



**ПСИХОЛОГИЯ  
ИСКУССТВА**



## Глава IX

# ИСКУССТВО КАК КАТАРСИС

Психология искусства имеет дело с двумя или даже с тремя главами теоретической психологии. Всякая теория искусства находится в зависимости от той точки зрения, которая установлена в учении о восприятии, в учении о чувстве и в учении о воображении или фантазии. Обычно искусство и рассматривается в курсе психологии в одной из этих трех глав или во всех трех главах вместе. Однако отношения между тремя этими проблемами совершенно не в одинаковой степени важны для психологии искусства. Совершенно очевидно, что психология восприятия играет несколько служебную и подчиненную роль по сравнению с двумя другими главами, потому что все теоретики уже отказались от того наивного сенсуализма, согласно которому искусство есть просто радость от красивых вещей. Уже давно эстетическая реакция, даже в ее простейшем виде, отличалась теоретиками от обычной реакции при восприятии приятного вкуса, запаха или цвета. Проблема восприятия есть одна из важных проблем психологии искусства, но она не есть центральная проблема, потому что сама она находится в зависимости от того решения, которое мы дадим другим вопросам, стоящим в самом центре нашей проблемы.

В искусстве актом чувственного восприятия только начинается, но, конечно, не завершается реакция, и потому психологию искусства приходится начинать не с той главы, которая имеет дело обычно с элементарными эстетическими переживаниями, а с других двух проблем — чувства и воображения. Можно даже прямо сказать, что правильное понимание психологии искусства может быть создано только на пересечении этих двух проблем и что все решительно психологические системы, пытающиеся объяснить искусство, в сущности, говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве. Надо, однако, сказать, что нет в психологии глав более темных, чем эти две главы, и что именно они подвергались в последнее время наибольшей переработке и наибольшему



пересмотру, хотя до сих пор, к сожалению, мы не имеем сколько-нибудь общепризнанной и законченной системы учения о чувстве и учения о фантазии.

Еще хуже обстоит дело в объективной психологии, которая сравнительно легко развивает схему тех форм поведения, которые соответствовали волевым процессам в прежней психологии и отчасти процессам интеллектуальным, но именно две эти области остаются для объективной психологии еще почти не разработанными. «Психология чувства, — говорит Титченер<sup>136</sup>, — пока еще в широких размерах есть психология личного мнения и убеждения» (1914, с. 190). Так же точно с «воображением». Как говорит проф. Зеньковский<sup>137</sup>, «давно уже в психологии происходит скверный анекдот». Эта сфера остается чрезвычайно малоизученной, как и область чувства, и самым проблематическим и загадочным остается для современной психологии связь и отношение эмоциональных фактов с областью фантазии. Этому отчасти способствует то, что чувства отличаются рядом особенностей, из которых как на первую правильно указывает Титченер — на смутность. Именно этим чувство отличается от ощущения: «Чувство не имеет свойства ясности. Удовольствие и неудовольствие могут быть интенсивными и продолжительными, но они никогда не бывают ясными. Это значит — если мы перейдем на язык популярной психологии, — что на чувстве невозможно сосредоточить внимания. Чем больше внимания обращаем мы на ощущение, тем оно становится яснее и тем лучше и отчетливее мы его помним. Но мы совершенно не можем сосредоточить внимание на чувстве; если мы пытаемся это сделать, то удовольствие или неудовольствие тотчас же исчезает и скрывается от нас, и мы застаем себя за наблюдением какого-нибудь безразличного ощущения или образа, которого мы совсем не хотели наблюдать. Если мы желаем получить удовольствие от концерта или от картины, мы должны внимательно воспринимать то, что мы слышим или видим; но как только мы попытаемся обратить внимание на самое удовольствие, это последнее исчезает» (там же, с. 194—195).

Таким образом, с одной стороны, для эмпирической психологии чувство находилось вне области сознания, потому что все то, что не могло быть фиксировано в фокусе внима-



ния, отодвигалось для эмпирической психологии на окраины нашего поля сознания. Однако целый ряд психологов указывают на другую, как раз противоположную черту чувства, именно на то, что чувство всегда сознательно и что бессознательное чувство есть противоречие в самом определении. Так, Фрейд, который является едва ли не самым большим защитником бессознательного, говорит: «Ведь сущность чувства состоит в том, что оно чувствуется, т. е. известно сознанию. Возможность бессознательности совершенно отпадает, таким образом, для чувств, ощущений и аффектов» (1923, с. 135). Фрейд, правда, возражает против такого элементарного утверждения и пытается выяснить, имеет ли смысл такое утверждение, как парадоксальный и бессознательный страх. И дальше он выясняет, что хотя психоанализ и говорит о бессознательных аффектах, однако эта бессознательность аффекта отличается от бессознательности представления, так как бессознательному аффекту соответствует только зародыш аффекта как возможность, не получившая дальнейшего развития. «Строго говоря... бессознательных аффектов в том смысле, в каком встречаются бессознательные представления, не бывает» (там же, с. 136).

Такого же мнения из психологов искусства держится Овсяннико-Куликовский, который противопоставляет чувство мысли отчасти потому, что чувство не может быть бессознательным. Он дает решение вопроса, близкое к мнению Джемса<sup>138</sup> и противоположное мнению Рибо<sup>139</sup>. Именно он утверждает, что у нас не существует памяти чувств. «Сперва нужно решить, — говорит он, — возможно ли бессознательное чувство, как вполне возможна бессознательная мысль. Мне кажется, отрицательный ответ сам собой напрашивается. Ведь чувство с его неизбежной окраской остается чувством только до тех пор, пока оно ощущается, проявляется в сознании... По моему крайнему разумению, выражение «бессознательное чувство» есть *contradictio in adjecto*, как черная белизна и т. п., и бессознательной сферы в душе чувствующей нет» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский, 1914, с. 23, 24).

Мы, таким образом, наталкиваемся как будто на противоречие: с одной стороны, чувство по необходимости лише-



но сознательной ясности, с другой стороны, чувство никак не может быть бессознательным. Это противоречие, установленное в эмпирической психологии, кажется нам очень близким к действительности, но его нужно перенести и в объективную психологию и попытаться найти его истинный смысл. Для этого попробуем сперва дать ответ в самых общих словах на то, чем является чувство как нервный процесс, какие объективные свойства мы можем приписать этому процессу.

Многие авторы согласны в том, что с точки зрения нервных механизмов чувство следует отнести к процессам траты, расхода или разряда нервной энергии. Проф. Оршанский<sup>140</sup> указывает на то, что вообще наша психическая энергия может расходоваться в трех видах: «Во-первых, на двигательную иннервацию — в форме двигательного представления или воли, что составляет высшую психическую работу. Вторая часть психической энергии расходуется на внутреннее разряжение. Насколько это распространение имеет характер иррадиации или проведения психической волны — это составляет подкладку ассоциации представлений. Насколько же оно влечет за собою дальнейшее освобождение живой психической энергии в других нервных волнах, оно составляет источник чувства. Наконец, в-третьих, часть живой психической энергии превращается путем угнетения в скрытое состояние, в бессознательное... Поэтому энергия, превращаемая угнетением в скрытое состояние, есть основное условие логической работы. Таким образом, три части психической энергии, или работы, соответствуют трем видам нервной работы: чувство соответствует разряжению, воля — рабочей части энергии, а интеллектуальная часть энергии, особенно абстракция, связана с угнетением или экономией *нервной и психической* силы... Вместо разряжения в высших психических актах преобладает превращение живой психической энергии в запасную» (1898, с. 536—537).

С этим взглядом на чувство, как на расход энергии, более или менее согласны авторы самых разных направлений. Так высказывается и Фрейд, говоря, что аффекты и чувства соответствуют процессам расходования энергии, конечное выражение их воспринимается как ощущение. «Аффектив-



ность выражается, по существу, в моторном (секреторном, регулирующем кровеносную систему) оттоке энергии, ведущем к (внутреннему) изменению самого тела без отношения к внешнему миру; моторность выражается в действиях, назначение которых — изменение во внешнем мире» (1923, с. 137).

Эту же точку зрения принимали многие психологи искусства, и в частности Овсяннико-Куликовский. Несмотря на то что в своих основных представлениях он исходит из принципа экономии сил как основного принципа эстетики, он должен был сделать исключение для чувства. По его словам, «наша чувствующая душа по справедливости может быть сравниваема с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая — это такой воз, с которого ничего не может упасть. Вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательного... Если бы чувства, нами переживаемые, сохранились и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, надежд и т. д. Нет, чувства, раз пережитые и погухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают, душевную силу. Жизнь чувства — расход души» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский, 1914, с. 24—26).

Для того чтобы подтвердить эту мысль, Овсяннико-Куликовский подробно показывает, что в нашей мысли господствует закон памяти, а в нашем чувстве закон забвения, и за основу для своего рассмотрения берет самые яркие и высшие проявления чувства, именно аффекты и страсти... «Что аффекты и страсти представляют собою расходование душевной силы, это не может подлежать сомнению, равно как и то, что если взять всю совокупность аффектов и страстей за известный период времени, то этот расход окажется огромным. Какие статьи в этом расходе могут быть признаны полезными и производительными — это уж другой воп-



рос; но несомненно, что многие страсти и различные аффекты оказываются настоящим расточительством, душевным мотовством, ведущим к банкротству психики.

Так вот, если будем иметь в виду, с одной стороны, высшие процессы обобщающей мысли, научной и философской, а с другой — самые сильные и яркие аффекты и страсти, то коренная противоположность и антагонизм двух душ — мыслящей и чувствующей — выступят отчетливо в нашем сознании. И мы убедимся, что в самом деле эти две души плохо ладят между собою и что психика человека, из них слагающаяся, есть психика плохо организованная, неустойчивая, исполненная внутренних противоречий» (там же, с. 27—28).

И в самом деле, это представляет собой основной для психологии искусства вопрос — как должны мы смотреть на чувство, только ли как на трату психической энергии, или, в экономии психической жизни оно имеет и экономизирующую, сберегающую роль? Я потому называю этот вопрос центральным, важным для психологии чувства, что в зависимости от того или иного решения его находится ответ на другой центральный вопрос психологической эстетики — о принципе экономии сил. Со времен Спенсера<sup>141</sup> у нас принято в основу искусства класть объяснение, исходящее из закона экономии душевных сил\*, в котором Спенсер и Авенариус<sup>142</sup> видели чуть ли не универсальный принцип душевной работы. Этот принцип был заимствован искусствоведами, и в русской литературе всех полнее формулировал его Веселовский, выдвинув знаменитую формулу, гласящую, что достоинство стиля состоит именно в том, чтобы составить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов. Та же точка зре-

\* В последнее время из психологов проф. А. К. Борсук<sup>142</sup> вновь выступил в защиту принципа экономии сил. «Эстетические переживания суть те и постольку, какие и поскольку обуславливаются входящим в их состав процессом ориентации, совершающимся в соответствии с принципом наименьшей траты сил» («Эстетическое» и «прекрасное» в освещении биопсихологии // Вопросы воспитания нормального и дефективного ребенка. М.; Пг., 1924. С. 31). Но тогда геометрическая теорема доставляла бы высшее эстетическое наслаждение, не говоря уже о хорошо составленной деловой телеграмме. И почему эстетическое переживание вызывает такое волнение?



ния поддерживается и всей школой Потебни, а Овсяннико-Куликовский склонен даже все художественное чувство, в отличие от эстетического, свести к чувству экономии. Формалисты ополчились против такого мнения, сославшись на ряд чрезвычайно убедительных доводов, противоречащих этому принципу. Так, Якубинский продемонстрировал, что в поэтическом языке отсутствует закон расподобления плавных звуков; другое исследование показало, что поэтический язык характеризуется именно трудно произносимым стечением звуков, что приемом искусства является прием затруднения восприятия, выведение его из привычного автоматизма и что поэтический язык подчиняется правилу Аристотеля, который говорил, что он должен звучать как чужестранный.

