



КРИТИКА

Глава II

ИСКУССТВО КАК ПОЗНАНИЕ

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. Большой частью психологи отрывочно и фрагментарно разрабатывали только отдельные проблемы интересующей нас теории искусства, причем вели это исследование часто в совершенно разных и непересекающихся плоскостях, так что без какой-либо объединяющей идеи или методологического принципа было бы трудно подвергнуть систематической критике все 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 принимаемым нами исследованием. Иначе говоря, нам придется критически столкнуться только с теми психологическими теориями, которые оперируют при помощи объективно аналитического метода, т. е. в центр своего внимания ставят объективный анализ самого художественного произведения и, исходя из этого анализа, воссоздают соответствующую ему психологию. Те системы, которые построены на иных 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 его итогов, так как только крайние выводы



могут быть сопоставлены с выводами других исследований, которые шли совершенно своим 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 познание⁴¹. Восходя к В. Гумбольдту⁴², эта точка зрения была блестяще развита в трудах Потебни⁴³ 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 формой⁴⁴ называется при этом ближайшее этимологическое значение слова, при помощи которого оно приобретает возможность означать вкладываемое в него содержание. Во многих случаях эта внутренняя форма забывалась 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. Потебня блестяще формулирует это, когда говорит: «Внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль...» (1913, с. 14).

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 Потебня, — 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. Вместо понятия «содержание» художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно «идея» (там же).

Таким образом, механизм психологических процессов, соответствующих произведению искусства, намечается из этой аналогии, причем устанавливается, что символичность или образность слова равняется его поэтичности и, следовательно, основой художественного переживания становится образность, а общим его характером делаются 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-Куликовский⁴⁵, — для апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал «арбузик» для апперцепции шара... «Стеклянный шар — да это арбузик», — сказал ребенок: «Ревность — да это Отелло», — сказал Шекспир. Ребенок — худо ли, хорошо ли — объяснил самому себе шар. Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже — всему человечеству» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский, 1895, с. 18—20).

Таким образом, оказывается, что поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. Искусство отличается от науки только своим методом, т. е. способом переживания, т. е. психологически. «Поэзия, как и проза, — говорит Потебня, — есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания...» (А. А. Потебня, 1905, с. 97). «Без образа нет искусства, в частности поэзии» (там же, 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 новое значение. То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути.

В современном русском слове «мышь», — говорит Овсяннико-Куликовский, — мысль идет к цели, т. е. к обозначению понятия, прямым путем и делает один шаг; в санскритском «*муш*» она шла как бы окольным путем, сперва в направлении к значению «вор», а оттуда уже к значению «мышь», и, таким образом, делала два шага. Это движение сравнительно с первым, прямолинейным, представляется более *ритмическим*... В психологии языка, т. е. 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» (1895, 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» (там же, с. 63), — формулирует Овсяннико-Куликовский. То же обстоятельство, что искусство сопровождается известным и очень важным волнением как в процессе творчества, так и 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» (там же, 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 ин-



интересно отметить, что этот односторонний интеллектуализм системы совершенно открыто признают и все виднейшие представители этой школы. Так, Горнфельд⁴⁶ прямо говорит, что определение искусства как познания «захватывает одну лишь сторону художественного процесса» (1922, 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 *differencia specifica*, найти которую не так легко» (там же, с. 8).

Чрезвычайно интересно отметить, что в этом отношении указанная теория идет вразрез со всей психологической традицией в этом вопросе. Обычно исследователи исключали почти вовсе интеллектуальные процессы из сферы эстетического анализа. «Многие теоретики так односторонне подчеркивали, что искусство — дело восприятия или фантазии, или чувства, искусство противопоставляли так резко науке, как области познания, что может показаться почти не совместимым с теорией искусства утверждением, если мы скажем, что и мыслительные акты составляют часть художественного наслаждения» (R. Müller-Freienfels, 1922, S. 180).

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

Этот односторонний интеллектуализм обнаружился чрезвычайно скоро, и уже второму поколению исследователей пришлось внести весьма существенные поправки в теорию их учителя, поправки, которые, строго говоря, с психологической точки зрения сводят на нет это утверждение. Не кто иной, как Овсяннико-Куликовский, вынужден был выступить с учением о том, что лирика представляет собой совершенно особый вид творчества (1914), который обнаруживает «*принципиальное психологическое различие*» с эпосом. Оказывается, что сущность лирического искусства никак не может быть сведена к процессам познания, к работе мысли, но что определяющую роль в лирическом переживании играет эмоция, эмоция, которая может быть



