования структур и функций в современном литературоведении дается в статье: *Wellek R. Concepts of form and structure in twentieth century criticism*, “*Neophilologus*”, 67, 1958, p. 2–11; см. также: *Wellek R., Warren A. Theory of Literature*. Ed. 4-th, New York (где специально рассматривается вопрос о роли исследования психологических структур в литературоведении); *Aerol A. Why structure in fiction; a note to social scientists*. – “*American Quarterly*”, 10, 1958; см. также хрестоматию классических работ русской формальной школы – “*Readings in Russian poetics*”, “*Michigan Slavic Materials*”, № 2, Ann Arbor, 1962; “*Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*”, réunis, présentés et traduits par T. Todorov. Paris, 1965, и примыкавшего к ней Пражского лингвистического кружка “*A Prague school Reader on Aesthetics, literary structure and style*”, ed. by P. Garvin. Washington, 1959. Опыт оценки наследия формальной школы дается в работах: *Strada V. Formalismo e neoformalismo*. – “*Questo e altro*”, 1964, № 6–7, p. 51–56. Ср. также замечания в кн.: *Лотман Ю. М.* Лекции по структурной поэтике. – «Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 160 («Труды по знаковым системам», вып. 1). Тарту, 1964; *Иванов В. В., Запунтов П. Х.* Послесловие. – В кн.: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966; *Genette G. Structuralisme et critique littéraire*. – “*L’Arc*”, 26, 1965; *Rossi A. Structuralismo e analisi literaria*. – “*Paragone. Rivista di arte figurative e letteratura*”, 15, 1964, № 180; *Todorov T. L’héritage methodologie du formalisme*. – “*L’homme*”, vol. 5, 1965, № 1; *Wierzbicka A. Rosyjska szkola poetyki liguistycznej a jezoznawstwo strukturalne*. – “*Pamiętnik Literacki*”, 56, 1965, s. 2. В последней из указанных статей проводится сопоставление работ примыкавших к ОПОЯЗу ученых и позднейших достижений структурной лингвистики. В настоящее время начато плодотворное сближение работ, продолжающих те же традиции, и новейших методов изучения языка. Движение от исследования формальной структуры текста к его семантической и исторической интерпретации может быть прослежено особенно наглядно на примере работ В. Я. Проппа по волшебной сказке: за первым исследованием, подробно анализировавшим структуру следования мотивов друг за другом в формальной схеме сказки (*Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928), последовала другая работа, дававшая социологическую интерпретацию структуры этой схемы и ее происхождения (*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946); поэтому упреки в недостаточном привлечении семантической стороны могут возникнуть лишь при использовании первой работы без знакомства со второй (ср. дискуссию между В. Я. Проппом и К. Леви-Строссом в приложении к книге: *Propp V. J. Morfologia della fiaba*. Torino, 1966. См. также: *Greimas A. J. Semantique structurale*. Paris, 1966, с. 192–221 (анализ модели Проппа и ее развитие). Относительно структурного анализа художественных фольклорных текстов, представляющих особо благоприятные условия для такого анализа, ср.: *Bogatyrev P., Jakobson R. Die Folklore als besondere Form des Shaffents*, – “*Domim natalicium Schrijnen*”, Nijmegen-Utrecht, 1929, с. 900–913 (переиздано в кн.: *Jacobson R. Selected Writings. Vol. 4. Slavic Studies*. The Hague, 1966). *Armstrong R. P. Content analysis in folkloristics*. – *In.: Trends in content analysis*. Urbana, 1959, p. 151–170; *Sebrok I. A. Toward a statistical contingency method in folklore research*. – *In.: Studies in folklore*, ed. W. Edson. Bloomington, 1957; *Lévi-Strauss C. Anthropologies structurale*. Paris, 1958; *Его же.* *La geste d’Asdiwal*. – “*Ecole pratique du Hautes Etudes*”, ann. 1958–1969, p. 3–43; *Его же.* *La structure et la forme*. – “*Cahiers de l’Institut de science économique appliquée. Recherches et dialogues philosophiques et économiques*”, 1960, № 29, mars, serie M, № 7, p. 7–36; *Его же.* *Analyse morphologique des contes ruses*. – “*International Journal of Slavic linguistics and poetics*”, 1960, № 3; ср. также: *Его же.* *La pensée sauvage*. Paris, 1962; *Его же.* *Le cru et le cuit*. Paris, 1964; *Pouillon J. L’analyse des mythes*. – “*L’homme*”, 1966, vol. 6, cahier 1; *Greimas A. J. La description de la signification et la mythologie comparee*. – “*L’homme*”, 1963, vol. 3, № 4. В 30-х годах непосредственным продолже-

То же самое можно показать, если осуществить формалистический принцип в тех крайних выводах, к которым он приходит. Мы указывали на то, что, определяя цель художественного приема, он запутывается в собственном противоречии и приходит к утверждению того, с отрицания чего он начал. Оживить вещи объявляется основной задачей приема, какова же цель этих оживленных ощущений, теория дальше не поясняет, и сам собой напрашивается вывод, что дальнейшей цели нет, что этот процесс восприятия вещей приятен сам по себе и служит самоцелью в искусстве. Все странности и трудные построения искусства в конце концов служат нашему удовольствию от ощущения приятных вещей. «Восприимательный процесс в искусстве самоцелей», как утверждает Шкловский. И вот это утверждение самоцельности восприимательного процесса, определение ценности искусства по той сладости, которую оно доставляет нашему чувству, неожиданно обнаруживает всю психологическую бедность формализма и обращает нас назад к Канту, который формулировал, что «прекрасно то, что нравится независимо от смысла». И по учению формалистов выходит так, что восприятие вещи приятно само по себе, как само по себе приятно красивое оперение птиц, краски и форма цветка, блестящая окраска раковины (примеры Канта). Этот элементарный гедонизм – возвращает к давно оставленному учению о наслаждении и удовольствии, которые мы получаем от созерцания красивых вещей, составляет едва ли не самое слабое место в психологической теории формализма<sup>36</sup>. И точно так же, как нельзя дать объективное определение стиха и его отличия от прозы, не обращаясь к психологическому объяснению, так же точно нельзя решить и вопроса о смысле и структуре всей художественной формы, не имея никакой определенной идеи в области психологии искусства.

Несостоятельность теории, говорящей, что задачей искусства является создание красивых вещей и оживление их восприятия, обнаружена в психологии с достоверностью естественнонаучной и далее математической истины. Из всех обобщений Фолькельта, думается,