Противоречие, которое существует между этим принципом, с одной стороны, и между теорией чувства как расхода душевной энергии, с другой, совершенно очевидно. Оно привело к тому, что Овсяннико-Куликовскому, который захотел в своей теории сохранить оба эти закона, пришлось на деле разделить искусство на две совершенно различные области: на искусство образное и на искусство лирическое. Вполне справедливо Овсяннико-Куликовский выделяет художественное чувство из прочих общеэстетических чувств, но под этой художественной эмоцией понимает эмоции мыслей по преимуществу, т. е. эмоцию удовольствия, основанного на экономии сил. В противоположность этому он рассматривает лирическую эмоцию как эмоцию интеллектуальную и принципиально отличную от первой. Отличие это состоит в том, что лирика вызывает действительную настоящую эмоцию и, следовательно, должна быть выделена в особую психологическую группу. Но эмоция, как мы помним, есть расход энергии, и потому как же вяжется эта теория лирической эмоции с принципом экономии сил? Овсяннико-Куликовский совершенно правильно отделяет лирическую эмоцию от той или иной прикладной эмоции, которую эта лирика вызывает. В отличие от Петражицкого, который полагает, что боевая музыка, например, создана для того, чтобы вызывать в нас боевые эмоции, а церковное пение имело своей задачей вызывать эмоции религиозные, Овсяннико-Куликовский указывает, что дело происходит не-



сколько иначе: смешивать те и другие эмоции совершенно невозможно, потому что «если допустим такое смешение, то окажется, что, например, цель многочисленных эротических стихотворений состоит в возбуждении полового чувства, идея и цель «Скупого рыцаря» — доказать, что скудость — порок... и т. д. без конца» (1914, с. 191—192).

Если мы примем это различие непосредственного эффекта искусства и его вторичного или прикладного эффекта — его действия и последствий, мы должны будем поставить два совершенно разных вопроса об экономии сил: где имеет место, где сказывается эта экономия сил, столь обязательная, по мнению многих, для переживания искусства, — во вторичном или первичном эффекте искусства? Ответ на этот вопрос нам кажется вполне ясным после тех критических и практических исследований, на которых мы останавливались в предыдущих главах. Мы видели, что в первичном и непосредственном эффекте искусства все указывает, скорее, на затрудненность по сравнению с нехудожественной деятельностью, следовательно, принцип экономии сил если и применим, то, вероятно, по отношению ко вторичному эффекту искусства, к его последствиям, но никак не к самой эстетической реакции на художественное произведение.

В этом смысле разъясняет принцип экономии сил Фрейд, когда он указывает, что эта экономия сил очень далека от того наивного понимания, которое вкладывает в нее Спенсер. Она напоминает бы, по Фрейду, ту мелочную экономию домашней хозяйки, которая, для того чтобы купить на копейку дешевле овощей к обеду, отправлялась бы для этого на рынок, отстоящий от нее на несколько верст, и тем избежала бы ничтожной затраты. «Мы уже давно ушли от ближайшего, но вместе с тем наивного понимания этой экономии, — говорит Фрейд, — как желания вообще избежать психической затраты, причем экономия получается при наибольшем ограничении в употреблении слов и создании мыслительных связей. Мы тогда уже сказали себе: краткое, лаконическое не есть еще остроумное. Краткость остроумия — это особая, именно «остроумная» краткость... Мы можем, конечно, позволить себе сравнить психическую экономию с предприятием. Пока оборот в нем очень не-



лик, то, разумеется, на предприятие в целом расходуется мало, расходы на содержание управления крайне ограничены. Бережливость распространяется еще на абсолютную величину затраты. Впоследствии, когда предприятие расширилось, значение расходов на содержание управления отступило на задний план. Теперь не придают больше значения тому, как велико количество издержек, если только оборот и доходы увеличились в значительной мере. Экономия в расходах была бы мелочной для предприятия и даже прямо убыточной» (1912, с. 210—211).

Совершенно верно, что нам покажется мелочной та экономия, которую, по мнению Веселовского, совершает поэт, когда в возможно меньшем количестве слов он сообщает нам возможно большее количество мыслей. Можно было бы показать, что дело происходит как раз обратным образом: если пересказать возможно экономичнее и короче, как это делает театральное либретто, содержание какой-нибудь трагедии, мы получим неизмеримо большую экономию в том наивном смысле, о котором говорит Веселовский. Мы увидим, что поэт, наоборот, прибегает к крайне неэкономному расходованию наших сил, когда искусственно затрудняет течение действия, возбуждает наше любопытство, играет на наших догадках, заставляет раздваиваться наше внимание и т. п.

Если мы сравним, скажем, роман Достоевского «Братья Карамазовы» или трагедию «Гамлет» с абсолютно точным прозаическим пересказом их содержания, мы увидим, что неизмеримо больше экономии внимания мы найдем именно в прозаическом пересказе. Для чего в самом интересном месте Достоевский под многоточием скрывает, кто именно убил Федора Карамазова, и почему он заставляет нашу мысль путаться в самых противоположных направлениях, блуждать и не находить правильного выхода, когда неизмеримо экономнее для внимания было бы сразу отчетливо и ясно расположить события так, как это мы делаем в судебном протоколе, в деловой статье, в научном сообщении. Таким образом, принцип экономии сил, в его, спенсеровском смысле, оказывается неприложимым к художественной форме, и рассуждения Спенсера оказываются здесь не у места. Спенсер полагает, что это сбережение сил выражается, например, в том, что в английском языке прилагатель-



ные предшествуют существительному, и когда мы говорим «черная лошадь», то это гораздо экономнее для внимания, чем если бы мы сказали «лошадь черная», потому что в этом случае у нас непременно возникло бы известное затруднение, какой именно представить себе лошадь, когда мы еще не услышали определения ее цвета. Это наивнейшее с психологической точки зрения рассуждение, может быть, и окажется верным в приложении к прозаическому расположению мыслей, хотя и там оно скажется в фактах гораздо более серьезных. Что касается искусства, то здесь господствует как раз обратный принцип расхода и траты разряда нервной энергии, и мы знаем, что чем эта трата и разряд оказываются больше, тем потрясение искусством оказывается выше. Если мы припомним тот элементарный факт, что всякое чувство есть расход души, а искусство непременно связано с возбуждением сложной игры чувств, мы сейчас увидим, что искусство нарушает принцип экономии сил в своем ближайшем действии и подчиняется в построении художественной формы как раз обратному принципу. Наша эстетическая реакция прежде всего открывается нам как реакция не сберегающая, но разрушающая нашу нервную энергию, она больше напоминает взрыв, чем копейную экономию.

Однако принцип экономии сил, может быть, и приложим к искусству, но в каком-то совсем другом виде, и для того, чтобы разобраться в нем, необходимо составить себе точное представление о самой природе эстетической реакции. По этому вопросу существует чрезвычайное множество взглядов, которые часто даже трудно привести в какое-нибудь согласие или столкновение друг с другом, потому что каждый исследователь останавливается обычно на каком-нибудь частном вопросе, и мы почти не имеем психологических систем, которые раскрыли бы перед нами эстетическую реакцию или эстетическое поведение во всем его объеме. Обычно теория говорит нам только о той или иной частности этой реакции, и потому бывает трудно установить, насколько выдвинутая теория верна или неверна, поскольку она иной раз решает ту задачу, которая раньше еще не формулировалась в целом виде. Мюллер-Фрейенфельс в своей систематической психологии искусства, заключая



теорию эстетической реакции, вполне справедливо замечает, что психологи находятся в данном случае в положении, сходном с биологами, которые также могут хорошо разложить органическую субстанцию на ее химические составные части, но не могут вновь воссоздать это целое из его частей (1922, S. 242).

Совершенно верно, что психолог в лучшем случае остается при анализе, не имея абсолютно никакого доступа к синтезу найденных им частей эстетической реакции, и лучшим доказательством этому служит попытка самого автора синтезировать психологию искусства. Он находит сенсорные, моторные, ассоциативные, интеллектуальные, эмоциональные факторы этой реакции, но в какой связи стоят они друг к другу, как из этих отдельных факторов, из которых каждый как таковой может встречаться и вне искусства, воссоздать целостную психологию искусства — об этом автор сказать ничего не может и заключает свое исследование итогами, которые, конечно, представляют шаг вперед по сравнению с «мертвым морем отвлеченных понятий» старой эстетики, как о ней метко сказал Дессуар<sup>144</sup>, но еще не составляют почти ничего для объективной психологии.

Эти итоги могут быть выражены в нескольких словах, и сводятся они к следующему. Мюллер-Фрейенфельс считает твердо установленным, что художественное наслаждение не есть чистая рецепция, но требует высочайшей деятельности психики. Переживания искусства не воспринимаются душой, как куча зерен — мешком, скорее, они требуют такого прорастания, какого требует семя на плодородной почве, и исследование психолога здесь способно только вскрыть те вспомогательные средства, которые для такого прорастания нужны, наподобие того как прорастание семени требует теплоты, влажности, некоторых химических примесей и т. п. (ibid., S.248). Самое же прорастание остается психологу столь же неизвестным после исследования, как и до него.

Наша попытка в том именно и заключается, чтобы, оставив в стороне систематический анализ и исчерпывающую полноту составных частей эстетической реакции, указать на самое основное и центральное в ней; говоря словами



Мюллера, изучить самое прорастание, а не условия, ему способствующие. Если обратиться к таким синтетическим теориям эстетического чувства, то мы можем сгруппировать все до сих пор высказанное по этому поводу вокруг двух основных типов решения этой проблемы. Первое из них высказывалось уже давно и доведено до окончательной ясности и исключительного мешанства в теории Христиансена. Его концепция художественного чувства чрезвычайно проста и ясна: всякое решительное воздействие внешнего мира имеет свое особое чувственно-нравственное действие, по выражению Гёте, впечатление, настроение или эмоциональное впечатление, дифференциал настроения, который прежними психологами очень просто и очень ясно обозначался как чувственный тон ощущения. Так, например, голубой цвет нас успокаивает, желтый, наоборот, возбуждает. В основе искусства, по мнению Христиансена, и лежат эти дифференциалы настроения, и всю эстетическую реакцию, согласно этому взгляду, можно изобразить следующим образом: объект искусства, или эстетический объект, состоит из разных частей, в него входят впечатления материала, предмета, формы, которые сами по себе совершенно различны, но имеют то между собой общее, что каждому элементу соответствует известный эмоциональный тон и «материал предмета и форма входят в эстетический объект не прямо, а в виде привносимых ими эмоциональных элементов» (Б. Христиансен, 1911, с. 111), которые и могут сливаться воедино и в последовательном слиянии — или, вернее сказать срастании — составляют то, что называется эстетическим объектом. Эстетическая реакция, таким образом, очень напоминает игру на рояле: каждый элемент, входящий в состав произведения искусства, ударяет как бы на соответственный чувственный клавиш нашего организма, в ответ раздастся чувственный тон или звук, и вся эстетическая реакция есть эти встающие в ответ на удары по клавишам эмоциональные впечатления.