совершенно точно отделена от побочных эмоций, возникающих в процессе научного, философского творчества. «Во всяком человеческом творчестве есть свои эмоции. При анализе психологии, например, математического творчества найдется непременно особая «математическая эмоция». Однако ни математик, ни философ, ни естествоиспытатель не согласятся с тем, чтобы их задача сводилась к созданию специфических эмоций, связанных с их специальностью. Ни науку, ни философию мы не назовем деятельностью эмоциональными. Огромную роль играют эмоции в творчестве художественном — *образном*. Они вызываются здесь самим содержанием и могут быть какие угодно: эмоциями скорби, грусти, жалости, негодования, соболезнования, умиления, ужаса и т. д. и т. д., — *только они сами по себе не являются лирическими*. Но к ним может примешиваться лирическая эмоция — со стороны, именно со стороны формы, если данное художественное произведение облечено в ритмическую форму, например в стихотворную или такую прозаическую, в которой соблюден ритмический каданс речи. Вот сцена прощания Гектора с Андромахой. Вы можете испытать, читая ее, сильную эмоцию и прослезиться. Без всякого сомнения, та эмоция, поскольку она вызвана трогательностью самой сцены, не заключает в себе ничего лирического. Но к этой эмоции, вызванной содержанием, присоединяется ритмическое воздействие плавных гекзаметров, и вы, в придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцию. Эта последняя была гораздо сильнее в те времена, когда гомеровские поэмы не были книгою для чтения, когда слепые рапсоды пели эти песни, сопровождая пение игрою на кифаре. К ритму стиха присоединялся ритм пения и музыки. Лирический элемент усугублялся, усиливался, а может быть, иной раз и заслонял эмоцию, вызывавшуюся содержанием. Если хотите получить эту эмоцию в ее чистом виде, без всякой примеси лирической эмоции, переложите сцену в прозу, лишенную ритмического каданса, представьте себе, например, прощание Гектора с Андромахой, рассказанное Писемским. Вы переживете подлинную эмоцию сочувствия, сострадания, жалости и даже прольете слезу — но ничего по существу лирического тут не будет» (там же, с. 173—175).



Таким образом, целая громадная область искусства — вся музыка, архитектура, поэзия — оказывается совершенно исключенной из теории, объясняющей искусство как работу мысли. Приходится выделить эти искусства не только в особый подвид внутри самих же искусств, но даже в особый совершенно вид творчества, столь же чуждый образным искусствам, как и научному и философскому творчеству, и стоящий к ним в том же отношении. Однако оказывается, что крайне трудно провести границу между лирическим и нелирическим внутри самого искусства. Иначе говоря, если признать, что лирические искусства требуют не работы мысли, а чего-то другого, приходится признать велед 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» Гете⁴⁷, «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» Пушкина, мы должны будем отнести к синкретическому, или смешанному искусству, полуобразному, полулирическому, и над ними не всегда можно сделать такую операцию, как со сценой прощания Гектора. По учению самого же Овсяннико-Куликовского, нет никакой принципиальной разницы между прозой и стихом, между речью размеренной и неразмеренной, и, следовательно, нельзя указать во внешней форме признака, который позволил бы отличить образное искусство от лирического. «Стих — это только педантическая проза, в которой соблюдено однообразие размера, а проза — это вольный стих, в котором ямбы, хорей и т. д. чередуются свободно и произвольно, что отнюдь не мешает иной прозе (например, тургеневской) быть гармоничнее иных стихов» (1895, с. 55).

Далее мы видели, что в сцене прощания Гектора с Андромахой наши эмоции протекают как бы в двух планах: с одной стороны, эмоции, вызванные содержанием, которые остались бы и в том случае, если бы эту сцену переложил Писемский, и, с другой — эмоции, 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, анализ и повседневное наблюдение убеждают нас, что в образном произведении нерасторжимость формы совершенно совпадает с нерасторжимостью формы в любом лирическом стихотворении. Овсяннико-Куликовский относит к чисто эпическим произведениям, например, «Анну Каренину» Толстого. Но вот что писал сам Толстой о своем романе и, в частности, о его формальной стороне: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] 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 Обл [онский] и какие плечи у Карен [иной], то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя: а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (1953, т. 62, с. 268—269).

Здесь совершенно ясно Толстой указывает на служебность мысли в художественном произведении и на совершенную невозможность той операции для «Анны Карениной», которую Овсяннико-Куликовский применяет к сцене прощания Гектора с Андромахой. Казалось бы, что, переложив «Анну Каренину» своими словами или словами Писемского, мы сохраним все ее интеллектуальные достоинства, лирической же добавочной эмоции ей не полагается, так как она написана не плавными гекзаметрами и в результате она не должна ничего потерять от такой операции. Между тем оказывается, что нарушить сцепление мыслей

* Они знают об этом больше, чем я (фр.). (Прим ред.)



и сцепление слов в этом романе, т. е. разрушить его форму, значит так же убить самый роман, как переложить лирическое стихотворение по Писемскому. И другие произведения, называемые Овсянко-Куликовским, как «Капитанская дочка», «Война и мир», вероятно, не выдержали бы такой операции. Надо сказать, что в этом разрушении формы — действительном или воображаемом — и заключается основная операция психологического анализа. И отличие действия самого точного пересказа от самого произведения служит исходной точкой для анализа особой эмоции формы. В интеллектуализме этой системы как нельзя ярче сказалось совершенное непонимание психологии формы художественного произведения. Ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы. Вот что говорит по этому поводу Потебня: «Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, т. е. темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией; оно не может подорвать верности положений, что поэтическое мышление может обходиться без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму» (1905, 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 составляет еще предмет поэзии. Но что 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, т. е. самая форма, как говорит Толстой, составлена не мыслью, а чем-то другим. Иначе говоря, если в психологию искус-



ства и входит мысль, то вся она в целом не есть все же работа мысли. Эту необычайную психологическую силу художественной формы совершенно точно отметил Толстой, когда указывал на то, что нарушение этой формы в ее бесконечно малых элементах немедленно ведет к уничтожению художественного эффекта. «Я уже приводил где-то, — говорит Толстой, — глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось», — сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки... Возьмем три главных условия — высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет ни выше, ни ниже того, который должен быть, т. е. будет взята та бесконечно малая середина той ноты, которая требуется, и когда протянута будет эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будет ни сильнее, ни слабее того, что нужно. Малейшее отступление в высоте звука в ту или другую сторону, малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие того заразительность произведения. Так что то заражение искусством музыки, которое, кажется, так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всех искусствах: *чуть-чуть* светлее, *чуть-чуть* темнее, *чуть-чуть* выше, ниже, правее, левее — в живописи; *чуть-чуть* ослаблена или усилена интонация — в драматическом искусстве, или сделана *чуть-чуть* раньше, *чуть-чуть* позже; *чуть-чуть* недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается



произведение искусства. И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда, когда человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий 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» (1951, т. 30, 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, т. е. к элементам формальным. Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, — это все равно что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма.