---

нием работ формальной школы явились, с одной стороны, историко-литературные работы крупнейших ее представителей (прежде всего Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума); с другой стороны, исследование романов Достоевского, предпринятое М. М. Бахтиным (см.: *Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского*. Л., 1929; изд. 2-е, доп. – М., 1963) и ознаменовавшее собой новый шаг в анализе формальной и содержательной структуры романа (ср. также более позднюю его работу о Рабле: *Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М., 1965). Постепенное вовлечение в сферу исследования семантики художественного произведения с сохранением всех важнейших достижений формального анализа составило отличительную особенность работ С. М. Эйзенштейна, где владение методами современной науки (в том числе и психологической) сочеталось с глубоким внутренним проникновением в суть исследуемого произведения. В частности, благодаря этому Эйзенштейну (как и Выготскому в настоящей книге) удалось избежать увлечения чисто синтаксической стороной художественного произведения (то есть стороной, характеризующей лишь его внутреннюю структуру), свойственного многим теоретическим и практическим опытам в различных искусствах, относящимся к 20-м годам. Линия развития теоретических исследований здесь совпадает с ходом самого искусства, где на смену чисто формальным построениям все чаще приходят опыты их использования для выражения глубокой внутренней темы, отражающей исторический опыт (ср. хотя бы соответственно первые опыты атональной музыки и «Свидетеля из Варшавы» Шенберга; ранние вещи Пикассо и Брака эпохи зарождения кубизма и «Гернику» Пикассо, по времени написания – 1937 год близкую к Четвертой и Пятой симфониям Шостаковича, и т. д.). Суммарную характеристику этого пути на примере Пикассо дает сам Эйзенштейн, говоря о «Гернике»: «Пожалуй, трудно найти разве что рядом с “*Destios’ami*” Гойи (“Ужасы войны”) – более полное и вопиющее выражение внутренней трагической динамики человекоунижения. Но интересно, что даже на путях к тому, что здесь явилось взрывом пафоса социального негодования боевого испанца, – связь Пикассо с экстазом подмечалась в отношении самого метода его уже на более ранних этапах работы. Там экстастический взрыв не совпадает еще с революционной сущностью темы. И не от темы рождался взрыв. Там – своеобразным слоном в посудной лавке – Пикассо топтал всего-навсего лишь “космически установленный ненавистный ему порядок вещей” как таковой. Не зная, куда бить в тех, кто повинен в социальном беспорядке этого “порядка вещей”, он бил по “вещам” и по “порядку”, прежде чем в “Гернике” на мгновение “прозреть” – увидеть, где и в чем нелады и “первопричины”» (*Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа*. – В кн.: *Эйзенштейн С. М. Избр. произв.* Т. 3, с. 170). Следует заметить, что в кинематографической практике сходная концепция творчества Пикассо отражена в фильме Алена Рене «Герника», где осуществлен монтаж ранних вещей художника и фрагментов «Герники», объединяемых одной темой. См. также о «Гернике» Пикассо: *Berger J. The success and failure of Picasso*. – *In.: Penguin Books*. 1966, p. 164–170.

<sup>36</sup> Теория элементарного гедонизма, критикуемая здесь Выготским, была развита лишь в ранних работах В. Б. Шкловского и не может быть отнесена ко всем формалистам в целом.

нет более бесспорного и более плодотворного, чем его лаконическая формула: «Искусство состоит в *развеществлении* изображаемого» (117, с. 69).

Можно показать не только на отдельных произведениях искусства, но и на целых областях художественной деятельности, что форма в конечном счете развоплощает тот материал, которым она оперирует, и удовольствие от восприятия этого материала никак не может быть признано удовольствием от искусства. Но гораздо большая ошибка заключается в том, чтобы вообще удовольствие какого бы то ни было сорта и рода признавать основным и определяющим моментом психологии искусства. «Люди поймут смысл искусства только тогда, – говорит Толстой, – когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, то есть наслаждение» (106, с. 61).

Он же на чрезвычайно примитивном примере показывает, как сами по себе красивые вещи могут создать невообразимо пошлое произведение искусства. Он рассказывает о том, как некая неумная, но цивилизованная дама читала ему сочиненный ею роман. «В романе этом дело начиналось с того, что героиня в поэтическом лесу, у воды, в поэтической белой одежде, с поэтически распущенными волосами, читала стихи. Дело происходило и в России, и вдруг из-за кустов появлялся герой в шляпе с пером *a la Guillaume Tell* (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автор указывал, что все это очень поэтично» (106, с. 113).

Вот этот роман с белыми собаками и составленный сплошь из красивых вещей, восприятие которых может доставить только удовольствие, неужели был пошлым и плохим только потому, что сочинительница не сумела вывести восприятие этих вещей из автоматизма и сделать камень каменным, то есть заставить ясно почувствовать белую собаку и распущенные волосы и шляпу с пером. Не кажется ли скорей наоборот, что чем острее почувствовали бы мы все эти вещи, тем нестерпимо пошлее был бы самый роман. Прекрасную критику эстетического гедонизма дает Кроче, когда говорит, что формальная эстетика, в частности фехнеровская, задается целью исследовать объективные условия прекрасного. «Каким физическим фактам соответствует прекрасное? Каким из них соответствует безобразное? Это похоже на то, как если бы в политической экономии стали искать законов обмена – в физической природе тех объектов, которые участвуют в обмене» (62, с. 123).

У того же автора находим два чрезвычайно важных соображения все по тому же поводу. Первое – это совершенно откровенное признание, что проблему влияния материала и формы вместе, как, в частности, проблему поэтического жанра, комического, нежного, юмористического, торжественного, возвышенного, безобразного и т. п., в искусстве можно решить только на почве психологии. Сам Кроче далеко не сторонник психологизма в эстетике, однако он сознает совершенное бессилие и эстетики и философии при разрешении этих вопросов. А много ли, спрашивается, поймем мы в психологии искусства, если мы не сумеем разъяснить хотя бы проблему трагического и комического и не сумеем найти между ними различия. «Так как той естественнонаучной дисциплиной, которая задается целью построить типы и схемы для духовной жизни человека, является *психология* (чисто эмпирический и описательный характер которой действительно все больше и больше подчеркивается в наши дни), то все эти понятия не подлежат ведению ни эстетики, ни философии вообще и должны быть отданы именно психологии» (62, с. 101–102).

То же самое видели мы на примере формализма, который без психологических объединений оказался не в состоянии правильно учесть действие художественной формы. Другое соображение Кроче касается уже непосредственно психологических методов разрешения этой проблемы, и здесь он совершенно справедливо решительно высказывается против того формального направления, которое сразу приняла индуктивная эстетика, или эстетика снизу, – именно потому, что она начала с конца, с выяснения момента удовольствия, то есть с того момента, на котором споткнулся и формализм. «Она начала сознательно собиранием

*красивых* предметов, например, стала собирать конверты для писем, – различной формы и различного размера, и затем старалась установить, какие из них производят впечатление красоты, а какие вызывают впечатление безобразности... Грубый желтый конверт, безобразнейший в глазах того, кто должен вложить в него любовное послание, в высшей степени подходит к повестке, заштемпелеванной рукою привратника и содержащей вызов в суд... Но не тут-то было. Они обратились к помощи такого средства, в соответствии которого строгости естественных наук трудно не усомниться. Они пустили в ход свои конверты и объявили референдум, стремясь установить простым большинством голосов, в чем состоит прекрасное и безобразное... Индуктивная эстетика, несмотря на все свои усилия, не открыла до сих пор *ни одного закона*» (62, с. 124).