Таким образом, оказывается, что ни один элемент в произведении искусства сам по себе не важен. Это только клавиша. Важна та эмоциональная реакция, которую он в нас пробуждает. Такая довольно механическая концепция, конечно, оказывается в корне бессильной разрешить вопрос



о художественной реакции хотя бы по одному тому, что эмоциональная тайна всякого впечатления оказывается чрезвычайно слабой по сравнению с теми очень сильными аффектами, которые несомненно входят в состав эстетической реакции. Кроме и помимо эмоционального впечатления от существующих порожек элементов искусства в эстетической реакции можно различить с несомненностью совершенно определенного порядка эмоциональные переживания, которые никак не могут быть отнесены к этим дифференциалам настроения. Правда, сам Христиансен просит различать его теорию и банальную теорию, сводящую искусство к настроению, но это различие, так сказать, в степени или в градусе, количественное, а не качественное различие, и в результате мы все же получаем концепцию искусства как настроения, возникающего из отдельных дифференциалов, и никак не можем понять, какая же существует связь между переживанием искусства и всем течением нашей ежедневной жизни и почему искусство оказывается таким важным, близким и существенным для каждого из нас. Сам Христиансен вынужден вступить в противоречие с собственной теорией, как только он хочет определить искусство как видимость влечения и важнейшей жизненной деятельности. Его психологическая теория сейчас же оказывается не в состоянии объяснить, каким образом через эмоциональный тон элементов искусство может прийти до осуществления — хотя бы видимого — самых важных влечений нашей психики. При таком психологическом понимании искусство все время остается на чрезвычайно мелкой глубине, почти на поверхности нашей психики, потому что чувственный тон есть нечто неотделимое от самого ощущения, и хотя эта теория везде противопоставляет себя сенсуализму и указывает, что радость искусства совершается не в глазу и не в ухе, она все же не может указать достаточно точно того места, где эта радость совершается, и помещает ее чуть-чуть глубже глаза и уха и связывает ее с деятельностью, неотъемлемой от деятельности наших воспринимающих органов.

Гораздо сильнее и глубже оказывается другая теория, как раз противоположная, которая известна в психологической литературе под именем теории вчувствования.



Эта теория, ведущая свое начало от Гердера<sup>145</sup> и нашедшая высшее развитие в работах Липпса, исходит из как раз противоположной концепции чувства. Согласно этой теории, чувства не пробуждаются в нас произведением искусства, как звуки клавишами на рояле, каждый элемент искусства не вносит в нас своего эмоционального тона, а дело происходит как раз наоборот. Мы изнутри себя вносим в произведение искусства, вчувствуем в него те или иные чувства, которые поднимаются из самой глубины нашего существа и которые, конечно же, не лежат на поверхности у самых наших рецепторов, а связаны с самой сложной деятельностью нашего организма. «Такова природа нашей души, — говорит Фишер, — что она *всецело вкладывается* в явления внешней природы или в формы, созданные человеком, приписывает этим явлениям, у которых нет ничего общего с каким-либо выражением, известные настроения, с помощью *непроизвольного и бессознательного* акта переходят со своим настроением в предмет. Это ссуда, это вкладывание, это *вчувствование души* в неодушевленные формы и есть то, о чем главным образом идет речь в эстетике» (1905, с. 48).

Так же точно разъясняет дело и Липпс, который развил блестящую теорию вчувствования в линейные и пространственные формы. Он прекрасно показал, как мы поднимаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, как мы сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору вместе с лежащим прямоугольником. Если отбросить чисто метафизические построения и принципы, которые Липпс привносит часто в свою теорию, и остаться только при тех эмпирических фактах, которые он вскрыл, можно сказать, что эта теория является несомненно очень плодотворной и в некоторой части непременно войдет в состав будущей объективной психологической теории эстетики. Вчувствование и есть с объективной точки зрения реакция, ответ на раздражение, и Липпс, когда утверждает, что мы вносим свои реакции в объект искусства, гораздо более прав, чем Христиансен, который полагал, что эстетический объект вносит в нас свои эмоциональные качества. Однако эта теория страдает не меньшими недостатками, чем предыдущая. Основным ее пороком является то, что она, в сущности говоря, не дает критерия для различения эстети-



ческой реакции и всякого вообще восприятия, не имеющего отношения к искусству. Прав Мейман<sup>146</sup>, когда говорит, «что вчувствования представляют собой *общую никогда не отсутствующую составную часть всех наших чувственных восприятий и поэтому не могут иметь никакого специфически эстетического значения*» (1920, с. 149).

Так же убедительны его два других возражения, именно то, что вчувствование, например, пробуждаемое вольными стихами Фауста, иногда выступает на первый план, иногда же совершенно заслоняется впечатлением, исходящим от содержания, и что оно в целом в восприятии Фауста является подчиненным элементом эстетической реакции, а не ее ядром. Точно так же справедливо и то замечание, что, если мы перейдем к сложным художественным произведениям, к роману, архитектурной постройке и т. д., мы увидим, что их главное воздействие основывается на иных процессах, очень сложных, на том, что мы воспринимаем связь целого, производим сложную интеллектуальную работу и т. д.

Для критики обеих теорий чрезвычайно полезно иметь в виду то разделение аффектов, которое принимает Мюллер-Фрейенфельс. По его мнению, художественное произведение вызывает в нас двоякого рода аффекты. Если я переживаю вместе с Отелло его боль, ревность и муки или ужас Макбета при взгляде на духа Банко — это будет соаффект; если же я переживаю страх за Дездемону, когда она еще не догадывается о том, что ей грозит опасность, — это будет собственный аффект зрителя, который следует отличать от соаффекта (R. Müller-Freienfels, 1922, S. 207—208).

Совершенно ясно, что в то время как теория Христиансена поясняет нам только собственные аффекты зрителя и не принимает во внимание соаффекты, потому что ни один психолог не назовет соаффект ужаса Макбета и мук Отелло эмоциональным тоном этих образов — их эмоциональный тон совершенно другой, и, следовательно, эта теория оставляет без всякого внимания все соаффекты; напротив того, теория Липпса объясняет исключительно соаффекты, она может помочь нам понять, как мы путем симпатического вчувствования переживаем с Отелло или с Макбетом их страсти, но каким путем мы переживаем страх за Дездемону, которая еще беспечна и ни о чем не подозревает, —



этого теория вчувствования не в состоянии нам пояснить. Мюллер-Фрейнфельс нам говорит: так часто упоминаемая теперь теория вчувствования не годится для объяснения этих различных родов аффектов. Самое большее — ее можно применить к соаффектам, для собственных аффектов она оказывается негодной. Только частично мы переживаем в театре чувства и аффекты таковыми, как они даны у действующих лиц, большей частью мы переживаем их *не с, но по поводу* чувств действующих лиц. Так, например, сострадание несправедливо называется этим именем, это только в очень редких случаях страдание вместе с кем-нибудь другим, гораздо чаще это есть страдание по поводу страдания другого (*ibid.*, S. 208—209). И эти замечания совершенно оправдываются на той теории трагического впечатления, которую развивает Липпс. Он применяет для этого объяснения введенный им закон психической запруды, гласящий, что, если психическое событие, например связь представлений, задерживается в своем естественном течении, то психическое движение образует запруды, т. е. оно останавливается и повышается именно на том месте, где есть налицо задержка, помеха, перерыв. Так, благодаря трагическим задержкам повышается ценность страдающего героя, а благодаря вчувствованию — и наша собственная ценность. Согласно Липпсу, при виде душевного страдания повышается не что иное, как именно это объективированное чувство самооценности. Иными словами, я в повышенной степени чувствую себя и свою человеческую ценность в другом, я чувствую и в повышенной степени переживаю, что значит быть человеком. И средством к этому является страдание. Таким образом, все понимание трагического исходит из соаффекта, а собственный аффект трагедии остается при этом совершенно неразъясненным.

Таким образом, мы видим, что ни одна из двух существующих теорий эстетического чувства не в состоянии объяснить нам той внутренней связи, которая существует между чувством и предстоящими нашему восприятию объектами; для этого нам надо опереться на такие психологические системы, которые в основу объяснения кладут именно связь фантазии и чувства. Я имею в виду тот последний пересмотр вопроса о фантазии, который совершен Мейнонгом и его



школой, Целлером, Майером и другими психологами в последние десятилетия.

Новый взгляд, если не останавливаться на частностях, может быть представлен приблизительно в следующем виде. Психологи исходят в своих исследованиях из той несомненной связи, которая существует между эмоциями и фантазией. Как показали эти исследования, всякая наша эмоция имеет не только телесное выражение, но и выражение душевное, как считают психологи этой школы; по мнению Рибо, всякое чувство воплощается, фиксируется в какой-либо идее, как это лучше всего видно при бреде преследования. Эмоция выражается, следовательно, не столько в мимических, пантомимических, секреторных, соматических реакциях нашего организма, но она нуждается в известном выражении посредством нашей фантазии. Так называемые беспредметные эмоции служат лучшим доказательством этого. Патологические случаи фобий — навязчивого страха и т. п. — непременно связываются с определенными представлениями, в большей части абсолютно ложными и искажающими действительность, и находят таким образом свое «душевное» выражение. Так, больной, страдающий навязчивым страхом, в сущности говоря, болен чувством, у него беспричинный страх, и уже потому его фантазия подсказывает ему, что все за ним гонятся и его преследуют. И мы у такого больного находим как раз обратную последовательность событий, чем у нормального человека. Там — сперва преследование, затем страх, здесь — сперва страх, а затем вымышленное преследование. Это явление очень хорошо сформулировал проф. Зеньковский, назвав его законом двойного выражения чувств. Под этим законом подписались бы почти все современные психологи, если разуместь под ним тот факт, что всякая эмоция обслуживается воображением и сказывается в целом ряде фантастических представлений и образов, которые служат как бы вторым выражением.

С большим правом мы могли бы сказать, что эмоция помимо ее периферического имеет еще и центральное действие и что речь в данном случае должна идти именно об этом последнем. На этом основано исследование Мейнонга. Он предлагает различать суждения и допущения по при-



знаку того, существует ли у нас убеждение в правильности этого акта. Если мы ложно принимаем встречного человека за знакомого, не зная своей ошибки, тогда это суждение, если же мы, зная, что это не наш знакомый, все же поддаемся ложному пониманию и глядим на встречного как на знакомого, то здесь имеет место допущение. Допущение, по мнению Мейнонга, лежит в основе детской игры и эстетической иллюзии и является источником тех «чувств и фантазий», которые сопровождают обе эти деятельности. Эти призрачные чувства некоторые авторы, например Витасек<sup>147</sup>, понимают так же, как и реальные чувства. Он допускает, что находимые в опыте различия между действительными и воображаемыми чувствами могут быть сведены исключительно на то, что предпосылкой первых служат суждения, а вторых — допущения. Мысль эту можно было бы назвать законом реальности чувств, и смысл этого закона можно было бы сформулировать приблизительно следующим образом: если я принимаю висящее ночью в комнате пальто за человека, то мое заблуждение совершенно очевидно, потому что переживание мое ложно и ему не соответствует никакое реальное содержание. Но чувство страха, которое я испытываю при этом, оказывается совершенно реальным.

Таким образом, все фантастические и нереальные наши переживания, в сущности, протекают на совершенно реальной эмоциональной основе. Таким образом, мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции. Отсюда можно сделать чрезвычайно важный для нашей теории вывод. Уже в прежней психологии поднимался вопрос о том, в каком отношении стоят друг к другу центральное и периферическое выражение эмоций, и под влиянием деятельности фантазии усиливается или, наоборот, ослабевает внешнее выражение чувств: Вундт и Леман давали противоположные ответы на этот вопрос; Майер полагает, что оба ответа могут быть правильны. И вполне очевидно, что здесь могут быть два случая — один, когда образы фантазии или представления являются внутренними раздражителями для



нашей новой реакции, тогда они несомненно усиливают основную реакцию. Так, яркое представление усиливает наше любовное возбуждение, но очевидно, что в этом случае фантазия не является выражением той эмоции, которую она усиливает, а является разрядом предшествующей эмоции. Там же, где эмоция находит свое разрешение в образах фантазии, там, конечно, это фантазирование ослабляет реальное проявление эмоции, и, если мы изжили наш гнев в нашей фантазии, он в наружном проявлении скажется чрезвычайно слабо.