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



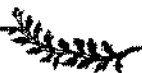
того, что внешняя форма стала для субъекта символом идеи» (1895, с. 70—71).

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» (1914, 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 Гюрнфельд, когда говорит, что «в этой насковзь познавательной теории обойдены эмоциональные элементы искусства, и в этом — пробел теории Поттебни, пробел, который он чувствовал и, верно, заполнил бы, если бы продолжал свою работу» (1922, с. 63).

Что сделал бы Поттебня, если бы продолжал свою работу, мы не знаем, но к чему пришла его система, последовательно разрабатываемая его учениками, знаем: она должна была исключить из формулы Поттебни едва ли не большую половину искусства и прийти в противоречие с очевиднейшими фактами, когда захотела сохранить влияние этой формулы для другой половины.

Для нас совершенно очевидно, что те интеллектуальные операции, те мыслительные процессы, которые возникают у каждого из нас при помощи и по поводу художественного произведения, не принадлежат к психологии искусства в тесном смысле этого слова. Это есть как бы результат, следствие, вывод, последствие художественного произведе-



ния, которое может осуществиться не иначе, как в результате его основного действия. И та теория, которая начинает с этого последствия, поступает, по остроумному выражению Шкловского⁴⁸, 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 Брюсов⁴⁹, принимая эту точку зрения, утверждал, что всякое художественное произведение приводит особенным 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, т. е. 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 акт; подобно, напр., учению о неделимости атома» (В. Я. Брюсов, 1975, с. 564). Здесь интеллектуальная теория доведена до абсурда, и потому ее психологические несурзности 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, т. е. 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 Марке 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 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 (К. Маркс, Ф. Энгельс, т. 12, с. 736—737). Лучшим доказательством того, что эта теория оперирует, по существу, с внеэстетическим моментом искусства, является судьба русского символизма, который в своих теоретических предпосылках всецело совпадает с рассматриваемой теорией.

Выводы, к которым пришли сами символисты, прекрасно сконцентрированы Вячеславом Ивановым в его формуле, гласящей: «Символизм лежит вне эстетических категорий» (1916, с. 154). Так же точно вне эстетических категорий и вне психологических переживаний искусства как такового лежат исследуемые этой теорией мыслительные процессы. Вместо того чтобы объяснить нам психологию искусства, они сами нуждаются в объяснении, которое может быть дано только на почве научно разработанной психологии искусства.

Но легче всего судить всякую теорию по тем крайним выводам, которые упираются уже в совершенно другую область и позволяют проверить найденные законы на материале фактов совершенно другой категории. Интересно проследить такие выводы, упирающиеся в область истории идеологий, критикуемой нами теорией. С первого взгляда она как будто бы как нельзя лучше согласуется с теорией постоянной изменчивости общественной идеологии в зависимости от изменения производственных отношений. Она как будто совершенно ясно показывает, как и почему меняется



психологическое впечатление от одного и того же произведения искусства, несмотря на то что форма этого произведения остается одной и той же. Раз все дело не в том содержании, которое вложил в произведение автор, а в том, которое привносит от себя читатель, то совершенно ясно, что содержание этого художественного произведения является зависимой и переменной величиной, функцией от психики общественного человека и изменяется вместе с последней. «Заслуга художника не в том *minimum* содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание. Скромная загадка: «Одно каже «свитай боже», друге каже «не дай боже», третье каже «мені все одно» (окно, двери и сволок) — может вызвать мысль об отношениях разных слоев народа к расцвету политической, нравственной, научной идеи, и такое толкование будет ложно только в том случае, когда мы выдадим его за объективное значение загадки, а не за наше личное состояние, возбужденное загадкой. В незамысловатом рассказе, как бедняк хотел было набрать воды из Савы, чтобы развести глоток молока, который был у него в чашке, как волна без следа унесла из сосуда его молоко и как он сказал: «Саво, Саво! Себе не забијели, а мене зацрни» (т. е. опечалила). В этом рассказе может кому-нибудь почудиться неумолимое, стихийно-разрушительное действие потока мировых событий, несчастье отдельных лиц, вопль, который вырывается из груди невозвратными и, с личной точки, незаслуженными потерями. Легко ошибиться, навязав народу то или другое понимание, но очевидно, что подобные рассказы живут по целым столетиям не ради своего буквального смысла, а ради того, который в них может быть вложен. Этим объясняется, почему создания темных людей и веков могут сохранять свое художественное значение во времена высокого развития, и вместе почему, несмотря на мнимую вечность искусства настает пора, когда с увеличением затруднений при понимании, забвением внутренней формы произведения искусства теряют свою цену» (А. А. Потебня, 1913, с. 153—154).