В самом деле, формальная экспериментальная эстетика со времени Фехнера видела в большинстве голосов решающее доказательство в пользу истины того или иного психологического закона. Таким же критерием достоверности пользуются часто в психологии при субъективных опросах, и многие авторы до сих пор полагают, что если огромное большинство испытуемых, поставленных в одни и те же условия, дадут совершенно сходные положения – это может служить доказательством их истинности. Нет никакого более опасного заблуждения для психологии, чем это. В самом деле, стоит только предположить, что есть какое-нибудь обстоятельство, присутствующее у всех опрашиваемых людей, которое почему-либо искажает результаты их высказываний и делает их неверными, и все наши поиски истины окажутся безрезультатными. Психолог знает, сколько таких заранее искажающих истину влечений, всеобщих социальных предрассудков, влияний моды и т. п. существует у каждого испытуемого. Получить психологическую истину таким путем так же трудно, как трудно таким путем получить правильную самооценку человека; потому что громадное большинство опрошенных стало бы утверждать, что они принадлежат к числу умных людей, а психолог, поступивший таким образом, вывел бы странный закон, что глупых людей не существует вовсе. Так же поступает психолог, когда он полагается на высказывание испытуемого об удовольствии, не учитывая заранее, что самый момент этого удовольствия, поскольку он является необъясненным для самого субъекта, направляется непонятными ему причинами и нуждается еще в глубоком анализе для установления истинных фактов. Бедность и ложность гедонического понимания психологии искусства показал еще Вундт, когда он с исчерпывающей ясностью разъяснил, что в психологии искусства нам приходится иметь дело с чрезвычайно сложным видом деятельности, в котором момент удовольствия играет непостоянную и часто ничтожную роль. Вундт применяет в общем развитое Р. Фишером и Липпсом понятие вчувствования и считает, что психология искусства «лучше всего объясняется выражением “вчувствование”, потому что, с одной стороны, оно совершенно справедливо указывает, что в основе этого психического процесса лежат чувства, а с другой стороны, указывает на то, что чувства в данном случае переносятся воспринимающим субъектом на объект» (29, с. 226).

Однако Вундт отнюдь не сводит к чувству все переживания. Он дает понятию вчувствования очень широкое и в основе своей до сих пор глубоко верное определение, из которого мы и будем исходить впоследствии, анализируя художественную деятельность. «Объект действует как возбудитель воли, – говорит он, – но он не производит деятельного волевого акта, а вызывает только стремления и задержки, из которых составляется развитие действия, и эти стремления и задержки переносятся на самый объект, так что он представляется предметом, действующим в разных направлениях и встречающим сопротивление от посторонних сил.

Перенесясь таким образом в предмет, волевые чувства как бы одушевляют его и освобождают зрителя от исполнения действия (29, с. 223).

Вот какой сложной деятельностью оказывается для Вундта даже процесс элементарного эстетического чувства, и в полном согласии с этим анализом Вундт презрительно отзывается о работе К. Ланге и других психологов, утверждающих, что «в сознании и художника и воспринимающего его творение нет другой цели, кроме удовольствия. . . Имел ли Бетховен цель доставить себе и другим удовольствие, когда он в Девятой симфонии излил в звуках все страсти человеческой души, от глубочайшего горя до самой светлой радости?» (29, с. 245). Спрашивая так, Вундт, конечно, хотел показать, что если мы в обыденной речи неосторожно называем впечатление от Девятой симфонии удовольствием, то для психолога это есть непростительная ошибка.

На отдельном примере легче всего показать, как бессилён формальный метод сам по себе, не поддержанный психологическим объяснением, и как всякий частный вопрос художественной формы при некотором развитии утыкается в вопросы психологические и сейчас же обнаруживает совершенную несостоятельность элементарного гедонизма. Я хочу показать это на примере учения о роли звуков в стихе в том виде, как оно развито формалистами.

Формалисты начали с подчеркивания первенствующего значения звуковой стороны стиха. Они стали утверждать, что звуковая сторона в стихе имеет первенствующее значение и что даже «восприятие стихотворения обыкновенно тоже сводится к восприятию его звукового прообраза. Всем известно, как глубоко мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов» (130, с. 22).

Основываясь на этом совершенно правильном наблюдении, Якубинский пришел к совершенно правильным выводам: «В стихах звуки всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между “содержанием” стихотворения и его звуками; последнему способствуют также выразительные движения органов речи» (141, с. 49).

Таким образом, из объективного анализа формы, не прибегая к психологии, можно установить только то, что звуки играют какую-то эмоциональную роль в восприятии стихотворения, но установить это – значит явно обратиться за объяснением этой роли к психологии. Вульгарные попытки определить эмоциональные свойства звуков из непосредственного воздействия на нас не имеют под собой решительно никакой почвы. Когда Бальмонт определял эмоциональный смысл русской азбуки, определяя, что «а» самый ясный, влажный, ласковый звук, «м» – мучительный звук, «и» – «звуковой лик изумления, испуга» (11, с. 59–62 и далее), он все эти утверждения мог подтвердить более или менее убедительными отдельными примерами. Но ровно столько же можно было привести примеров, говорящих как раз обратное: мало ли есть русских слов с «и», которые никакого удивления не выражают. Теория эта стара как мир и бесконечное число раз подвергалась самой решительной критике<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Речь идет о различных теориях и мнениях, касающихся синэстетического восприятия отдельных звуковых единиц, их комплексов и т. д., а с другой стороны, их семантизации и – в более общем виде – семантизации всего звукового ряда поэтического произведения в целом. Научная постановка этих двух взаимосвязанных проблем (см. довольно полный их обзор в книге: *Delbouille P. Poésie et sonorités. Paris, 1961*; см. также *Brock E. Der heutige Stand der Lautbedeutungslehre. – «Trivium», 1944, № 3, с. 199*) была невозможна до появления фонологии, структурных методов и затем применения математического аппарата теории информации. В 20-е годы научное изучение этих проблем только начиналось, а до тех пор их исследование велось без строгой методологии и обычно включало неправомерное обобщение – переход от наблюдений, касающихся ограниченных и специфических текстов (например, именно данного поэтического произведения) ко всей совокупности данного языка. Более подробные данные об отмеченных разными авторами синэстетических реакциях на отдельные звуковые единицы – фонемы ср. в статье: *Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж. – В кн.: Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 2, с. 200 и след.*, где приводится, между прочим, известный сонет Рембо, послуживший прообразом цитируемого Выготским замечания Бальмонта. Из русских поэтов новейшего времени особенно много попытками семантизации отдельных фонем занимался Хлебников (поэма «Зангези», многочисленные практические и теоретические опыты, см., например: *Собрание произведений Велемира Хлебникова, т. 3, Л., 1931, с. 325* «эр-реет, рвет, рассекает преграды, делает русла и рвы» и т. п.).

И те подсчеты, которые делает Белый, указывая на глубокую значительность звуков «р», «д», «т» в поэзии Блока (14, с. 282–283), и те соображения, которые высказывает Бальмонт, одинаково лишены всякой научной убедительности. Горнфельд приводит по этому поводу умное замечание Михайловского по поводу подобной же теории, указывавшей, что звук «а» заключает в себе нечто повелительное. «Достоинно внимания, что акать по конструкции языка приходится главным образом женщинам: я, Анна, была бита палкой; я, Варвара, заперта была в тереме и проч. Отсюда повелительный характер русских женщин» (35, с. 135, 136).

Вундт показал, что звуковая символика<sup>38</sup> встречается в языке чрезвычайно редко и что количество таких слов в языке ничтожно по сравнению с количеством слов, не имеющих никакой звуковой значимости; а такие исследователи, как Нируп и Граммон, вскрыли даже психологический источник происхождения звуковой выразительности отдельных слов<sup>39</sup>. «Все звуки в языке, гласные и согласные, могут приобретать выразительное значение, когда тому способствует самый смысл того слова, где они встречаются. Если смысл слова в этом отношении содействия не оказывает, звуки остаются невыразительными. Очевидно, что, если в стихе имеется скопление известных звуковых явлений, эти последние, смотря по выражаемой ими идее, станут выразительными либо наоборот. Один и тот же звук может служить для выражения довольно далеких друг от друга идей» (147, р. 206).