Нам думается, что в применении к эмоциональной реакции сохраняют свое значение те общие психологические законы, которые установлены применительно ко всякой простой сенсомоторной реакции. Если мы примем во внимание с несомненностью установленный факт — что всякая наша реакция замедляется в своем течении и теряет в своей интенсивности, как только усложняется входящий в ее состав центральный момент, — мы сейчас обнаруживаем некоторое сходство с рассматриваемым нами положением. Мы увидим, что и здесь с усилением фантазии как центрального момента эмоциональной реакции ее периферическая сторона задерживается во времени и ослабевает в интенсивности. Установленный школой Вундта в отношении времени и исследованиями проф. Корнилова в отношении динамики реакции, этот закон кажется нам применимым и здесь. Этот закон однополюсной траты энергии можно выразить так: нервная энергия имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе — или в центре, или на периферии; всякое усиление энергетической траты на одном полюсе немедленно же влечет за собой ослабление ее на другом. Это же самое в разрозненном виде открывают и отдельные исследования эмоции, и то новое, что мы хотим внести в понимание этого вопроса, сводится исключительно к собиранию этих разрозненных мыслей воедино и к подведению их под общий закон нашей реакции. По мнению Грооса<sup>148</sup>, как при игре, так и при эстетической деятельности речь идет о *задержке, но не о подавлении реакции*. «По моему все более крепнушему убеждению эмоции в собственном смысле слова находятся в тесной связи с физическими ощущениями. Внутри органические состо-



яния, представляющие собой основу душевных движений; вероятно, так же задерживаются до известной степени тенденцией к продолжаемости исходного представления, как у играющего в борьбу ребенка задерживается движение руки, готовой нанести удар» (К. Гроос, 1916, с. 184—185).

Эту задержку и ослабление внутриорганических и внешних проявлений эмоций и следует, мне кажется, рассматривать как частный случай действия общего закона однополюсной траты энергии при эмоциях, сущность которого сводится к тому, что при эмоции трата энергии совершается преимущественно на одном из двух полюсов — или на периферии, или в центре — и усиление деятельности на одном полюсе ведет немедленно же к ослаблению ее на другом.

Мне думается, что только с этой точки зрения можно рассматривать и искусство, которое как будто производит в нас чрезвычайно сильные чувства, но чувства эти никак с тем ни в чем не выражаются. Это загадочное отличие художественного чувства от обычного, мне кажется, следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии. Таким образом, мы обретаем единство между теми разрозненными элементами, из которых складывается всякая художественная реакция. С одной стороны, созерцание, с другой — чувство никогда еще психологами не приводились во взаимную связь, никогда еще не было указано места и значения каждого элемента в составе художественного переживания, и самый последовательный из авторов, Мюллер-Фрейнфельс, предложил разрешать вопрос таким образом, что существует два типа искусства и два типа зрителей. Для одних преобладающее значение имеет созерцание, других — чувство, и наоборот.

Что это действительно так и что высказываемое нами предположение, весьма вероятно, вытекает из того, что психологи до сих пор не могли указать разницы, которая существует между чувством в искусстве и реальным чувством. Мюллер-Фрейнфельс сводит всю разницу к чисто количественным изменениям и говорит: «...эстетические аффекты суть *парциальные*, т. е. не стремящиеся к переходу в действие; аффекты, которые, однако, несмотря на это, могут достигнуть самой высокой степени интенсивности чувств»



(1922, S. 210). Это вполне совпадает с тем, что нами сказано только что. Сюда же близко подходит и то учение психологов об изоляции как необходимом условии эстетического переживания, на которое указывали Мюнстерберг, Таман и другие. Эта изоляция, в сущности говоря, означает не что иное, как отделение эстетического раздражителя от всех прочих раздражителей, и оно, конечно, совершенно необходимо только потому, что оно гарантирует чисто центральное разрешение возбуждаемых искусством аффектов и обеспечивает то, что эти аффекты не скажутся ни в каком наружном действии. Геннекен видит то же различие между реальным и художественным чувством именно в том факте, что эмоции сами по себе не приводят непосредственно ни к каким действиям. «...Всякое литературное произведение, — говорит он, — имеет целью вызвать определенные, но не способные непосредственно выразиться действием эмоции...» (1892, с. 15).

Таким образом, именно задержка наружного проявления является отличительным симптомом художественной эмоции при сохранении ее необычайной силы. Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии. Дидро<sup>149</sup> совершенно прав, когда говорит, что актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой. Однако с нахождением этого проблема остается еще далеко не решенной, потому что подобное же центральное разрешение мы можем представить себе и под протеканием обыкновенного чувства. Следовательно, в одном найденном признаке мы не можем видеть специфического отличия эстетической эмоции.

Пойдем дальше. Мы легко натолкнемся на обычное утверждение психологов, что существуют смешанные чувствования, и хотя некоторые авторы, как, например, Титченер, склонны отрицать существование таких смешанных эмоций, однако исследователи искусства указывают всегда на то, что искусство имеет дело именно со смешанны-



ми чувствами, эмоция вообще имеет некоторый обще-органический характер, недаром многие исследователи видели в ней внутриорганическую реакцию, в которой выражается как бы согласие или несогласие нашего организма с реакцией отправления отдельного органа. В эмоции как бы проявляется настоящая солидарность нашего организма. Очень хорошо это выражает Титченер: «Когда Отелло суров с Дездемоной, она извиняет его тем, что он расстроен государственными делами». «Если обжечь себе палец, — говорит она, — то это чувство боли передается и другим нашим здоровым членам» (1914, с. 198). Здесь эмоция открывается именно как общеорганическая реакция и как отзыв всего организма на события, происходящие в отдельном органе. И отсюда понятно, что при таком общеорганическом характере эмоции искусство, которое не отталкивает, но привлекает нас к себе и все же заключает неприятное чувство, должно непременно иметь дело со смешанными чувствами. Мюллер-Фрейенфельс приводит в подтверждение этого мнение Сократа, переданное Платоном, о том, что задачей одного и того же человека должно быть писать комедии и трагедии (1922, S. 203), настолько противоположность чувств кажется ему необходимо присущей эстетическому впечатлению. В своем анализе трагического чувства он прямо указывает на двойственность как на его основу и показывает, что трагическое есть невозможная проблема, если ставить ее объективно, без психологического обоснования, именно потому, что основой трагического является двойственность подавленности и возбуждения (*ibid.*, S. 227). Несмотря на угнетающий характер трагического впечатления, «в своем целом трагическое впечатление представляет один из самых высоких подъемов, на которые способна человеческая природа, потому что через духовное преодоление глубочайшей боли возникает чувство триумфа, не имеющее себе равного» (*ibid.*, S. 229).

На двойственность трагического впечатления указывает и Шильдер как на основу этого переживания (P. Schilder, 1924, S. 320). Да и нет, пожалуй, ни одного автора, который бы обошел молчанием тот факт, что в трагедии мы имеем всегда дело с нарастанием противоположных чувств. Плеханов приводит мнение Дарвина относительно начала ан-



титезы в наших выразительных движениях и пытается применить это к искусству. Дарвин говорит: «Некоторые душевные настроения вызывают... известные привычные движения, которые при первом своем появлении даже и теперь принадлежат к числу полезных движений; и мы увидим, что при совершенно противоположном умственном настроении существует сильное и непроизвольное стремление к выполнению движений совершенно противоположного свойства, хотя эти последние никогда не могли приносить никакой пользы» (1896, с. 26—27). «Это, по-видимому, заключается в том, что всякое движение, произвольно совершаемое нами в течение всей нашей жизни, всегда требовало действия известных мышц; а совершая какое-нибудь прямо противоположное движение, мы приводили в действие противоположный ряд мышц, как, например, при повороте направо и налево, при отталкивании или притягивании какого-нибудь предмета, при поднимании или опускании тяжести... Так как выполнение противоположных движений под противоположными импульсами стало привычным в нас и в низших животных, то, когда действия одного рода тесно ассоциировались с какими-либо ощущениями или чувствованиями, совершенно естественно предположить, что действия совершенно противоположного свойства станут совершаться непроизвольно, вследствие привычной ассоциации, под влиянием прямо противоположных ощущений или чувствований» (там же).

Этот замечательный, открытый Дарвином закон находит себе несомненное применение в искусстве, и для нас, вероятно, не составит теперь загадки то обстоятельство, что трагедия, которая возбуждает в нас сразу аффекты противоположного свойства, действует, видимо, согласно началу антитезы и посылает противоположные импульсы к противоположным группам мускулов. Она заставляет нас как бы одновременно двигаться направо и налево, одновременно поднимать и опускать тяжесть, она одновременно возбуждает и мускулы, и их антагонистов. Именно поэтому во вторую очередь объясняется задержка во внешнем проявлении аффектов, которую мы имеем в искусстве. И именно в этом, кажется нам, заключается специфическое отличие эстетической реакции.



Мы видели из всех предыдущих исследований, что всякое художественное произведение — басня, новелла, трагедия — включает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упомянул неоднократно по поводу других искусств. В «Поэтике» он говорит, что «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем [подражание], при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха, очищение подобных аффектов» (1957, с. 56).

Какое бы мы толкование ни давали этому загадочному слову «катарсис», мы все равно не можем быть уверены в том, что именно это содержание вкладывал в него Аристотель, но для наших целей это и не важно. Будем ли мы вместе с Лессингом понимать под катарсисом моральное действие трагедии, «превращение» страстей в добродетельные наклонности, или с Э. Мюллером увидим в нем переход от неудовольствия к удовольствию, примем толкование Бернайса, что слово это означает исцеление и очищение в медицинском смысле, или мнение Целлера, что катарсис есть успокоение аффекта, — все равно это выразит самым несовершенным образом то значение, которое мы хотим придать здесь этому слову. Но, несмотря на неопределенность его содержания и несмотря на явный отказ от попытки уяснить себе его значение в аристотелевском тексте, мы все же полагаем, что никакой другой термин из употреблявшихся до сих пор в психологии не выражает с такой полнотой и ясностью того центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные и что эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому катарсису, т. е. к сложному превращению чувств.



Мы очень мало знаем сейчас достоверного о самом процессе катарсиса, но мы все же знаем о нем самое существенное, именно то, что разряд нервной энергии, который составляет сущность всякого чувства, при этом процессе совершается в противоположном направлении, чем это имеет место обычно, и что искусство, таким образом, становится сильнейшим средством для наиболее целесообразных и важных разрядов нервной энергии. Основу этого процесса мы видим в той противоречивости, которая заложена в структуре всякого художественного произведения. Мы уже приводили указания Овсяннико-Куликовского на то, что сцена прощания Гектора возбуждает в нас, в сущности говоря, эмоции совершенно различного порядка. С одной стороны, это прощание вызывает в нас те чувства, которые оно вызвало бы, если бы было изложено Писемским, и это, по мнению автора, есть совсем не лирическая эмоция, но к этому присоединяется другая эмоция, возбуждаемая действием гекзаметров, и именно эта вторая эмоция и есть лирическая по существу. Мы можем поставить вопрос гораздо шире и говорить не только о лирической эмоции, но во всяком художественном произведении различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой, и спросить, в каком отношении эти два ряда эмоций находятся друг с другом. Мы уже заранее знаем ответ на этот вопрос. Он подготовлен всеми предыдущими рассуждениями, мы едва ли ошибемся, если скажем, что они находятся в постоянном антагонизме, что они направлены в противоположные стороны и что от басни и до трагедии закон эстетической реакции один: *она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение.*

Вот этот процесс мы и хотели бы определить словом катарсис. Мы могли бы показать то, что художник всегда формой преодолевает свое содержание, и мы нашли для этого блестящее подтверждение и в строении басни, и в строении трагедии. Стоит только рассмотреть психологическое действие отдельных формальных элементов, и мы сейчас увидим, что они как бы нарочно приспособлены для того, чтобы отвечать этой задаче. Так, например, Вундт с доста-



точной ясностью показал, что ритм сам по себе выражает только временной способ выражения чувств и что отдельная ритмическая форма является изображением течения чувств, но так как временной способ протекания чувств составляет часть самого аффекта, то изображение этого способа в ритме вызывает и самый аффект. «Итак, — формулирует Вундт, — эстетическое значение ритма сводится к тому, что он вызывает те аффекты, течение которых он изображает, или, другими словами: каждый раз ритм вызывает тот аффект, составной частью которого он является в силу психологических законов эмоционального процесса» (б. г., с. 209).