Таким образом, как будто бы объяснена историческая изменчивость искусства. «Лев Толстой сравнивал действие художественного произведения с заражением; это сравне-



ние 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» (А. Горнфельд, 1922, 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 всегда аллегория, иносказание: «Я сказал не то, что сказал, а нечто иное» — вот его формула для произведения искусства. Отсюда совершенно ясно, что эта теория разъясняет не изменение психологии искусства само по себе, а только изменение пользования художественным произведением. Эта теория показывает, что каждое поколение и каждая эпоха пользуется художественным произведением по-своему, но для того, чтобы воспользоваться, нужно прежде всего пережить, а как оно переживается каждой из эпох и каждым из поколений, на это теория 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 она 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 приро-



ды, но лишь содействуют ее упрочению и полноте ее выражения» (1914, с. 165).

Отсюда совершенно ясно, что, поскольку речь идет о психологии искусства в собственном смысле слова, она окажется вечной; несмотря на все изменения, она полнее выражает свою природу и кажется как будто изъятой из общего закона исторического развития, во всяком случае в своей существенной части. Если мы припомним, что лирическая эмоция есть для нашего автора вообще художественная эмоция по существу, т. е. 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 Потебней 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 (1922, с. 139), а опыты с чернильными пятнами, в последнее время применяющиеся Роршахом⁵⁰, 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 буквальным смыслом (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» (там же, с. 95—153). Важно показать, что самое объективное и как будто чисто образное искусство, как это Гюйо сделал для пейзажа, и есть, в сущности говоря, та же самая лирическая эмоция в широком смысле слова, т. е. специфическая эмоция художественной формы. «Мир «Записок охотника», — говорит Гершензон, — ни дать ни взять — крестьянство Орловской губернии 40-х годов; но, если присмотреться внимательно, легко заметить, что это — маскарадный мир, именно — образы душевных состояний Тургенева, одетые в плоть, в фигуры, в быт и психологию орловских крестьян, а также в пейзаж Орловской губернии» (1919, с. 11).

Наконец, что самое важное, субъективность понимания, привносимый нами от себя смысл ни в какой мере не являются специфической особенностью поэзии — он есть признак всякого вообще понимания. Как совершенно правильно формулировал Гумбольдт, всякое понимание есть непонимание, т. е. 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» (1975, 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 говорить: «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 несинтетическое, 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» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский, 1895, 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 Потемби и ассоциативным и сенсуалистическим направлением психологии, на котором основывают-



ся все построения этой школы⁵¹. Тот колоссальный переворот, который произошел в психологии со времен жесточайшей критики обоих этих направлений в применении к высшим процессам мышления и воображения, не оставляет камня на камне от прежней психологической системы, а вместе с ними падают совершенно и все основанные на нем утверждения Потебни. В самом деле, новая психология совершенно точно показала, что самое мышление совершается в своих высших формах совершенно без помощи наглядных представлений. Традиционное учение, говорящее, что мысль есть только связь образов или представлений, кажется совершенно оставленным после капитальных исследований Бюлера⁵², Мессера⁵³, Аха⁵⁴, Уота⁵⁵ и других психологов вюрцбургской школы. Отсутствие наглядных представлений в других мыслительных процессах может считаться совершенно незыблемым завоеванием новой психологии, и недаром Кюльпе пытается сделать чрезвычайно важные выводы и для эстетики. Он указывает на то, что все традиционное представление о наглядном характере поэтической картины совершенно падает в связи с новыми открытиями: «Следует только обратиться к наблюдениям читателей и слушателей. Нередко мы знаем, о чем идет речь, понимаем положение, поведение и характеры действующих лиц, но соответствующее или наглядное представление мыслим лишь случайно» (1914, с. 73).

Шопенгауэр⁵⁶ говорит: «Неужто мы переводим выслушиваемую нами речь в образы фантазии, мчащейся молниеносно мимо нас, сцепляющейся, превращающейся соответственно 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» (1898, с. 237). 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 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 невозможным перевод каждого выражения и слова в наглядное представление. Как можно себе представить следующее двустишие Мандельштама:

А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье знона.

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» — «... волосы твои, как стадо коз, сходящих с горы Галаадской; зубы твои, как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни...» — (4, 1—2) попробовал бы реализовать в наглядном представлении. С ним случилось бы то, что в пародийном стихотворении одного из русских юмористов произошло с мастером, пытавшимся отлить статую Суламифи с намерением дать наглядную реализацию метафорам «Песни песней»: получилось — «медный в шесть локтей болван».

Интересно, что в применении к загадке именно такая удаленность образа от того, что он должен означать, является непременным залогом ее поэтического действия. Пословица совершенно верно говорит: «Загадка — разгадка, а семь верст правды (или неправды)». Оба варианта выражают одну и ту же мысль: что и правды и неправды между загадкой и разгадкой семь верст. Если мы эти семь верст уничтожим, весь эффект загадки пропадет. Так поступали те учителя, которые, желая заменить мудреные и трудные народные загадки рациональными и воспитывающими детскую мысль, задавали детям пресные загадки вроде следующих: что такое, что стоит в углу и чем метут комнату. Ответ: метла. Такая загадка именно в силу того, что она поддается полнейшей наглядной реализации, лишена вся-



кого 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» (1905, с. 314), т. е. «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» (там же, с. 29). Шкловский говорит: «Этого «долга» не исполняют потчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, гоголевское сравнение неба с ризами господина и шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью» (1919, 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, нисколько не похожей на настоящий Днепр и нисколько не реализуемой в наглядных представлениях. Когда Гоголь утверждает, что Днепр — нет ему равной реки в мире, — в то время как он на деле не принадлежит к числу величайших рек, или когда он говорит, что «редкая птица долетит до середины Днепра», между тем как любая птица перелетит Днепр несколько раз туда и обратно, — он не только не приводит нас к наглядному представлению Днепра, но уводит нас от него в согласии с общими целями и задачами своей фантастической и романтической «Страшной мести». В том сцеплении мыслей, которое составляет эту повесть, Днепр действительно необыкновенная и фантастическая река.