Точно то же устанавливает и Нируп, приводя громадное количество слов выразительных и невыразительных, но построенных на том же самом звуке. «Существовала мысль, что между тремя “о” слова *monotone* и его смыслом имеется таинственная связь. Ничего подобного нет на самом деле. Повторение одной и той же глухой гласной наблюдается и в других словах, совершенно различного значения: *protocole, monopole, chronologie, zoologie* и т. д.». Что же касается до выразительных слов, то, чтобы лучше передать нашу мысль, нам не остается ничего другого, как привести следующее место из Шарля Балли: «Некоторые группы звуков в соответствующих случаях особенно пригодны для выражения чувств, для яркой изобразительности, если смысл слова допускает такую ассоциацию; сами же по себе звуки не могли бы производить такого рода действия»<sup>40</sup> (10, с. 75). Таким образом, все исследователи согласно сходятся в одном, что звуки сами по себе никакой эмоциональной выразительностью не обладают и из анализа свойств самих звуков мы никогда не сумеем вывести законов их воздействия на нас. Звуки *становятся* выразительными, если этому способствует смысл слова. Звуки *могут* сделаться выразительными, если этому содействует стих. Иначе говоря, сама ценность звуков в стихе оказывается вовсе не самоцелью воспринимающего процесса, как полагает Шкловский, а есть сложный психологический эффект художественного построения<sup>41</sup>. Любопытно, что и сами формалисты приходят к сознанию

<sup>38</sup> См., между прочим, *Wundt W. Völkerpsychologie I*, 1904. История проблемы – в указ. статье Дебруннера. Из новой литературы см.: *Sapir E. A study in phonetic symbolism*. – «*Journal of Experimental Psychology*», 1929, № 12 («*Selected writings in language, culture and personality*»). Berkeley Los-Angeles, 1951); *La Driere G. Structure sound and meaning*. «*Sound and poetry*», ed. by N. Frye. New York, 1957, p. 85–108; *Kayser W. Die Klangmalerei bei Harsdörffer*. 2 Aufl. Göttingen, 1962; *Топоров В. Н.* К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни в нескольких поэтических текстах. «Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 181 (Труды по знаковым системам, II). Тарту, 1966.

<sup>39</sup> Работы этих исследователей, представителей психологической эстетики пользовались популярностью в те годы – см. реферат: *Шкловский Влад.* – В кн.: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Иг., 1916.

<sup>40</sup> *Ch. Bailli. Grammaire historique de la langue française*, 1913. – P. 100.

<sup>41</sup> Относительно звуковой организации стиха см. статью: *Поливанов Е. Д.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. – «Вопр. языкознания», 1963, № 1, с. 99–112 (ср. также исследования С. И. Бернштейна по звуковой структуре отдельных стихотворений и указанные выше работы Р. О. Якобсона). Особое значение имеют недавно изданные отрывки из работ по поэтике Ф. де Соссюра, в которых показано, что звуковая организация стиха (во всяком случае, в поэзии на многих древних индоевропейских языках) определялась ключевым по смыслу словом, звуки которого повторялись в других словах текста (причем само это слово могло и не быть названо в стихотворении), см.: *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. – «*Mercur de France*», 1964, № 2; *Соссюр Ф. де.* Анаграммы. – В кн.: Соссюр Ф. де. Труды по общему язы-

необходимости выдвинуть на место эмоционального действия отдельных звуков значение звукообраза, утверждая, как это сделано, например, в исследовании Д. Выгодского о «Бахчисарайском фонтане», что этот звукообраз и основанный на нем подбор звуков имеет своей целью отнюдь не чувственное удовольствие от восприятия звуков самих по себе, а известное доминирующее значение, «заполняющее в данный момент сознание поэта» и связанное, как можно предположить, со сложнейшими личными переживаниями поэта, – так что исследователь решается высказать догадку, будто в основании звукообраза пушкинской поэмы лежало имя Раевской (95, с. 50 и далее).

Так же точно Эйхенбаум критикует выдвигаемое Белым положение, будто «инструментовка поэтов *бессознательно выражает аккомпанирование внешней формой идейного содержания поэзии*» (14, с. 283).

Эйхенбаум совершенно справедливо указывает, что ни звукоподражание, ни элементарная символика не присущи звукам стиха (138, с. 204 и далее). И отсюда сам собой напрашивается вывод, что задача звукового построения в стихе выходит за пределы простого чувственного удовольствия, которое мы получаем от звуков. И то, что мы хотели обнаружить здесь на частном примере учения о звуках, в сущности говоря, может быть распространено на все решительно вопросы, решаемые формальным методом. Везде и всюду мы натываемся на игнорирование соответствующей исследуемому произведению искусства психологии и, следовательно, неумение правильно его истолковать, исходя только из анализа его внешних и объективных свойств. Я приводил уже упрек Троцкого, делаемый им формальной школе в том, что она игнорирует психику общественного человека и предполагает, что имеет дело с пустыми аппаратами для восприятия формы; она забывает при этом, что реальная психика художника, в конце концов, всегда состоит из того материала, «какой ему дает наш мир трех измерений и более тесный мир классового общества; даже когда художник творит рай или ад, он в своих фантазмагориях повторяет опыт собственной жизни вплоть до неоплаченного счета квартирной хозяйки»<sup>42</sup>.

И в самом деле, основной принцип формализма оказывается совершенно бессильным для того, чтобы вскрыть и объяснить исторически меняющееся социально-психологическое содержание искусства и обусловленный им выбор темы, содержания или материала. Толстой критиковал Гончарова как совершенно городского человека, который говорил, что из народной жизни после Тургенева писать нечего, «жизнь же богатых людей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой оттого, что его не любят. И ему казалось, что в этой области нет конца разнообразию... Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов» (106, с. 86–87).

Можно не соглашаться с Толстым в том, что все содержание искусства сводится именно к этим трем чувствам, но что каждая эпоха имеет свою психологическую гамму, которую

---

кознанию. М.: «Прогресс», 1976. ср.: Jakobson R. *Selected Writings*. The Hague, 1966, p. 606–607; 680–686. В современной поэзии чаще всего при сходном построении ключевое слово называется, ср. построенное на основе звуковой структуры ключевого слова «Воронеж» четверостишие О. Мандельштама: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж – Уронишь ты меня иль проворонишь, Ты выронишь меня или вернёшь – Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож». Концепция такой звуковой организации стиха, где звуки задаются ключевым словом, позволяет перейти от исследования звуковой инструментовки и звуковых повторов как таковых (изученных Андреем Белым, а позднее – О. М. Бриком и другими теоретиками Опояза) к изучению связи этих повторов с темой данного стихотворения. Отдельное (ключевое) слово и здесь (как и в языке в целом) оказывается точкой пересечения звуковых и смысловых соотношений.

<sup>42</sup> Литература и революция. С. 129.

перебирает искусство, – это едва ли станет отрицать кто-нибудь после того, что исторические исследования в достаточной степени разъяснили справедливость этого факта. «Если бы не было изменений в психике, – говорит Троцкий, – порождаемых изменениями общественной среды, не было бы движения в искусстве: люди продолжали бы из поколения в поколение удовлетворяться поэзией библии или старых греков»<sup>43</sup>.