Мы видим, таким образом, что ритм сам по себе как один из формальных элементов способен вызвать изображаемые им аффекты. Стоит нам только предположить, что поэт изберет ритм, эффект которого будет противоположен эффекту самого содержания, и мы получим то, о чем идет все время речь. Вот Бунин в ритме холодного спокойствия рассказал об убийстве, о выстреле, о страсти. Его ритм вызывает совершенно противоположный эффект тому, который вызывается предметом его повести. В результате эстетическая реакция сводится к катарсису, мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение, и вместо мучительных переживаний, вызываемых содержанием повести, мы имеем налицо высокое и просветляющее ощущение легкого дыхания. Так же обстоит дело и в басне и в трагедии. Мы этим вовсе не хотим сказать, что ритм непременно несет функцию такого катартического просветления чувства, мы только хотели на примере ритма показать, что это просветление может совершаться, и несомненно, что именно такая противоположность чувств существует и в том случае, о котором говорит Овсяннико-Куликовский. Гекзаметры, если они нужны только на что-нибудь и если Гомер чем-нибудь выше Писемского, несомненно просветляют и катартически очищают ту эмоцию, которая вызывается содержанием сцены. Найденная нами противоположность в строении художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции. Это прекрасно выражено в словах Шиллера о действии трагической формы: «Итак, настоящая тайна искусства мастера



заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план, или же чем более зритель склонен поддаться содержанию» (1919, с. 326).

Здесь в форме эстетического закона выражено то верное наблюдение, что всякое произведение искусства таит в себе внутренний разлад между содержанием и формой и что именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается.

Теперь мы можем подвести итоги нашим рассуждениям и обратиться к составлению окончательных формул. Мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии.

В этом превращении аффектов, в их самосторании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции.

## ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Мы уже указали выше на противоречие как на самое основное свойство художественной формы и материала и, как итог нашего исследования, нашли, что самой центральной и определяющей частью эстетической реакции является преобладание того аффективного противоречия, которое мы условно назвали не имеющим определенного значения словом *катарсис*.

Было бы, конечно, чрезвычайно важно показать дальше, как этот катарсис осуществляется в разных искусствах, каковы ближайшие его черты, какие вспомогательные процессы и механизмы принимают в нем участие; однако раскрытие содержания этой формулы искусства как катарсиса мы оставляем за пределами этой работы, так как это должно составить предмет целого ряда дальнейших исследований, специальных для каждой области искусства. Для нас важно было остановить внимание именно на центральной точке эстетической реакции, указать ее психологическую центральную тяжесть, которая послужила бы основным объяснительным принципом при всех дальнейших исследованиях. Единственное, что нам остается сейчас сделать, это возможно бегло проверить емкость найденной нами формулы, установить тот круг явлений, который она охватывает и объясняет. Строго говоря, и эта проверка емкости найденной нами формулы, как и нахождение всех поправок, которые естественно вытекают из такой проверки, есть тоже дело многочисленных и отдельных исследований. Однако мы попытаемся в беглом обзоре посмотреть, насколько выдерживает эта формула «пробу на факты». Естественно, что нам придется остановиться только на отдельных, случайных явлениях и мы заранее должны отказаться от мысли провести систематическую проверку фактами нашей формулы. Для этого возьмем несколько типичных примеров из области каждого искусства и посмотрим, насколько наша формула находит себе оправдание в действительности. Для начала остановимся на роли поэзии.



Если обратиться к исследованиям стиха как эстетического факта, которые произведены не психологами, а искусствоведами, можно сейчас же заметить разительное сходство в выводах, к которым приходят, с одной стороны, искусствоведы, а с другой стороны, психологи. Два ряда фактов — психических и эстетических — обнаруживают удивительное соответствие, и в этом соответствии мы видим подтверждение и определение установленной нами формулы. Таково в новой поэтике понятие ритма. Мы уже давно оставили позади себя те времена наивного толкования ритма, когда ритм понимался как простой метр, т. е. простой размер, и уже исследования Андрея Белого в России, Сарана за границей показали, что ритм есть сложный художественный факт, который всецело соответствует тому противоречию, которое нами выдвигается как основа художественной реакции. Русская тоническая система стиха основана на правильном чередовании ударных и неударных слогов, и если мы называем размер четырехстопным ямбом, то это означает, что в этом стихе должны быть четыре ударных слога, стоящих через один неударный, на втором месте в стопе. Совершенно ясно, что четырехстопный ямб почти никогда неосуществим на деле, потому что для его осуществления потребовалось бы составить стих из четырех двусложных слов, так как каждое слово имеет в русском языке только одно ударение. На деле мы имеем совершенно иное. В стихах, написанных этим размером, мы встречаем и три, и пять, и шесть слов, т. е. больше и меньше ударений, чем это требуется размером.

Школьная теория словесности учила, что это расхождение требований размера с реальным количеством ударений в стихе покрывается тем, что мы якобы скрадываем лишние ударения и, наоборот, добавляем от себя искусственные новые ударения и таким образом подгоняем наше произношение под стихотворную схему. Такое школьное чтение свойственно детям, которые особенно легко поддаются этой схеме и читают, искусственно разрубая стих на стопы: «Прибежали в избу дети...» На деле это оказывается совершенно не так. Наше произношение сохраняет естественное ударение слов, и в результате стих отступает от метрической схемы чрезвычайно часто, и Белый называет ритмом имен-



но эту совокупность отступлений от метрической схемы. По его мнению, ритм есть не соблюдение размера, а отступление от него, нарушение его, и это очень легко пояснить простым соображением: если бы ритм стиха действительно сводился к сохранению правильного чередования простого такта, совершенно ясно, что тогда, во-первых, все стихи, написанные одним размером, были бы совершенно тождественны, во-вторых, никакого эмоционального действия такой такт, в лучшем случае напоминающий трещотку или барабан, не мог бы иметь. Так же обстоит дело с тактом в музыке, ритм которой, конечно, не заключается в том такте, который можно отбивать ногой, а в том реальном заполнении этих равных тактовых промежутков неравными и неодинаковыми звуками, которое создает впечатление сложного ритмического движения. Эти отступления проявляют известную правильность, вступают в известное сочетание, и вот их систему Белый кладет в основу понятия ритма (см.: Андрей Белый, 1910).

Исследования Белого в самом существенном подтвердились, и сейчас в любом учебнике метрики мы найдем точное разграничение двух понятий — размера и ритма. Необходимость такого разграничения проистекает из того, что слова нашей речи оказывают сопротивление размеру, который хочет их уложить в стих. «... С помощью слов, — говорит Жирмунский, — создать художественное произведение, в звуковом отношении до конца подчиненное законам музыкальной композиции, не исказив при этом природы словесного материала, так же невозможно, как из человеческого тела сделать орнамент, сохранив всю полноту его предметного значения. Итак, — чистого ритма в поэзии не существует, как не существует в живописи чистой симметрии. Существует ритм как *взаимодействие* естественных свойств речевого материала и композиционного закона чередования, осуществляющегося не в полной мере благодаря сопротивлению материала» (1928, с. 16—17).

Дело происходит, следовательно, так: мы воспринимаем естественное количество ударений в словах, вместе с тем мы воспринимаем тот закон, ту норму, к которым этот стих стремится, но которых он никогда не достигает. И вот это ощущение борьбы размера со словами, разлада, расхожде-



ния, отступления, противоречия между ними и составляет основу ритма. Как видите, совершенно совпадающее по структуре явление с теми анализами, которые мы приводили выше. Мы находим все три части эстетической реакции, о которых мы говорили выше, — два противоречивых аффекта и завершающий их катарсис в трех моментах, которые метрика устанавливает для стиха. Эти три понятия приводит Жирмунский: «1) естественные *фонетические свойства* данного *речевого материала*... 2) *метр* как идеальный закон, управляющий чередованием сильных и слабых звуков в стихе; 3) *ритм* как реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающее в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона» (там же, с. 18). Той же точки зрения придерживается и Саран, когда говорит: «*Всякая стиховая форма является результатом внутреннего объединения или компромисса двух элементов: звуковой формы, присущей языку, и оркестрического метра*... Так возникает борьба, никогда не прекращающаяся и во многих случаях засвидетельствованная исторически, результатом которой являются различные «*стили*» одной и той же стиховой формы» (цит. по: Б. Ивановский, 1923, с. 265).

Остается еще показать, что те три элемента, которые поэтика открывает в стихе, действительно по своему психологическому значению совпадают с теми тремя элементами эстетической реакции, о которых мы все время говорим. Для этого необходимо установить, что первые два элемента находятся между собой в разладе, противоречии и возбуждают аффекты противоположного порядка, а третий элемент — ритм — является катартическим разрешением первых двух. Надо сказать, что и такое понимание находит себе подтверждение в последних исследованиях, которые на место прежнего учения о гармонии всех элементов художественного произведения выдвигают как раз противоположный принцип, именно принцип борьбы и антиномичности некоторых элементов. Если мы станем рассматривать форму не статически и откажемся от грубой аналогии, что форма относится к содержанию, как стакан к вину, — тогда нам придется за основу исследования взять, как говорит Тынянов<sup>150</sup>, конструктивный принцип и осознать форму как



динамическую. Это значит, мы должны будем подойти к факторам, составляющим художественное произведение, не в их статической структуре, а в их динамическом протекании. Мы увидим тогда, что «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» (Ю. Тынянов, 1924, с. 10). Не все факторы в художественном произведении равноценны. Форма образуется не их слиянием воедино, а путем конструктивного подчинения одних факторов другим. «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. В понятие этого протекания, этого «развертывания» вовсе не обязательно вносить *временной* оттенок. Протекание — динамика — может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение. Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, нет факта искусства» (там же).

И поэтому новые исследователи идут вразрез с традиционным учением о соответствии ритма и смысла стиха и показывают, что в основе его структуры лежит не соответствие ритма смыслу и не одноименная направленность всех его факторов, а как раз противоположная. Уже Мейман различал две враждебные тенденции произнесения стихов: тактирующую и фразирующую; он только полагал, что обе эти тенденции принадлежат разным людям, на деле же обе они заключены в самом стихе, который, следовательно, обладает двумя противоположными тенденциями сразу. «Здесь стих обнаружился как система *сложного* взаимодействия, а не соединения, метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно, что специфический полюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда... Таким образом, акустический подход к стиху обнаружил антиномичность

казавшегося уравновешенным и плоским поэтического произведения» (там же, с. 20—21). И, исходя из этого противоречия и борьбы факторов, исследователям удалось показать, как меняется самый смысл стиха и отдельного слова в стихе, как изменяется развитие сюжета, выбор образа и т. п. под влиянием ритма как конструктивного фактора стиха. Если мы от фактов чисто звукового строя перейдем к смысловому ряду, мы увидим то же самое. Тынянов заканчивает свое исследование, вспоминая слова Гёте: «От различных поэтических форм таинственно зависят огромные впечатления. Если б содержание моих «Римских элегий» переложить тоном и размером байроновского «Дон-Жуана», то оно показалось бы соблазнительным» (там же, с. 120).

Можно на нескольких примерах показать, что и смысловое построение стиха включает в себе неприменную внутреннюю противоположность там, где мы привыкли видеть содружество и гармонию. Один из критиков Лермонтова, Розен, обращаясь к его замечательному стихотворению «Я, мать божия», писал, что в этих кудрявых стихах нет ни возвышенной простоты, ни искренности — двух главнейших принадлежностей молитвы. И действительно, трудно не заметить внутреннего смыслового противоречия тех элементов, из которых соткано это стихотворение. Евлахов<sup>151</sup> говорит: «Лермонтов не только открывает новую породу животного царства и в дополнение к рогатой лани Анакреона изображает «львицу с косматой гривой на челе», но в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» посвоему переделывает всю природу на земле вообще». Далее, приводя сделанное по этому поводу замечание Глеба Успенского<sup>152</sup>: «Тут ради экстренного случая перемешаны и климаты и времена года и все так произвольно выбрано, что невольно рождается сомнение в искренности поэта», — заключает: «замечание настолько же справедливое в своей сущности, насколько неумное в своем выводе» (А. Евлахов, 1910, с. 252—253).