Этот пример очень часто используется в школьных учебниках для того, чтобы выяснить отличие поэтического описания от прозаического, и в полном согласии с теорией Потебни утверждается, 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, немислимая 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*», — говорит В. М. Жирмунский⁵⁷, вызываемых словом чувственных образов может и не быть, во всяком случае они будут лишь субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов (1924, с. 131). «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» (там же, 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 выражение «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 Христиансен⁵⁸ блестяще разъяснил, что это имеет место только тогда, когда художник остается господином движения 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 зелеными, 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» (Б. Христиансен, 1911, с. 95).

Теодор Мейер в обстоятельном исследовании, которое сразу приобрело большую известность, исчерпывающе показал, что самый материал, которым пользуется поэзия, исключает образное и наглядное представление изображаемого ею*, и определил поэзию «как искусство не наглядного словесного представления» (Th. Meyer, 1901, S. 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» (1911, 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

* 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 сб.: Задачи и методы изучения искусства. Пг., 1924. С. 129 (и дальше).



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» (там же, с. 92). Анализ, однако, показывает, «что и в изобразительном искусстве, так же как и в поэзии, безобразное впечатление является конечной целью изображения предмета...» (там же, 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 пластическом искусстве — невидимое и неосязаемое» (там же, с. 109); там же, где образ возникает намеренно или случайно, он никогда не может служить признаком поэтичности. Говоря о подобной теории Потебни, Шкловский замечает: «В основу этого построения 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 прямом 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» (1919, с. 4).

И наконец, самой существенной и сокрушительной критике подверглась в последнее десятилетие традиционная теория воображения как комбинации образов. Школа Мейнонга⁵⁹ и других исследователей с достаточной глубиной показала, что воображение и фантазии 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, Леман⁶⁰ полагал, что она усиливается. Если применить к этому вопросу принцип однополюсной траты энергии, введенный проф. Корнеловым⁶¹ 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.: Н. Maier, 1908). Все это со-

* Понимание — суждение (нем.). (Прим. ред.)



гласно 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 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 доказать, 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, насколько та или иная теория правильно познает и понимает изучаемые ею явления, служит 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 (Обвянико-Куликовский), историю общественной мысли (Иванов-Разумник)⁶² и историю общественного движения (Пыпин)⁶³. 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 впечатле-



ние 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 сплетением 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 из 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 Печоринным, 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.

ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ

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 и 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, не материал, 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» (1921, 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, опыт-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, т. е. 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. С этой точки зрения стих не совокупность составляющих его звуков, а последовательность или чередование их соотношения. Стоит переставить слова в стихе, сумма составляющих его звуков, т. е. материал его, останется ненарушенной, но исчезнет 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 и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело» (В. Б. Шкловский, 1919, с. 143). И дальше: «Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности надобности не встречается» (там же, 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» (Б. В. Томашевский, 1925, 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» (В. Б. Шкловский, 1921, 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 проступков 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 Шиллеру⁶⁴ 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» (Б. М. Эйхенбаум, 1924, 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 роаяля.

«Зачем король Лир не узнает Кента? Почему Кент и Лир не узнают Эдгара?.. Почему мы в танце видим просьбу после согласия? Что развело и разбросало по свету Глана и Эдварду в «Пане» Гамсуна⁶⁵, хотя они любили друг друга?» (В. Б. Шкловский, 1912, 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» (В. Б. Шкловский, 1921, 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 Эйхенбаум⁶⁶ (1924, 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 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 пассивное, данное необходимо надо отличать от духовного, личное — от индивидуального»* (там же, с. 11).

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. Лансон⁶⁷ совершенно правильно говорит: «Мы, критики, делаем то же, что господин



Журден. Мы «говорим прозой», т. е. 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 Томашевского⁶⁸, 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» (Б. В. Томашевский, 1923, 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 выражена иначе, как в психологических понятиях. Основой этой психологичес-



кой 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 среду 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 обавтоматизации объясняются законы нашей прозаической речи, с ее недостроенной фразой и с ее полувывговоренным словом... При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами; а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, 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 делать камень каменным, существует то, что называется 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 самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (В. Б. Шкловский, 1919, с. 102—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 «почувствовать вещь», «сделать камень каменным», т. е. сильнее и острее пережить тот самый материал, с отрицания которого мы начали. Благодаря этому противоречию теряется все истинное значение найденных формалистами законов остранения⁶⁹ и т. п., так как целью этого остранения в конце концов оказывается то 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 Гейне⁷⁰ 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» (1913, S. 137). 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» (1921, 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, т. е. как систему приемов» (1928, 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» (там же, с. 159), мы, конечно, вла-



дем 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» Боярдо⁷¹: все различие в том, что у Пушкина «причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке», а у Боярдо «тот же прием мотивирован чарми»... Мы могли бы присоединить сюда же известную басню 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» (1928, с. 171—172).

Исследования Христиансена показали, что «*материал художественного произведения участвует в синтезе эстетического объекта*» (Б. Христиансен, 1911, с. 58) и что он от-



нюдь 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 заметной всем» (там же, с. 176).