Мы видим, что формализм пришел к той же самой идее, но только с другой стороны, к которой подходили и потебнианцы: он оказался тоже бессилён перед идеей изменения психологического содержания искусства и выдвинул такие положения, которые не только ничего не разъяснили в психологии искусства, но сами нуждаются в объяснении со стороны последней. В русском потебнианстве и в формализме, в их теоретической и практической неудаче, несмотря на все частичные огромные заслуги того и другого течения, сказался основной грех всякой теории искусства, которая попытается исходить только из объективных данных художественной формы или содержания и не будет опираться в своих построениях ни на какую психологическую теорию искусства.

---

<sup>43</sup> С. 123 (110а, с. 127).

## Глава 4. Искусство и психоанализ

Бессознательное в психологии искусства. – Психология искусства. – непонимание социальной психологии искусства. – Критика пансексуализма и инфантильности. – Роль сознательных моментов в искусстве. – Практическое применение психоаналитического метода.

Уже рассмотренные нами прежде две психологические теории искусства показали с достаточной ясностью, что до тех пор, пока мы будем ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства. Ни у поэта, ни у читателя не сумеем мы узнать, в чем заключается сущность того переживания, которое связывает их с искусством, и, как легко заметить, самая существенная сторона искусства в том и заключается, что и процессы его создания, и процессы пользования им оказываются как будто непонятными, необъяснимыми и скрытыми от сознания тех, кому приходится иметь с ними дело.

Мы никогда не сумеем сказать точно, почему именно понравилось нам то или другое произведение; словами почти нельзя выразить сколько-нибудь существенных и важных сторон этого переживания, и, как отмечал еще Платон (86), сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят.

Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства<sup>44</sup>. С анализом бессознательного в искусстве произошло то же самое, что и вообще с введением этого понятия в психологию. Психологи склонны были утверждать, что бессознательное, по самому смыслу этого слова, есть нечто находящееся вне нашего сознания, то есть скрытое от нас, неизвестное нам, и, следовательно, по самой природе своей оно есть нечто непознаваемое. Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестанет быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики.

Мы уже указывали в первой главе, что такая точка зрения ошибочна и что практика блестяще опровергла эти доводы, показав, что наука изучает не только непосредственно данное и сознаваемое, но и целый ряд таких явлений и фактов, которые могут быть изучены косвенно, посредством следов, анализа, воссоздания и при помощи материала, который не только совершенно отличен от изучаемого предмета, но часто заведомо является ложным и неверным сам по себе. Так же точно и бессознательное делается предметом изучения психолога не само по себе, но косвенным путем, путем анализа тех следов, которые оно оставляет в нашей психике. Ведь бессознательное не отделено от сознания какой-то непроницаемой стеной. Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им.

Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само

---

<sup>44</sup> Значение исследования бессознательных процессов в связи с кибернетическим изучением искусства в последнее время подчеркивается А. Н. Колмогоровым, ср.: *Колмогоров А.Н. Автоматы и жизнь.* – В кн.: *Возможное и невозможное в кибернетике.* М., 1963.

собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.

Всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать при этом как позднейшую рационализацию, то есть как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное постфактум.

Таким образом, вся история толкований и критики как история того явного смысла, который читатель последовательно вносил в какое-нибудь художественное произведение, есть не что иное, как история рационализации, которая всякий раз менялась по-своему, и те системы искусства, которые сумели объяснить, почему менялось понимание художественного произведения от эпохи к эпохе, в сущности, очень мало внесли в психологию искусства как таковую, потому что им удалось объяснить, почему менялась рационализация художественных переживаний, но как менялись самые переживания – этого такие системы открыть не в силах.

Совершенно правильно говорят Ранк и Сакс, что основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, «пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрываемыми в сфере нашего сознания... Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это – ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов, очевидно, совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, и *это эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение* является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни» (157, с. 127–128).

Психоанализ и является такой психологической системой, которая предметом своего изучения избрала бессознательную жизнь и ее проявления. Совершенно понятно, что для психоанализа было особенно соблазнительно попробовать применить свой метод к толкованию вопросов искусства. До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного – сновидением и неврозом. И первую и вторую форму он понимал и толковал как известный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психоаналитики с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным» (158, с. 53). В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом, хотя оно совершенно той же природы. «Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени...» (158, с. 53). Легче всего представить себе психоаналитическое объяснение искусства, если последовательно проследить объяснение творчества поэта и восприятие читателя при помощи этой теории. Фрейд указывает на две формы проявления бессознательного и изменения действительности, которые подходят к искусству ближе, чем сон и невроз, и называет детскую игру и фантазии наяву. «Несправедливо думать, – говорит он, – что ребенок смотрит на созданный им мир несерьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположность игре не серьезность, но – действительность. Ребенок прекрасно отличает, несмотря на все увлечения, созданный им мир от действительного и охотно ищет опоры для воображаемых объектов и отношений в осязаемых и видимых предметах действительной жизни... Поэт делает то же, что и играющее дитя, он создает мир, к которому отно-

сится очень серьезно, то есть вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности» (121, с. 18). Когда ребенок перестает играть, он не может, однако, отказаться от того наслаждения, которое ему прежде доставляла игра. Он не может найти в действительности источника для этого удовольствия, и тогда игру ему начинают заменять сны наяву или те фантазии, которым предается большинство людей в мечтах, воображая осуществление своих часто любимых эротических или каких-либо иных влечений. «... Вместо *игры* он теперь *фантазирует*. Он строит воздушные замки, творит то, что называют снами наяву» (121, с. 19). Уже фантазирование наяву обладает двумя существенными моментами, которые отличают его от игры и приближают к искусству. Эти два момента следующие: во-первых, в фантазиях могут проявляться в качестве их основного материала и мучительные переживания, которые тем не менее доставляют удовольствие, случай как будто напоминает изменение аффекта в искусстве. Ранк говорит, что в них «даются ситуации, которые в действительности были бы чрезвычайно мучительны; они рисуются фантазией, тем не менее с тем же наслаждением. Наиболее частый тип таких фантазий – собственная смерть, затем другие страдания и несчастья. Бедность, болезнь, тюрьма и позор представлены далеко не редко; не менее редко в таких снах выполнение позорного преступления и его обнаружение» (157, с. 131).

Правда, Фрейд в анализе детской игры показал, что и в играх ребенок претворяет часто мучительные переживания, например, когда он играет в доктора, причиняющего ему боль, и повторяет те же самые операции в игре, которые в жизни причиняли ему только слезы и горе (см. 144).

Однако в снах наяву мы имеем те же явления в неизмеримо более яркой и резкой форме, чем в детской игре.

Другое существенное отличие от игры Фрейд замечает в том, что ребенок никогда не стыдится своей игры<sup>45</sup> и не скрывает своих игр от взрослых, «а взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других, он скрывает их, как свои сокровеннейшие тайны, и охотнее признается в своих проступках, чем откроет свои фантазии. Возможно, что он вследствие этого считает себя единственным человеком, который имеет подобные фантазии, и не имеет представления о широком распространении подобного же творчества среди других.

Наконец, третье и самое существенное для понимания искусства в этих фантазиях заключается в том источнике, из которого они берутся». Нужно сказать, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания – побудительные стимулы фантазии. Каждая фантазия – это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности. Поэтому Фрейд полагает, что в основе поэтического творчества, так же как в основе сна и фантазий, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, «которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного» (121, с. 20, 23).