Можно на примере любого пушкинского стихотворения показать, что истинный его строй всегда включает в себе два противоположных чувства. Для примера остановимся на стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Стихотворение это по традиции понимается так: поэта во вся-



кой обстановке преследует мысль о смерти, он грустит по этому поводу, но примиряется с неизбежностью смерти и заканчивает славословием молодой жизни. При таком понимании последняя строфа противопоставляется всему стихотворению. Можно легко показать, что такое понимание совершенно неправильно. В самом деле, если бы поэт хотел показать, как всякая обстановка навеивает на него мысль о смерти, он, конечно, постарался бы подобрать такую обстановку, которая больше всего навеивает эту мысль. Как все сентиментальные поэты, он постарался бы нас свести на кладбище, в больницу к умирающим, к самоубийцам. Стоит только обратить внимание на выбор той обстановки, в которой Пушкину приходит эта мысль, для того чтобы заметить, что всякая строфа держится на острейшем противоречии. Мысль о смерти посещает его на шумных улицах, в многолюдных храмах, т. е. там, где, казалось бы, ей меньше всего места и где ничто не напоминает смерть. Уединенный дуб, патриарх лесов, младенец — вот что вызывает у него опять ту же самую мысль, и здесь уже совершенно обнажено противоречие, которое заключается в самом соединении этих двух образов. Казалось бы, бессмертный дуб и новорожденный младенец меньше всего способны навеять мысль о смерти, но стоит только рассмотреть это в контексте всего целого, как смысл этого станет совершенно ясен. Стихотворение построено на соединении двух крайних противоположностей — жизни и смерти; в каждой строфе это противоречие раскрывается перед нами, затем оно переходит к тому, что бесконечно преломляет в одну и другую сторону эти две мысли. Так, в пятой строфе поэт сквозь каждый день жизни провидит смерть, но не смерть, а опять годовщину смерти, т. е. след смерти в жизни; и потому нас не удивляет, что стихотворение заканчивается указанием на то, что даже бесчувственному телу хотелось бы почивать ближе к родине, и последняя катастрофическая строфа дает не противоположение всему целому, а катарсис этих двух противоположных идей, поворачивая их в совершенно новом виде: там везде молодая жизнь вызывала образ смерти, здесь у гробового входа играет молодая жизнь.

Таких острых противоречий и соединений этих двух тем у Пушкина мы найдем довольно много. Достаточно ска-



зять, что на этом основаны его «Египетские ночи», «Пир во время чумы» и др., в которых это противоречие доведено до крайних пределов. Его лирика обнаруживает везде один и тот же закон, закон раздвоения; его слова несут простой смысл, его стих претворяет этот смысл в лирическую эмоцию. То же самое мы обнаружим и в его эпосе, когда внимательно к нему приглядимся. Я сошлюсь на самый разительный пример в этом отношении, на его «Повести Белкина». К этим повестям давно установилось отношение как к самым пустяковым, благополучным и идиллическим произведениям; однако исследование обнаружило и здесь два плана, два борющихся друг с другом аффекта, и показало, что эта внешняя гладкость и благополучие есть только кора, за которой скрывается трагическая сущность, и вся художественная сила их действия основана именно на этом противоречии между корой и ядром повести. «Весь внешний ход событий в них, — говорит Узин, — незаметно для читателя подводит к мирному и спокойному разрешению событий. Сложные узлы развязываются как будто просто и нелукаво. Но в самом процессе рассказывания заложены элементы противоположные. Не кажется ли нам при внимательном рассмотрении сложного узора «Повестей Белкина», что финальные аккорды их не являются единственно возможными, что предположительны и другие исходы?» (В. С. Узин, 1924, с. 15). «Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга. Обычные факты благодаря тому, что рядом с ними, в них же самих действуют скрытые подземные силы, выступают в трагическом сопровождении. Сокровенный смысл белкинский, тот единственный смысл, который так тщательно маскируется предисловием анонимного биографа, заключается в том, что под внешним покровом изображенных в «Повестях» событий таятся роковые возможности... И пусть все видимо кончается хорошо: это может служить утешением Митрофанушке; одна возможность иного решения преисполняет нас ужасом» (там же, с. 18).

Заслуга исследователя в том и заключается, что ему удалось с убедительной ясностью показать, как в этих повестях намечается и другое направление тех самых линий, которые, видимо, приводят к благополучию; ему удалось



показать, что именно игра этих двух направлений одной и той же линии и составляет те два элемента, разрешения которых мы ищем в катарсисе искусства. «Именно для того и сплетены с необычайным, неподражаемым искусством эти два элемента в каждой повести Белкина, что малейшее усиление одного за счет другого привело бы к полному обеспечению этих чудесных творческих построений. Предисловие и создает это равновесие элементов» (там же, с. 19).

И если мы возьмем более сложные эпические построения, мы сумеем показать и здесь, что тот же закон управляет их построением. Покажем это на примере «Евгения Онегина». Это произведение обычно трактуется как изображение человека 20-х гг. и идеальной русской девушки. Герои при этом понимаются не только в наивно житейском их значении, но, что самое важное, именно статически, как некие законченные сущности, которые не изменяются на всем протяжении романа.

Между тем стоит только обратиться к самому роману, чтобы показать, что герои трактуются Пушкиным динамически и что конструктивный принцип его романа в том и заключается, чтобы вместо застывших фигур героев развернуть динамику романа. Совершенно прав Тынянов, когда говорит: «Мы только недавно оставили тип критики с осуждением (и осуждением) героев романа как живых людей... Все это основано на предпосылке *статического героя*.

...Статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть *знак единства*, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на *эквиваленты единства*. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени ге-

роя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою» (1924, с. 8—9).

Ни на чем это положение не оправдывается с такой силой, как на романе Пушкина «Евгений Онегин». Здесь именно легко показать, насколько имя Онегина есть только знак героя и насколько герои здесь динамические, т. е. изменяющиеся в зависимости от конструктивного фактора романа. Все исследователи этого романа до сих пор исходили из ложного предположения, что герой произведения статичен, и при этом указывали черты характера Онегина, которые присущи его житейскому прототипу, но упускали из виду специфические отличия искусства. «Предметом изучения, претендующего быть изучением *искусства*, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия» (там же, с. 13). Здесь ясно указано, что материалом изучения должно служить немотивированное в искусстве, т. е. нечто такое, что принадлежит только одному искусству. Попытаемся обратиться к роману.

«Обычная» характеристика Онегина и Татьяны всецело строится на первой части романа, не принимая совершенно во внимание динамики развития этих характеров, того удивительного противоречия, в которое впадают герои сами с собой в его последней части. Отсюда целый ряд ошибок в понимании романа. Остановимся прежде всего на характере самого Онегина. Можно легко показать, что если Пушкин вносит некоторые типические и характерно построенные статические элементы в его характер, то исключительно для того, чтобы сделать их предметом отталкивания в последней части романа. Роман в конечном счете рассказывает о необыкновенной безысходной и потрясающей любви Онегина, он заканчивается трагически: по рецепту гармонии и соответствия автор должен был бы выбрать героев соответствующих и как бы предназначенных для того, чтобы играть любовную роль. Между тем мы видим, что с самого начала Пушкин подчеркивает в Онегине как раз те чер-



ты, которые делают его невозможным для романа героя трагической любви. Уже в первой главе, где подробно описывается, как Онегин знал науку страсти нежной (строфы X, XI, XII), читателю внушается образ Онегина, истратившего свое сердце в светском волокитстве, и с первых же строф читатель подготовлен к тому, что с Онегиным может произойти все, что угодно, но только не гибель от невозможной любви. Замечательно, что эта же глава перебивается лирическим отступлением о ножках, которая говорит о необычайной власти неосуществленной любви и как бы сразу намечает параллельно с первым другой, прямо ему противоположный план. Сейчас же за этим отступлением опять говорится о том, что Онегин совершенно погиб для любви (строфы XXXVII, XLII, XLIII).

Нет: рано чувства в нем остыли;  
Ему наскучил света шум;  
Красавицы не долго были  
Предмет его привычных дум...

Но окончательно эта уверенность в том, что Онегин никогда не сделается героем трагического романа, овладевает нами, когда развитие романа направляется по ложному пути и когда после признания Татьяны мы окончательно видим, насколько иссякла в сердце Онегина любовь и насколько невозможен его роман с Татьяной. И только маленьким намеком опять оживляется другая линия романа, когда Онегин узнает, что Ленский влюблен в меньшую, и говорит: «Я выбрал бы другую, когда бы я был, как ты, поэт». Но не из чего истинная картина катастрофы не выясняется с такой силой, как из сопоставления Онегина и Татьяны: любовь Татьяны везде изображена как воображаемая любовь, везде подчеркнута, что она любит не Онегина, а какого-то героя романа, которого она представила на его месте.

«Ей рано нравились романы» — и от этой фразы Пушкин ведет прямую линию к указанию на вымышленный, мечтательный, воображаемый характер ее любви. В сущности, по смыслу романа Татьяна не любит Онегина или, вернее сказать, любит не Онегина; в романе говорится, что раньше пошли толки о том, что она выйдет замуж за Онегина, она тайком слышала их.



И в сердце дума зародилась;  
Пора пришла, она влюбилась.  
Так в землю падшее зерно  
Весны огнем оживлено.  
Давно ее воображенье,  
Сгорая негой и тоской,  
Алкало пищи роковой;  
Давно сердечное томленье  
Теснило ей младую грудь;  
Душа ждала... кого-нибудь,  
И дождалась... Открылись очи;  
Она сказала: это он!

Здесь ясно говорится о том, что Онегин был только тем кем-нибудь, которого ждало воображение Татьяны, и дальше развитие ее любви протекает исключительно в воображении (строфа X). Она воображает себя Клариссой, Юлией, Дельфиной и

Вдыхает и, себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть,  
В забвеньи шепчет наизусть  
Письмо для милого героя...

Таким образом, ее знаменитое письмо раньше написано в воображении, а затем на деле, и мы увидим, что оно на деле сохранило все черты своего происхождения. Замечательно и то, что здесь же, в строфе XV, Пушкин дает ложное направление своему роману, когда оплиакивает Татьяну, которая отдала свою судьбу в руки модного тирана и погибла. На самом деле погибнет от любви Онегин. Перед встречей с Татьяной Пушкин опять напоминает:

В красавиц он уж не влюблялся,  
А волочился как-нибудь;  
Откажут — мигом утешался;  
Изменят — рад был отдохнуть.

Его любовь сравнивает Пушкин с тем, как равнодушный гость приезжает на вист

И сам не знает поутру,  
Куда поедет ввечеру.



В объяснении с Татьяной он сейчас же говорит о женитьбе, рисует картину несчастной семейной жизни, и трудно придумать что-либо более пресное, пошлое и прямо противоположное тому, о чем у них идет речь. Окончательно разоблачается характер любви Татьяны тогда, когда она посещает дом Онегина, смотрит его книги, начинает понимать, что он пародия, и здесь и для ее ума, и для ее чувства наступает разрешение той загадки, которая ее мучила. И неожиданный патетический характер последней любви Онегина делается особенно ощутительным, если мы сопоставим его письмо с письмом Татьяны. В письме Татьяны Пушкин совершенно ясно оттеняет и подчеркивает те элементы французского романа, которые поразили его. Чтобы передать это письмо, ему нужно перо нежного Парни, и он призывает певца пиров и грусти томной, который один мог бы передать волшебные напевы этого письма. Свою передачу называет он неполным, слабым переводом; замечательно, что перед письмом Онегина он говорит: «Вот вам письмо его точь-в-точь»; насколько там все дано в романтически неопределенной, смутной дымке — настолько здесь все осязательно и ясно — точь-в-точь; замечательно и то, что в этом письме Татьяна опять, как бы невзначай, обнажает истинную линию романа, когда говорит: «была бы верная супруга и добродетельная мать». Рядом с этой любезной небрежностью и умильным вздором, как говорит сам Пушкин, кажется потрясающей правда онегинского письма.