Операция, которую надо проделать, чтобы убедиться в значимости материала, совершенно аналогична 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. Это станет еще яснее, 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» (Б. Христиансен, 1911, 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 Келера⁷², восприятие формы спускается очень глубоко по лестнице развития животной психики. Его опыты заключались в том, что он дрессировал курицу на восприятие отношений или 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, т. е. 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 ей неизвестен. 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.: К. Бюлер. Духовное развитие ребенка. М.: Новая Москва, 1924. 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.

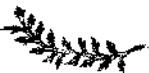
Отсюда совершенно ясно, что далеко не всякое восприятие формы будет непременно актом художественным.



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 выленим 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 избежать 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 отнять, например когда сюжет просто рассказать. Художественная значимость содержания тогда, конечно, обесценивается, но вытекает ли из этого, что 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» (С. Аскольдов, 1925, 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» (там же, с. 327). Если продолжить эту мысль, надо будет дополнить ее указанием на то, что делались такие попытки представить одну форму, лишённую всякого содержания, но они всегда оканчивались такой же психологической неудачей, как и попытки создать художественное содержание вне 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, бессюжетности и т. д. 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» («Садок судей», 1914, с. 2), — утверждали они в § 6 своего манифеста.

На деле это привело к тому, что футуристы не только не обходятся без интерпункции в своей стихотворной практике, но вводят целый ряд новых знаков препинания, например знаменитую изломанную строку 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.: А. Крученых, 1921), а на деле довели смысловой элемент в искусстве до невиданного еще господства*, 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. Итак, в практике русского футуризма на деле был создан естественный эксперимент для формалистических принципов, и этот эксперимент явно показывает ошибочность выдвинутых воззрений.

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 самоцелен», как утверждает Шкловский. И вот это утверждение самоцельности восприимательного процесса, определение ценности искусства по той сладости, которую оно доставляет нашему чувству, неожиданно обнаруживает

* А. Крученых⁷³ в книге «Заумный язык» (М., изд. Всероссийского союза поэтов, 1925) приходит как раз к обратному выводу о судьбе заумного языка. Он констатирует «торжество зауми на всех фронтах». Он находит ее у Сеиффуллиной⁷⁴, у Вс. Иванова⁷⁵, у Леонова⁷⁶, Бабеля⁷⁷, Пильняка⁷⁸, А. Веселого⁷⁹, даже у Демьяна Бедного⁸⁰. 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 далских по смыслу слов-элементов.



всю психологическую бедность формализма и обращает нас назад — к Канту³¹, 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 — возврат 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. 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 даже математической истины. Из всех обобщений Фолькельта, думается, нет более бесспорного и более плодотворного, чем его лаконическая формула: «Искусство состоит в *развеществлении* изображаемого» (1900, 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, т. е. наслаждение» (Л. Н. Толстой, 1951, т. 30, 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 поэтическими распущенными волосами читала стихи. Дело происходило в России, и вдруг из-за кустов появлялся герой в шляпе с пером *à la Guillaume Tell* (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично» (там же, 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, т. е. 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» (1920, 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 и, 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 чело-



века, 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» (там же, с. 101—102).

То же самое видели мы на примере формализма, который без психологических объяснений 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, т. е. 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, зашпигелеванной рукою привратника и содержащей вызов в суд... Но не тут-то было. Они [индуктивисты] обратились к помощи такого средства, в соответствии которого строгости естественных наук трудно не усомниться. Они пустили в ход свои конверты и объявили *referendum*, 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» (там же, 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 никако-



го более опасного заблуждения для психологии, чем это. В самом деле, стоит только предположить, что есть какое-нибудь обстоятельство, присутствующее у всех опрошиваемых 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 стали 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 не объясненным 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 доказал, 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 развитие 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 основании этого психического процесса лежат чувства, а с другой стороны, указывает на то, что чувства в данном случае переносятся воспринимающим субъектом на объект» (б. г., 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 дей-



ствительного 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» (там же, с. 223).

Вот какой сложной действительностью оказывается для Вундта даже процесс элементарного эстетического чувства, и в полном согласии с этим анализом Вундт презрительно отзывается о работе К. Ланге³² и других психологов, утверждающих, что «в создании 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?» (там же, 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 «восприятия стихотворения обыкновенно тоже сводятся к восприятию его звукового прораба. Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов» (В. Б. Шкловский, 1919, с. 22).

Основываясь на этом совершенно правильном наблюдении, Якубинский³³ пришел к совершенно правильным выводам: «В стихотворно-языковом мышлении звуки всплы-



вают 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» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. III. 1891, 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 Бальмонт⁸⁴ определял эмоциональный смысл русской азбуки, говоря, что «а» самый ясный, влажный, ласковый звук, «м» — мучительный звук, «и» — «звуковой лик изумления, испуга» (1915, 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.

И те подсчеты, которые делает Белый, указывая на глубокую значительность звуков «р», «д», «т» в поэзии Блока (1917, с. 282—283), и те соображения, которые высказывает Бальмонт, одинаково лишены всякой научной убедительности. Горнфельд приводит по этому поводу умное замечание Михайловского⁸⁵ по поводу подобной же теории, указывавшей, что звук «а» включает 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» (А. Г. Горнфельд, 1924, с. 136).

Вундт показал, что звуковая символика 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 исследовате-



ли, как Нироп и Граммон, вскрыли даже психологический источник происхождения звуковой выразительности отдельных слов. «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» (М. Grammont, 1913, p. 206).