Механизм действия искусства в этом отношении совершенно напоминает механизм действия фантазии. Так, фантазия возбуждается обычно сильным, настоящим переживанием, которое «будит в писателе старые воспоминания, большей частью относящиеся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении... Творчество, как сон наяву, является продолжением и заменой старой детской игры» (121, с. 26, 27). Таким образом, художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. Как это совершается, можно

---

<sup>45</sup> Надо заметить, что есть случаи, говорящие как раз обратное. Дети часто стыдятся своих игр перед взрослыми и скрывают их, даже если ничего непозволительного в них нет. Когда ребенок играет во взрослого, присутствие постороннего мешает ему и заставляет смущаться. Видимо, в этом черта сходства игры с позднейшими фантазиями и глубоко интимный корень игры.

понять при помощи теории аффектов, развитой в психоанализе. С точки зрения этой теории аффекты «могут остаться бессознательными, в известных случаях должны остаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или чувство ему обратное скрепляется с другими аффектами или же с относящимися к ним представлениями... Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, проложенному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и соединенная с этим энергия. Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение к нашей проблеме. Вопрос разрешался бы приблизительно так: художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избраны, чтобы у них наряду с сознательными ассоциациями были бы достаточные ассоциации с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение обретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, то есть давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний» (157, с. 132–134).

На этом основании целый ряд исследователей развивают теорию поэтического творчества, в которой сопоставляют художника с невротиком, хотя вслед за Штеккелем называют смехотворным построение Ломброзо и проводимое им сближение между гением и сумасшедшим. Для этих авторов поэт совершенно нормален. Он невротик и «осуществляет психоанализ на своих поэтических образах. Он чужие образы трактует как зеркало своей души. Он предоставляет своим диким наклонностям вести довлеющую жизнь в построенных образах фантазии». Вслед за Гейне они склонны думать, что поэзия есть болезнь человека, спор идет только о том, к какому типу душевной болезни следует приравнять поэта. В то время как Ковач приравнивает поэта к параноику, который склонен проецировать свое «я» вовне, а читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания, Ранк склонен в самом художнике видеть не параноика, а истерика. Во всяком случае, все согласны в том, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Поэтому, как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: что ему Гекуба или он ей, что он так плачет о ней, – Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актера соединяются вытесненные им массы аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актер на самом деле изживает свое собственное горе. Мы знаем знаменитое признание Гоголя, который утверждал, что он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя имя героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Такие же признания засвидетельствованы целым рядом других художников, и Ранк отмечает, отчасти совершенно справедливо, что, «если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим – таков, быть может, всякий, – но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы» (157, с. 17).

Совершенно серьезно психоаналитики утверждают, как говорит Мюллер-Фрейнфельс, что Шекспир и Достоевский потому не сделали преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. При этом искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для

зрителя – средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз<sup>46</sup>. Но так как психоаналитики склонны все влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Геббеля: «Удивительно, до какой степени можно свести все человеческие влечения к одному», у них по необходимости вся поэзия сводится к сексуальным переживаниям как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия; именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляли основной резервуар бессознательного, и тот перевод фондов психологической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, то есть отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, то есть несогласующиеся с нашими моральными, культурными и т. п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения при наслаждении художественной формой.

Но именно при определении художественной формы сказывается самая слабая сторона рассматриваемой нами теории. Как она понимает форму? На этот вопрос психоаналитики никак не дают исчерпывающего ответа<sup>47</sup>, а те попытки решения, которые они делают, явно указывают на недостаточность их отправных принципов. Подобно тому как во сне пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся, так же, говорят они, и в искусстве находят свое выражение только такие желания, которые не могут быть удовлетворены прямым путем. Отсюда понятно, что искусство всегда имеет дело с преступным, стыдным, отвергаемым. И подобно тому как во сне подавленные желания проявляются в сильно искаженном виде, так же точно в художественном произведении они проявляются замаскированные формой.

«После того как научным изысканиям, – говорит Фрейд, – удалось установить искажение снов, нетрудно увидеть, что сны представляют такое же осуществление желаний, как и сны наяву, всем нам хорошо знакомые фантазии» (121, с. 23–24). Так же точно и художник, для того чтобы дать удовлетворение своим вытесненным желаниям, должен облечь их в художественную форму, которая с точки зрения психоанализа имеет два основных значения:

Во-первых, эта форма должна давать неглубокое и поверхностное, как бы самодовлеющее удовольствие чисто чувственного порядка и служить приманкой, обещанной премией или, правильнее сказать, предварительным наслаждением, заманивающим читателей в трудное и тяжелое дело отреагирования бессознательного.

Другое ее назначение состоит в том, чтобы создать искусственную маскировку, компромисс, позволяющий и обнаружиться запретным желаниям и тем не менее обмануть вытесняющую цензуру сознания.

<sup>46</sup> Любопытной иллюстрацией этого круга мыслей могут послужить письма Р. М. Рильке того периода, когда он обсуждал возможность лечения с помощью психоанализа, указывая при этом, что лечение для него оказалось бы возможным только в том случае, если бы он никогда больше ничего не писал, см. письма Эмилию фон Гебзаттелю от 24 января 1912 года (*Rilke R.-M. Briefe*. Wiesbaden, 1950, с. 349) и Лу Андреас-Саломе от того же числа (*Rilke R. M. Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Leipzig*, 1933, с. 180). Пример художественной критики психоанализа, исходящий из аналогичной точки зрения, представляет последний цикл повестей Сэлинджера, главный герой которых – поэт Симура – погибает (заболевает неврозом и кончает с собой) после попытки пройти курс лечения психоанализом. В замысле Сэлинджера отчетливо противопоставлен психоанализ в его вульгаризованном эпигонском виде и поэтическое творчество, к представителям которого Сэлинджер относит самого Фрейда, но не его последователей (см. в особенности *Salinger J. D. Seymour An Introduction Raise High the Roof Beam, Carpenters*. Русский перевод последней повести – в кн.: *Сэлинджер Дж.-Д. Над пропастью во ржи*. Выше стропила, плотники. М., 1965; о концепции Сэлинджера в целом, объясняющей и его отношение к психоанализу, см.: *Завадская Е. В., Пятигорский А. М.* Отзвуки культуры Востока в произведениях Дж.-Д. Сэлинджера. «Народы Азии и Африки», 1966, № 3).

<sup>47</sup> Если правы психоаналитики (Ранк, Закс), что в художественном произведении основа всегда исходит из общечеловеческого конфликта (Макбет – всякий честолюбец), становится непонятным, почему же меняются столь быстро все формы искусства. Да и вообще взгляд психоанализа сводит форму, то есть специфику искусства, к украшению, к заманке, к *Vorlust*, то есть вместо решения проблемы отважно перескакивает через нее.

С этой точки зрения форма исполняет ту же самую функцию, что искажение в сновидениях. Ранк прямо говорит, что *эстетическое удовольствие* равно у художника, как и воспринимающего, есть только *Vorlust*, которое скрывает истинный источник удовольствия, чем обеспечивает и усиливает его основной эффект. Форма как бы заманивает читателя и зрителя и обманывает его, так как он полагает, что все дело в ней, и обманутый этой формой читатель получает возможность изжить свои вытесненные влечения.