Я знаю: век уж мой измерен;  
Но чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я...

Весь конец романа, как это не замечали прежде, вплоть до последней строки насыщен намеками на то, что Онегин гибнет, на то, что жизнь его кончена, на то, что ему больше нечем дышать. Полушутливо, полусерьезно Пушкин не раз говорит об этом. Но где вскрывается это с потрясающей силой, так это в знаменитой сцене их нового свидания, которое было прервано внезапным звоном шпор.

И здесь героя моего,  
В минуту, злую для него,  
Читатель, мы теперь оставим,  
Надолго... навсегда...

Пушкин обрывает как будто на случайном месте, но эта внешняя и совершенно неожиданная для читателя случайность еще более подчеркивает художественную завершенность романа. На этом кончено все. И когда Пушкин в катартической строфе говорит о блаженстве того, кто праздник жизни рано оставил, не допив до дна бокала полного вина, кто не дочел ее романа, тогда читатель не знает, о ком идёт речь — о герое или об авторе.

Простой контраст к трагической любви Онегина и Татьяны представляет параллельный роман Ленского и Ольги. Про Ольгу Пушкин прямо говорит: любой роман возьмите и найдете верный ее портрет. Так вполне подчеркнуто, что здесь взят характер, как бы предназначенный для того, чтобы служить героиней романа. Так же точно и о Ленском говорится все время, что он был рожден для любви, но Ленский убит на дуэли, и читатель как будто видит совершенно явную парадоксальность, на которой построен роман. Он ожидает, что истинная драма любви разыгрывается там, где героиня есть воплощенная героиня романа, где герой тоже предназначен для того, чтобы сыграть роль Ромео, что выстрел, разорвавший эту любовь, окажется драматическим, но все ожидания читателя обмануты. Пушкин строит свой роман, преодолевая естественные свойства материала, и обращает в пошлость любовь Ольги и Ленского (знаменитое рассуждение о том уделе, который ждал Ленского, — «в деревне, счастлив и рогат, носил бы стеганный халат»), а истинная гроза разрешается там, где мы меньше всего ее ждали, где она казалась нам невозможной. Стоит взглянуть на роман, чтобы увидеть, что весь он построен на невозможности: полное соответствие первой и второй частей при совершенно противоположном смысле выражает это до конца ясно: письмо Татьяны — письмо Онегина; объяснение в беседе — объяснение у Татьяны, и читатель, обманутый этим, не замечает даже, до чего переменялись коренным образом и герой и героиня и что Оне-



гин в конце не только совершенно не тот, что в начале романа, но явно ему противоположен, как действие в конце противоположно действию в начале.

Характер героя динамически изменился, так же как изменилось течение самого романа, и, что самое важное, именно это изменение характера оказалось одним из важнейших средств для развертывания действия. Читатель все время подготовлялся к той мысли, что Онегин никак не может стать героем трагической любви, и именно его опустошает эта любовь. В этом смысле очень правильно один из исследователей сравнивает произведение искусства с двумя системами воздушных кораблей. Он говорит, что есть двоякого рода произведения искусства, как есть двоякого рода летательные машины — тяжелее и легче воздуха. Аэростат подымается потому, что он легче воздуха, и, в сущности говоря, не представляет победы над стихией, потому что он просто плывет по воздуху, а не преодолевает его, его тянет кверху, а не сам он идет; напротив того, аэроплан, машина тяжелее воздуха, каждую минуту своего подъема падает, встречает сопротивление воздуха, преодолевает его, отталкивается от него и подымается именно в силу того, что падает. Вот такую машину тяжелее воздуха напоминает настоящее произведение искусства. Оно избирает в качестве своего материала всегда материю тяжелее воздуха, т. е. нечто такое, что с самого начала в силу своих свойств как будто бы противоречит полету и не дает ему развиваться. Это свойство, эта тяжесть материала все время противодействует полету, все время тянет вниз, и только из преодоления этого противодействия возникает настоящий полет.

То же самое видим мы в «Евгении Онегине». До чего плоско и просто было бы его построение, если бы в положении Онегина оказался человек, о котором мы бы с самого начала знали, что он обречен на несчастную любовь, — в лучшем случае это могло бы сделаться сюжетом сентиментальной повести. Но когда трагическая любовь постигает Онегина, когда мы воочию видим преодоление материала тяжелее воздуха, тогда мы испытываем настоящую радость полета — того подъема, который дает катарсис искусства.

Если в эпосе мы имеем дело с динамическим героем, то это еще в большей мере оправдывается на драме, которая

вообще представляет из себя наиболее трудный для понимания вид искусства благодаря одной своей особенности. Эта особенность состоит в том, что драма обычно в качестве своего материала избирает борьбу и та борьба, которая заключена уже в главном материале, несколько затемняет ту борьбу художественных элементов, которая подымается над обыкновенной драматической борьбой. Это очень понятно, если принять во внимание, что всякая драма, в сущности говоря, есть не законченное художественное произведение, а только материал для театрального представления; поэтому мы с трудом различаем содержание и форму в драме, и это несколько затрудняет ее понимание. Однако стоит только остановиться на этом вопросе внимательнее, для того чтобы разграничение этих двух элементов стало возможно; для этого необходимо прежде всего распространить на драму то понимание динамического героя, о котором мы говорили выше. Предрассудок о том, что драма изображает характеры и что в этом заключается ее цель, давно уже должен был бы быть оставлен, если бы исследователи с должной объективностью относились к драмам Шекспира.

Евлахов прямо называет мнение об удивительном изображении характеров у Шекспира старой сказкой. Фолькельт указывает по этому поводу, что «Шекспир во многом отваживается идти гораздо дальше, чем допускается психологией», но никто не вскрыл этого факта с такой исчерпывающей ясностью, как Толстой, на которого мы уже ссылались, когда был разговор о Гамлете. Именно поэтому Толстой называет свое мнение совершенно противоположным тому, которое установилось о Шекспире во всем европейском мире. Толстой совершенно верно замечает, что Лир говорит напыщенным, бесхарактерным языком, каким говорят все короли Шекспира, и шаг за шагом показывает, насколько невероятны, неестественны речи и события в этой трагедии, насколько читатель не может в них верить. «Как ни нелепа она представляется в моем пересказе... смело скажу, что в подлиннике она много нелепее» (Л. Н. Толстой, 1950, т. 35, с. 236). Как на главное доказательство того, что у Шекспира отсутствуют характеры, Толстой ссылается на то, что «все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным



языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди» (там же, с. 239). Именно язык почитает он важнейшим средством изображения характера, и совершенно прав Волькенштейн, когда говорит про мнение Толстого: «...это была критика беллетриста-реалиста» (1923, с. 114), но он только усиливает мнение Толстого, когда доказывает, что по самому существу трагедии невозможен характерный язык и что язык героя трагедии — это звучнейший и ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет места для характерной детализации речи. Этим он только показывает, что в трагедии нет и характера, поскольку всюду она берет человека в пределе, а характер всегда построен именно на известных пропорциях и соотношениях черт. Поэтому совершенно прав Толстой, когда указывает, что «мало того, что действующие лица Шекспира поставлены в трагические положения, невозможные, не вытекающие из хода событий, не свойственные и времени и месту, — лица эти и поступают не свойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно» (1950, т. 35, с. 238). Но этим самым Толстой совершает величайшее открытие, указывая именно ту область немотивированного, которая является специфическим отличием искусства; в одной фразе он намечает истинную проблему шекспириологии, когда говорит: «Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно» (там же, с. 251).

Мы остановимся на примере Отелло, для того чтобы показать, насколько этот анализ правильный и насколько он может быть полезен для раскрытия не только недостатков Шекспира, но и всех положительных его сторон. Толстой говорит, что Шекспир, который заимствовал сюжеты своих пьес из прежних драм или новелл, не только не делает характеры героев более правдивыми, но, напротив, всегда ослабляет и часто совершенно уничтожает их. «Так, в «Отелло»... характеры Отелло, Яго, Кассио, Эмилии у Шекспира гораздо менее естественны и живы, чем в итальянской новелле... Более естественными в новелле, чем у Шекспира, представляются поводы к ревности Отелло... Яго у Шекспира — сплошной злодей, обманщик, вор, корыстолюбец...



Мотив его злодейства, по Шекспиру, есть, во-первых, обида... во-вторых... в-третьих... Мотивов много, но все они неясны. В новелле же мотив один, простой, ясный: страстная любовь к Дездемоне, перешедшая в ненависть к ней и к Отелло после того, как она предпочла ему мавра и решительно оттолкнула его» (там же, с. 244—246).

Толстой несомненно прав, говоря, что Шекспир совершенно умышленно опустил и уничтожил данные в новелле характеры, и можно на этой трагедии показать, насколько самый характер героя является в трагедии только протеканием объединяющего момента для двух противоположных аффектов. В самом деле, взглядем в героя в этой трагедии: казалось бы, если Шекспир хочет развернуть трагедию ревности, он должен выбрать ревнивого и подозрительного человека в герои, связать его с женщиной, которая давала бы сильнейший повод для ревности, и, наконец, установить между ними такие отношения, при которых ревность кажется нам совершенно неизбежной спутницей любви. Шекспир поступает как раз по обратному рецепту и выбирает материал для своей трагедии полярно противоположный тому, который облегчал бы разрешение его задачи. «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив», — заметил Пушкин и совершенно справедливо. Доверчивость Отелло есть одна из основных пружин трагедии, все удастся именно потому, что Отелло слепо доверчив и что в нем нет ни одной черты ревнивца. Можно сказать, что весь характер Отелло построен как полярно противоположный характеру ревнивца. Совершенно по тому же способу строит Шекспир характер Дездемоны: эта женщина — полная противоположность тому типу женщины, которая могла бы дать повод для ревности. Многие критики даже находили в этом образе слишком много идеального и небесного. И наконец, самое важное: любовь Отелло и Дездемоны представлена в таком платоническом, в таком голубом свете, что один из критиков истолковал некоторые намеки в пьесе так, что Отелло и Дездемона не были связаны настоящим браком. Именно здесь достигает своего апогея трагический эффект, когда неревнивый Отелло убивает из ревности не заслуживающую ревности Дездемону.



Если бы Шекспир поступил по первому рецепту, получилась бы обыкновенная пошлость, как получилась она из пьесы Арцыбашева<sup>153</sup> «Ревность», когда автор изобразил драму, в которой ревнивый и подозрительный муж ревнует готовую каждому отдаться жену, и когда отношения между супругами всецело освещены со стороны общей спальни. Тот полет «тяжелее воздуха», с которым сравнивает исследователь произведение искусства, с полным торжеством осуществляется в «Отелло»; потому что мы видим, как эта трагедия сплетена из двух противоположных элементов, как она все время вызывает в нас два совершенно полярных аффекта, как каждая реплика и каждый шаг действия одновременно втягивает нас глубже в низость измены и подымает нас выше в сферу идеальных характеров, и именно столкновение и катартическое очищение этих двух противоположных аффектов и составляют основу трагедии. Толстой совершенно прав, когда указывает, что великое мастерство изображения характеров приписывается Шекспиру из-за одной его особенности: «Особенность эта заключается в умении вести сцены, в которых выражается движение чувств. Как ни неестественны положения, в которые он ставит свои лица, как ни несвойствен им тот язык, которым он заставляет говорить их, как ни безличны, они самое движение чувства: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств выражается часто верно и сильно в некоторых сценах Шекспира» (там же, с. 249). Именно это умение давать изменение чувства и составляет основу того понимания динамического героя, о котором мы говорили только что.