Точно то же устанавливает и Нироп, приводя громадное количество слов выразительных и невыразительных, но построенных на том же самом звуке. «Существовала мысль, что между тремя «о» слова *monopole* 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 Балли⁸⁶: «Если звучание слова может ассоциироваться с его значением, то некоторые звукосочетания способствуют чувственному восприятию и вызывают конкретное представление; сами по себе звуки не способны произвести подобное действие» (1961, с. 75). Таким образом, все исследователи согласно сходятся на 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, самая ценность звуков в стихе оказывается вовсе не самоцелью воспринимающего процесса, как полагает Шкловский, а есть сложный психологический эффект художественного построения. Любопытно, что и сами формалисты приходят к сознанию необходимости выдвинуть на место эмоционального действия отдельных звуков значение зву-



кообраза, утверждая, как это сделано, например, в исследовании Д. Выгодского⁸⁷ о «Бахчисарайском фонтане», что этот звукообраз и основанный на нем подбор звуков имеют 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 (Пушкинский сборник. 1923, с. 50 и далее).

Так же точно Эйхенбаум критикует выдвигаемое Белым положение, будто «инструментовка поэтов бессознательно выражает аккомпанирование внешней формой идейного содержания поэзии» (А. Белый, 1917, с. 283).

Эйхенбаум совершенно справедливо указывает, что ни звукоподражание, ни элементарная символика не присущи звукам стиха (1924, 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 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.

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 материала⁸⁸. 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 к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов» (Л. Н. Толстой, 1951, т. 30, 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 перебирает искусство, — это едва ли станет отрицать кто-нибудь после того, как исторические исследования в достаточной степени разъяснили справедливость этого факта.

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, сказанся 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.

Глава IV

ИСКУССТВО И ПСИХОАНАЛИЗ

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 Платон⁸⁹ (в диалоге «Ион») (см.: Платон, 1924), 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 бессознательном⁹⁰ и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. С анализом бессознательного в искусстве произошло то же самое, что вообще с введением этого понятия в психологию. Психологи склонны были утверждать, что бессознательное по самому смыслу этого слова есть нечто находящееся вне нашего сознания, т. е. 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 I главе, что такая точка зрения ошибочна и что практика блестяще опровергла эти доводы, показав, что наука изучает не только непосредственно дан-

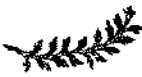


ное и сознаваемое, но и целый ряд таких явлений и фактов, которые могут быть изучены косвенно, посредством следов, анализа, воссоздания и при помощи материала, который не только совершенно отличен от изучаемого предмета, но часто заведомо является ложным и неверным сам по себе. Так же точно и бессознательное 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 непроходимой 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 им⁹¹.

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 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, т. е. 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 сущно-



сти, 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 Ранк⁹² и Сакс⁹³, что основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, «пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрывающимися 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» (1913, S. 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» (O. Rank, 1918, S. 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...» (там же).

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 не серьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположение 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 относится очень серьезно, т. е. вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности» (1912, 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 источник для этого удовольствия, и тогда игру ему начинают заменять сны наяву или те фантазии, которым предаются 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» (там же, 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» (O. Rank, 1918, S. 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.: S. Freud, 1921).

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* 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 (там же).

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 фантазии, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, «которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного» (1912, с. 20, 23).

* 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. Особенно 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.



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» (там же, 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 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 же 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 ним энергия. Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение на 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 приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, т. е. давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 132—134).

На этом основании ряд исследователей развивают теорию поэтического творчества, в которой сопоставляют художника с невротиком, хотя вслед за Штеккелем называют смехотворным построение Ломброзо⁹⁴ и проводимое им сближение между гением и сумасшедшим. Поэт-невротик и осуществляет психоанализ в своих поэтических образах, трактуя чужие образы как зеркало своей души. Он предоставляет своим диким наклонностям вести довлеющую жизнь в построенных образах фантазии. Вслед за Гейне эти исследователи полагают, 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, которому свойственно 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 с тем, 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 ими 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 остальным дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 17).



Совершенно серьезно психоаналитики утверждают, как говорит Мюллер-Фрейнфельс, что Шекспир и Достоевский⁹⁵ потому не сделались 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. Но так как психоаналитики склонны все влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Гейбеля⁹⁶: «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 психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, т. е. отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, т. е. несогласующиеся с нашими моральными, культурными и т. п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения в 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*, 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 вы-

* 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, т. е. специфику искусства, к украшению, к заманке, к *Vorlust*, т. е. вместо решения проблемы отважно перескакивает через нее.



ражение 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 замаскированной 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» (1912, 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.

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

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

* Предудовольствие — термин психоанализа (Прим. ред.).



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 поэтика. Мы можем предположить двух родов средства: писатель смягчает характер эгоистических «снов наяву» изменениями и затушевываниями и подкупает нас чисто формальными, т. е. 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» (там же, с. 28).

Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение, и как он разъясняет в своих последних работах: 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 (1921).

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 определенная деятельность при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 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 публики» (ibid, S. 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 интерес (инцестуозный) к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого желания (инцестуозного) переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию» (И. Нейфельд, 1925, 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. Особенное значение в этом отношении имеет комплекс Эдипа, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 142).

Сексуальное лежит в основе искусства и определяет собой и судьбу художника и характер его творчества. Совершенно непонятным при этом истолковании делается дей-



ствие 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 и судебная хроника, и уголовный роман, и просто сплетни, 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 скрытых стремлений.