Таким образом, психоаналитики различают два момента удовольствия в художественном произведении: один момент – предварительного наслаждения и другой – настоящего. К этому предварительному наслаждению аналитики и сводят роль художественной формы. Следует внимательно разобраться в том, насколько исчерпывающе и согласно с фактами эта теория трактует психологию художественной формы. Сам Фрейд спрашивает: «Как это удается писателю? – это его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления того, что нас отталкивает... лежит истинная *ars poetica*. Мы можем предположить двух родов средства: писатель смягчает характер эгоистических снов наяву изменениями и затушевываниями и подкупает нас чисто формальными, то есть эстетическими, наслаждениями, которые он дает при изображении своих фантазий... Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, данное нам писателем, носит характер этого преддверия наслаждения и что настоящее наслаждение от поэтического произведения объясняется освобождением от напряжения душевных сил» (121, с. 28).

Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение, и как он разъясняет в своих последних работах, «хотя искусство, как трагедия, возбуждает в нас целый ряд мучительных переживаний, тем не менее конечное его действие подчинено принципу удовольствия так же точно, как и детская игра» (см. 144).

Однако при анализе этого удовольствия теория впадает в невероятный эклектизм. Помимо двух уже указанных нами источников удовольствия многие авторы называют еще целый ряд других. Так, Ранк и Сакс указывают на экономию аффекта, которому художник не дает моментально бесполезно разгореться, но заставляет медленно и закономерно повышаться. И эта экономия аффекта оказывается источником наслаждения. Другим источником оказывается экономия мысли, которая, сберегая энергию при восприятии художественного произведения, опять-таки источает удовольствие. И, наконец, чисто формальный источник чувственного удовольствия эти авторы видят в рифме, в ритме, в игре словами, которую сводят к детской радости. Но и это удовольствие, оказывается, опять дробится на целый ряд отдельных форм: так, например, удовольствие от ритма объясняется и тем, что ритм издавна служит средством для облегчения работы, и тем, что важнейшие формы сексуального действия и сам половой акт ритмичны и что «таким путем определение деятельности при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется» (156, с. 139–140).

Все эти источники переплетаются в самой пестрой и ничем не обоснованной связи и в целом оказываются совершенно бессильными объяснить значение и действие художественной формы. Она объясняется только как фасад, за которым скрыто действительное наслаждение, а действие этого наслаждения основывается в конечном счете скорее на содержании произведения, чем на его форме. «Неоспоримой истиной считается, что вопрос: “Получит ли Ганс свою Грету?” – является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэта, ни его публику» (157, с. 141), и различие между отдельными родами искусства в конечном счете сводится психоанализом к различию форм детской сексуальности. Так, изобразительное искусство объясняется и понимается при этом как сублимирование инстинкта сексуального разглядывания, а пейзаж возникает из вытеснения этого желания. Из психоаналитических работ мы знаем, что «... у художников стремление к изображению человеческого тела заменяет инцестуозный инте-

рес к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого желания переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию» (76, с. 71).

Другие роды и виды искусства объясняются приблизительно так же, совершенно аналогично с другими формами детской сексуальности, причем общей основой всякого искусства является детское сексуальное желание, известное под именем комплекса Эдипа, который является «психологическим базисом искусства. Основное значение в этом отношении имеет комплекс Эдипа, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов» (157, с. 142).

Сексуальное лежит в основе искусства и определяет собой и судьбу художника и характер его творчества. Совершенно непонятным при этом истолковании делается действие художественной формы; она остается каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности говоря, можно было бы и обойтись. Наслаждение составляет только одновременное соединение двух противоположных сознаний: мы видим и переживаем трагедию, но сейчас же соображаем, что это происходит не в самом деле, что это только кажется. И в таком переходе от одного сознания к другому и заключается основной источник наслаждения. Спрашивается, почему всякий другой, не художественный рассказ не может исполнить той же самой роли? Ведь на деле мы знаем, что и судебная хроника, и уголовный роман, и просто сплетня, и длинные порнографические разговоры служат постоянно таким отводом для неудовлетворенных и неисполненных желаний. Недаром Фрейд, когда говорит о сходстве романов с фантазиями, должен взять за образец откровенно плохие романы, сочинители которых угождают массовому и довольно невзыскательному вкусу, давая пищу не столько для эстетических эмоций, сколько для открытого изживания неприкрытых стремлений.

И становится совершенно непонятным, почему «поэзия пускает в ход... всевозможные маски, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа в многие, удвоение процессов, опоэтизирование материала, в особенности же символы» (157, с. 134).

Гораздо естественнее и проще было бы обойтись без всей этой сложной деятельности формы и в откровенном и простом виде отвлечь и изжить соответствующее желание. При таком понимании чрезвычайно снижается социальная роль искусства, и оно начинает казаться нам только каким-то противоядием, которое имеет своей задачей спасти человечество от пороков, но не имеет никаких положительных задач для нашей психики.

Ранк указывает, что художники «принадлежат к вождям человечества в борьбе за усмирение и облагораживание враждебных культуре инстинктов», что «они освобождают людей от вреда, оставляя им в то же время наслаждение» (157, с. 147–148). Ранк совершенно прямо заявляет: «Надо прямо сказать, что по крайней мере в нашей культуре искусство в целом слишком переоценивается» (158, с. 55). Актер – это только врач, и искусство только спасает от болезни. Но гораздо существеннее то непонимание социальной психологии искусства, которое обнаруживается при таком подходе. Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения – что именно вытесняется, как вытесняется – обуславливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту и читателю. И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, делается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, потому что с этой точки зре-

ния искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это совершенно верно отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным. Поэт просто оказывается истериком, который как бы вбирает в себя переживания множества совершенно посторонних людей, и оказывается совершенно неспособным выйти из узкого круга, который создан его собственной инфантильностью. Почему все действующие лица в драме непременно должны рассматриваться как воплощение отдельных психологических черт самого художника? (158, с. 78). Если это понятно для невроза и для сна, то это делается совершенно непонятным для такого социального симптома бессознательного, каким является искусство. Психоаналитики сами не могут справиться с тем огромным выводом, который получился из их построения. То, что они нашли, в сущности, имеет только один смысл, чрезвычайно важный для социальной психологии. Они утверждают, что искусство по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы, то есть имеющие какой-то общественный смысл и назначение формы поведения. Но описать и объяснить эти формы в плане социальной психологии психоаналитики отказались. И чрезвычайно легко показать, почему это случилось именно так: два основных греха заключает в себе психоаналитическая теория с точки зрения социальной психологии.

Первым является ее желание свести во что бы то ни стало все решительно проявления человеческой психики к одному сексуальному влечению. Этот пансексуализм кажется совершенно необоснованным в особенности тогда, когда он применяется к искусству. Может быть, это было бы и верно для человека, рассматриваемого вне общества, когда он замкнут в узком круге своих собственных инстинктов. Но как можно согласиться с тем, что у общественного человека, участвующего в очень сложных формах социальной деятельности, не могут возникать и существовать всевозможного рода другие влечения и стремления, которые не менее, чем сексуальные, могут определять его поведение и даже господствовать над ним? Чрезмерное преувеличение роли полового чувства кажется особенно очевидным, как только мы от масштаба индивидуальной психологии переходим к психологии социальной. Но даже для личной психики кажутся чрезмерной натяжкой те допущения, которые делает психоанализ. «По утверждению некоторых психоаналитиков, там, где художник рисует прекрасный портрет своей матери или в поэтическом образе воплощает любовь к матери, скрыто исполненное страха инцестуозное желание (комплекс Эдипа). Когда скульптор создает фигуры мальчиков или поэт воспевает горячую юношескую дружбу, психоаналитик сейчас же готов усмотреть в этом гомосексуализм в самых крайних формах... При чтении таких аналитиков создается впечатление, будто вся душевная жизнь состоит только из до-человеческих страшных влечений, как будто все представления, волевые движения, сознание только мертвые куклы, которые тянут за ниточки ужасные инстинкты» (154, с. 183).

И в самом деле, психоаналитики, указывая на чрезмерно важную роль бессознательного, сводят совершенно на нет всякое сознание, которое, по выражению Маркса, составляет единственное отличие человека от животного: «Человек отличается от барана лишь тем, что его сознание заменяет ему инстинкт, или что его инстинкт носит сознательный характер» (3, с. 30). Если прежние психологи чрезмерно преувеличивали роль сознания, утверждая его всемогущество, то психоаналитики перегибают палку в другой конец, сводя роль сознания к нулю и утверждая за ним только способность служить слепым орудием в руках бессознательного. Между тем элементарнейшие исследования показывают, что и в сознании могут происходить совершенно такие же процессы. Так, экспериментальные исследо-

вания Лазурского о влиянии различного чтения на ход ассоциаций показали, что «уже тотчас после прочтения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинации различных его частей с находящимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений» (66, с. 108). Здесь мы имеем совершенно аналогичный процесс распада и ассоциативного комбинирования прочитанного с прежним душевным запасом. Неучет сознательных моментов в переживании искусства стирает совершенно грань между искусством как осмысленной социальной деятельностью и бессмысленным образованием болезненных симптомов у невротиков или беспорядочным нагромождением образов во сне.

Легче и проще всего обнаружить все эти коренные недостатки рассматриваемой теории на тех практических применениях психоаналитического метода, которые сделаны исследователями в иностранной и русской литературе. Здесь сейчас же открывается необычайная бедность этого метода и его полная несостоятельность с точки зрения социальной психологии. В исследовании о Леонардо да Винчи Фрейд пытается вывести всю его судьбу и все его творчество из его основных детских переживаний, относящихся к самым ранним годам его жизни. «Нам хотелось бы показать, каким образом художественная деятельность исходит из основных душевных влечений» (118, с. 111). И когда он заканчивает это исследование, он говорит, что боится услышать приговор, что он просто написал психологический роман, и сам должен сознаться, что он не переоценивает достоверности своих выводов. Для читателя достоверность эта положительно приближается к нулю, поскольку от начала и до самого конца ему приходится иметь дело с догадками, с толкованиями, с сопоставлениями фактов творчества и фактов биографии, между которыми прямой связи установить нельзя. Создается такое впечатление, что психоанализ располагает каким-то каталогом сексуальных символов, что символы эти всегда – во все века и для всех народов – остаются одни и те же и что стоит на манер снотолкователя найти соответствующие символы в творчестве того или другого художника, чтобы по ним восстановить эдиповский комплекс, страсть к разглядыванию и т. п. Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему эдиповскому комплексу и что в самых сложных и высоких формах нашей деятельности мы вынуждены только вновь и вновь переживать свою инфантильность, и, таким образом, все самое высокое творчество оказывается фиксированным на далеком прошлом. Человек как бы раб своего раннего детства, он всю жизнь разрешает и изживает те конфликты, которые создались в первые месяцы его жизни. Когда Фрейд утверждает, что «ключ ко всем его созданиям и неудачам (Леонардо) скрывается в детской фантазии о коршуне» (118, с. 118) и что эта фантазия в свою очередь раскрывает в переводе на эротический язык символику полового акта, – против такого упрощенного толкования восстает всякий исследователь, который видит, сколь мало в творчестве Леонардо эта история с коршуном способна раскрыть. Правда, и Фрейд должен признать «известную долю сверх, которая не может быть психоанализом» (118, с. 116). Но если исключить эту известную долю, вся остальная жизнь и все остальное творчество окажутся всецело закабаленными детской половой жизнью. С исчерпывающей ясностью этот недостаток обнаруживается в исследовании о Достоевском Нейфельда: «Как жизнь, так и творчество Достоевского, – говорит он, – загадочны... Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки... Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения» (76, с. 12). Поистине гениально! Не волшебный ключ, а какая-то психоаналитическая отмычка, которой можно раскрыть все решительно тайны и загадки творчества. В Достоевском жил и творил вечный Эдип, но ведь основным законом психоанализа считается утверждение, что Эдип живет в каждом решительно человеке. Значит ли это, что, назвав Эдипа, мы разрешили загадку Достоевского? Почему должны мы допустить, что конфликты детской сексуальности, столкновения ребенка с отцом оказались более влиятельными в жизни Достоевского, чем все позднейшие травмы и переживания? Почему не могли мы допустить, что такие,

например, переживания, как ожидание казни, как каторга и т. п., не могли служить источником новых и сложных мучительных переживаний? Если мы даже допустим вместе с Нейфельдом, «что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты» (76, с. 28), то все же мы никак не поймем, почему эти бессознательные конфликты могут образоваться только из конфликтов раннего детства. «Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений к родителям, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила – качество и особенность его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него» (76, с. 71–72). Нельзя представить себе более яркого опровержения защищаемой Нейфельдом теории, чем сказанное только что. Вся жизнь оказывается нулем по сравнению с ранним детством, и из комплекса Эдипа исследователь берется вывести все решительно романы Достоевского. Но беда в том, что при этом один писатель окажется роковым образом похожим на другого, потому что тот же Фрейд учит, что эдиповский комплекс есть всеобщее достояние. Только совершенно отвернувшись от социальной психологии и закрыв глаза на действительность, можно решиться утверждать, что писатель в творчестве преследует исключительно бессознательные конфликты, что всякие сознательные социальные задания не выполняются автором в его творчестве вовсе. Удивительный пробел окажется тогда в психологической теории, когда она захочет подойти с этим методом и с этими взглядами ко всей области неизобразительного искусства. Как будет она толковать музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и прямого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя? Эта громадная зияющая пустота самым наглядным образом отвергает психоаналитический подход к искусству и заставляет думать, что настоящая психологическая теория сумеет объединить те общие элементы, которые, несомненно, существуют у поэзии и музыки, и что этими элементами окажутся элементы художественной формы, которую психоанализ считал только масками и вспомогательными средствами искусства. Но нигде чудовищные натяжки психоанализа не бросаются в глаза так, как в русских работах по искусству. Когда профессор Ермаков поясняет, что «Домик в Коломне» надо понимать, как домик колом мне (50, с. 27), или что александрийский стих означает Александра (50, с. 33), а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра (50, с. 26), – то во всем этом ничего, кроме нелепой натяжки и ничего не объясняющей претензии, при всем желании увидеть нельзя. Вот для примера сопоставление, делаемое автором между пророком и домиком. «Как труп в пустыне *лежал* пророк; вдова, увидев бредущую Маврушу, – “ах, ах” и шлепнулась. Упал измученный пророк – и нет серафима, упала вдова – и простыл след Мавруши... Бога глас взывает к пророку, заставляя его действовать: “Глаголом жги сердца людей!” Глас вдовы – ах, ах” – вызывает постыдное бегство Мавруши. После своего преобразования пророк обходит моря и земли и идет к *людям*; после того как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель *от людей*» (50, с. 162).

## **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.