И становится совершенно непонятным, почему «поэзия пускает в ход... всевозможные ласки, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа в многие, удвоение процессов, опозитивирование материала, в особенности же символы» (ibid., S. 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 спасать 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» (ibid., S. 147—148). Ранк совершенно прямо заявляет: «Надо прямо сказать, что по крайней мере в нашей культуре искусство в целом слишком переоценивается» (O. Rank, 1918,



S. 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 индивидуально-го 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 зрения 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 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? (O. Rank, H. Sachs, 1913).

Если это понятно для невроза и для сна, то это делается совершенно непонятным для такого социального симптома бессознательного, каким является искусство. Психоана-



литики 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, т. е. 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 создаст фигуры мальчиков или поэт воспекает 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 дочеловеческих страшных влечений, как будто все представления, волевые движения, со-



знание только мертвые куклы, которые тянут за ниточки ужасные инстинкты» (R. Müller-Freienfels, 1923, S. 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 здесь от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт, или же, — что его инстинкт осознан» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 30). Если прежние психологи чрезмерно преувеличивали роль сознания, утверждая его всемогущество, то психоаналитики перетирают 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 исследования Лазурского⁹⁷ о влиянии различного чтения на ход ассоциаций показали, что «уже тотчас после прочтения рассуждения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинации различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений» (1900, 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. Он говорит, что ему хотелось показать, «каким образом художественная деятельность



проистекает из первоначальных душевных влечений» (1912, с. 111). И когда он заканчивает это исследование, он говорит, что боится уэльшать 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 Эдипов комплекс, страсть к разглядыванию и т. п. Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему Эдипову 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 у Леонардо «ключ ко всей разнообразной деятельности его духа и неудачливости таился в детской фантазии о коршуне» (там же, 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, как мало в творчестве Леонардо эта история с коршуном способна раскрыть. Правда, и Фрейд должен признать «известную долю произвольности, которую психоанализом нельзя раскрыть» (там же, 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» (1925, 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 ожидание казни, каторги 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» (там же, 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 особенности его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него» (там же, 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 Эдипов 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 маской и вспомогательным средством 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 (И. Д. Ермаков, 1923б, с. 27) или что александрийский стих означает Александра (там же, с. 33), а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра (там же, 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 бредущуюся 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: «Плаголом 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*» (там же, с. 162).

Совершенная произвольность и очевидная бесплодность таких сопоставлений, конечно, способны только подорвать доверие к тому методу, которым пользуется профессор Ермаков. И когда он поясняет, что «Ив. Ник. близок к природе: — как велит природа — он Довгочун, т. е. долго чиха-



ет, Ив. Ив. искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы...» (1923а, с. 111), — он окончательно подрывает доверие к тому методу, который не может избавить нас от совершенно абсурдного истолкования двух фамилий, одной — в смысле близости к природе, другой — в смысле искусственности. Так изо всего можно вывести решительно все. Классическим образцом таких толкований останется навсегда толкование пушкинского стиха Передоновым в классе на уроке словесности: «С своей волчицею голодной выходит на дорогу волк...» Поймите, это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки парно ходят. Волк с волчицею голодной: волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть, жена во всем должна подчиняться мужу» (Ф. К. Сологуб, 1958, с. 236). Психологических оснований для такого толкования есть ровно столько же, сколько и у толкований Ермакова. Но небрежность к анализу формы составляет почти всеобщий недостаток всех психоаналитических исследований, и мы знаем только одно исследование, близкое к совершенству в этом отношении, — это исследование «Остроумие» Фрейда, которое тоже исходит из сближения остроты со сновидением. Это исследование, к сожалению, стоит только на грани психологии искусства, потому что сами по себе комический юмор и остроумие, в сущности говоря, принадлежат скорее к общей психологии, чем к специальной психологии искусства. Однако произведение это может считаться классическим образцом всякого аналитического исследования. Фрейд исходит из чрезвычайно тщательного анализа техники остроумия и уже от этой техники, т. е. от формы, восходит к соответствующей этой остроте безличной психологии, при этом он отмечает, что при всем сходстве острота для психолога коренным образом отличается от сновидения. «Важнейшее отличие заключается в их социальном соотношении. Сновидение является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку... Острота является, наоборот, самым социальным из всех душевных механизмов, направленных на получение удовольствия» (1925, с. 241). Этот тонкий, точный анализ позволяет Фрейду не валить в одну кучу все решительно произведения искусства, но даже для таких трех близко стоящих форм, как остроумие, комизм и юмор,



указать три совершенно разных источника удовольствия. Единственной погрешностью самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения как действительные. В этом сказывается тот же наивный подход к произведению искусства, который обнаруживает исследователь, когда по «Скупому рыцарю» хочет изучить действительную скупость.

Так, практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным.

Нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства. Однако практическое применение сможет принести какую-либо реальную пользу только в том случае, если оно откажется от некоторых основных и первородных грехов самой теории, если наряду с бессознательным оно станет учитывать и сознание не как чисто пассивный, но и как самостоятельно активный фактор, если оно сумеет разъяснить действие художественной формы, разглядевши в ней не только фасад, но и важнейший механизм искусства; если, наконец, отказавшись от пансексуализма и инфантильности, оно сможет внести в круг своего исследования всю человеческую жизнь, а не только ее первичные и схематические конфликты.

И наконец, последнее: если оно сможет дать правильное, социально-психологическое истолкование и символике искусства и его историческому развитию и поймет, что искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной.

Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного — вот ее наиболее вероятный ответ⁹⁸.