Гёте, сопоставляя две фразы леди Макбет, которая говорит один раз: «Я кормила грудью детей» — и о которой после говорится: «У нее нет детей», замечает, что «это есть художественная условность и что Шекспир заботился о силе каждой данной речи... Поэт заставляет говорить своих лиц в данном месте именно то, что тут требуется, что хорошо именно тут и производит впечатление, не особенно заботясь о том, не рассчитывая на то, что оно, может быть, будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте» (Goethe's Gespräche mit Eckermann, S. 320—321). И Гёте совершенно прав, если иметь в виду логическое противоре-



чие слов. Можно привести бесчисленные примеры из драм и комедий Шекспира, которые покажут с наглядностью, что характеры в них всегда разворачиваются динамически, в зависимости от конструкции всей пьесы, и что они всецело оправдывают правила Аристотеля: «...фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры» (1957, с. 60).

Мюллер совершенно справедливо указывает на то, что комедии Шекспира отличаются от древнеримской комедии с ее неизменным паразитом, хвастливым воином, сводней и другими застывшими масками, но он не учитывает того, что то широкое и вольное изображение характеров, которое ставил в заслугу Шекспиру Пушкин, имеет совершенно не ту цель, чтобы приблизить героев к действительным людям и к полноте реальной жизни, а совсем другую — именно усложнить и обогатить развитие действия и трагический узор. В сущности говоря, всякий характер неподвижен, и когда Пушкин говорит про Мольера, что у него «лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под хранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря» (1981, с. 250—251), — то этим он выражает истинную сущность всякой трагедии характера. Поэтому, когда Мюллер подходит вплотную к выявлению вопроса о взаимоотношении характеров и фабулы в английской драме, он должен признать, что интрига была моментом определяющим, а характеры — «зависимым, вторичным в процессе творчества. По отношению к Шекспиру это может звучать ересью... Тем любопытнее на примерах именно из Шекспира показать, что даже и он подчинял, по крайней мере иногда, свои характеры фабуле» (В. К. Мюллер, 1925, с. 45). И когда он вслед за Роли пытается из технической необходимости понять, почему Корделия отказывается выразить отцу свою любовь словами, он впадает в то самое противоречие, которое нами уже указывалось, когда мы говорили о попытке технически объяснить то или иное немотивированное явление в искусстве, которое на самом деле есть не только печальная необходимость, вызванная техникой, но и радостное преимущество, сообщаемое формой. И если мы обратим внимание на тот факт, что сумасшедшие говорят у Шекспира обыкновенной прозой, что



прозой же бывают написаны письма, что так же изображен бред леди Макбет, мы увидим, насколько случайна связь между языком и характером действующих лиц.

Здесь важно пояснить одно существенное различие, которое существует между романом и трагедией в этом отношении. И в романе мы часто встречаемся с тем, что характеры действующих лиц развернуты динамически, исполнены противоречий и развиваются как конструктивный фактор, который видоизменяет все события, или, наоборот, как фактор, сам испытывающий деформацию со стороны другого главенствующего фактора. Такое внутреннее противоречие мы найдем всегда в романах Достоевского, которые одновременно протекают в двух планах — в самом низменном и в самом возвышенном, — где убийцы философствуют, святые продают свое тело на улице, отцеубийцы спасают человечество и т. д. Однако в трагедии это же явление имеет совсем другой смысл. Для того чтобы нам разобраться и понять особенность структуры трагического героя, нужно принять во внимание то, что сказано выше о драме вообще. Всякая драма в основе своей имеет борьбу, и возьмем ли мы трагедию или фарс, мы всегда увидим, что их формальная структура совершенно одинакова: везде есть известные приемы, известные законы, известные силы, с которыми борется герой, и только в зависимости от выбора этих приемов мы различаем разные виды драмы. Если трагический герой с максимальной силой борется против абсолютных и непоколебимых законов, то герой комедии борется обычно против законов социальных, а герой фарса — против физиологических. «Герои комедии нарушают социально-психологические нормы, обычаи, привычки. Герои фарса... нарушают социально-физические нормы общественной жизни» (В. Волькенштейн, 1923, с. 156). Поэтому область фарса, как в «Лизистрате» Аристофана<sup>154</sup>, очень легко и охотно имеет дело с эротикой и пищеварением. Животность человека — вот с чем играет все время фарс, но его формальная природа остается все же чисто драматической.

Во всякой драме мы имеем, следовательно, ощущение известной нормы и ее нарушения; структура драмы в этом отношении совершенно напоминает структуру стиха, где



мы имеем, известную норму, размер и систему отклонения от него. Герой драмы поэтому и есть драматический характер, который все время как бы синтезирует эти два противоположных аффекта — аффект нормы и аффект нарушения, и потому герой все время воспринимается нами динамически, не как вещь, а как некоторое протекание или событие. И это становится особенно очевидным и ясным, если мы рассмотрим отдельные виды драмы.

Волькенштейн прав, когда видит отличительный признак трагедии в том, что ее герою присуща максимальная сила, и вспоминает, что древние называли трагического героя неким духовным максимумом. Поэтому для трагедии характерен максимализм, нарушение абсолютного закона абсолютной силой героической борьбы. Как только трагедия сходит с этих вершин и отказывается от максимализма, она сейчас же превращается в драму и теряет свои отличительные черты. Совершенно не прав Геббель, который объяснял положительное действие трагической катастрофы тем, что, «когда человек весь в ранах, убить его — значит исцелить». Выходит так, что, когда трагический поэт ведет на гибель своего героя, он дает нам удовлетворение так же точно, как человек, который расстреливает мучающееся и смертельно раненное животное. Это совершенно неверно. Гибель мы ощущаем не как приносящую избавление герою, и герой ко времени катастрофы не кажется нам человеком, который весь в ранах. Трагедия производит удивительный катарсис, который совершенно явно дает эффект, прямо противоположный тому, который заложен в ее содержании.

В трагедии высший момент и торжество зрителя совпадают с высшим моментом гибели героя, и это ясно указывает нам на то, что зритель воспринимает не только то, что герой, но еще нечто сверх этого, и поэтому Геббель был глубоко прав, когда указывал, что катарсис в трагедии обязателен только для зрителя и вовсе не необходимо, чтобы герой трагедии сам дошел до внутреннего примирения. Удивительную иллюстрацию к этому мы находим в развязке шекспировских трагедий, которые все кончаются почти на один манер: когда катастрофа уже совершилась, герой погиб непримиренным, и сейчас над его трупом кто-либо из действующих лиц кратко возвращает внимание зрителя ко



всему тому кругу событий, через которые пронеслась трагедия, и как бы собирает пепел трагедии, перегоревший в катарсисе. Когда зритель слышит в рассказе Горацио краткое перечисление тех ужасных событий и смертей, которые только что пронеслись перед ним, он как бы видит второй раз ту же самую трагедию, но только лишенную своего жала и яда, и эта разрядка дает ему время и повод для осознания своего катарсиса, когда он сопоставляет свое отношение к трагедии, как она дана в развязке, с только что пережитым впечатлением о трагедии в целом. «Трагедия есть буйство максимальной человеческой силы, поэтому она мажорна. При зрелище титанической борьбы чувство ужаса сменяется чувством бодрости, доходящим до восторга. Трагедия обращается к подсознательным стихийным тайным силам, скрытым в нашей душе, — и они пробуждаются. Драматург как бы говорит нам: вы робки, нерешительны, послушны обществу и государству. Посмотрите же, как действуют сильные люди. Посмотрите, что будет, если вы поддадитесь своему честолюбию. Или сладострастию. Или гордости и т. д. и т. д. Попробуйте последовать в своем воображении за моим героем. Неужели это не соблазнительно — дать волю своей страсти?» (В. Волькенштейн, 1923, с. 165, 166). Здесь дело изображено слишком просто, но в этом, несомненно, заключена некоторая часть правды, потому что трагедия действительно вызывает к жизни наши самые затаенные страсти, но она заставляет протекать их в гранитных берегах совершенно противоположных чувств, и эту борьбу она заканчивает разрешающим катарсисом.

Сходное построение имеет и комедия, которая свой катарсис заключает в смехе зрителя над героями комедии. Здесь совершенно явно разделение зрителя и героя комедии: герой комедии не смеется, он плачет, а зритель смеется. Получается явная двойственность. В комедии герой печален, а зритель смеется или наоборот; в комедии может быть печальный конец для положительного героя, а зритель все же торжествует. На сцене победил Фамусов, а в переживаниях зрителя — Чацкий.

Мы не станем сейчас изыскивать те специфические особенности, которые отличают трагическое от комического и драму от комедии. Многие авторы совершенно правы, ут-



верждая, что, по существу, эти категории и не суть категории эстетические, но что комическое и трагическое возможно и вне искусства (Гаман, Кроче). Для нас сейчас важно только показать, что, поскольку искусство пользуется трагическим, комическим и драматическим, оно везде подчиняется формуле катарсиса, проверка которой нас сейчас занимает. Бергсон<sup>155</sup> совершенно точно определяет задачу комедии, считая, что в комедии изображается отступление действующих лиц от принятых норм социальной жизни. По его мнению, смешон может быть только человек. Если мы смеемся над вещью или над зверем, то мы принимаем его за человека, гуманизируем его. Смех необходимо нуждается в социальной перспективе, он невозможен вне общества, и, следовательно, опять комедия раскрывается перед нами как двойное ощущение известных норм и отступлений от них. Эту двойственность комедийного героя правильно отмечает Волькенштейн, когда говорит: «Особенно сильный эффект производит смешашая, остроумная реплика, когда ее дает лицо смешное. Сила Шекспира в изображении Фальстафа именно в этом сочетании: трус, обжора, бабник и т. п. — и великолепный шутник» (там же, с. 153—154). И совершенно понятно, потому что всякая шутка Фальстафа уничтожает в катарсисе смеха всю пошлую сторону его природы. Бергсон видит вообще начало всего смешного в автоматизме, в том, что живое отстает от известных норм, и, когда живое ведет себя как механическое, это и вызывает наш смех.

Гораздо более интересны те результаты исследования остроумия, юмора и комизма, к которым пришел Фрейд. Нам представляется несколько произвольным его энергетическое толкование всех трех видов переживаний, которое сводит их в конечном счете к известной экономии, к затрате энергии, но, если оставить в стороне это энергетическое толкование, нельзя не согласиться с величайшей точностью фрейдовского анализа. Для нас замечательно то, что анализ этот вполне отвечает найденной нами формуле катарсиса как основе эстетической реакции. Остроумие для него — двуликий Янус, который ведет мысль одновременно в двух противоположных направлениях. Такое же расхождение наших чувств, восприятий отмечает он при юмо-



ре и при комизме; и смех, возникающий в результате подобной деятельности, является лучшим доказательством того разрешающего действия, которое остроумие оказывает на нас (см.: З. Фрейд, 1923). То же самое отмечает Гаман, что для комического, остроты первым делом требуется новизна и оригинальность. Остроту почти никогда нельзя слышать два раза, и под оригинальными людьми мы в особенности подразумеваем остроумных, так как скачок от напряжения к разряду бывает ведь совершенно неожиданным, не поддающимся учету. Краткость — душа остроты; ее сущность — именно во внезапном переходе от напряжения к разряду.

Так же точно обстоит дело со всей той областью, которую в научную эстетику ввел Розенкранц, автор работы «Эстетика безобразного». Как верный ученик Гегеля, он сводит роль безобразного к контрасту, который должен оттенить положительный момент или тезис. Но это глубоко неверно, потому что, как правильно говорит Лало, безобразное может войти в искусство на том же основании, что и прекрасное. Описанный и воспроизведенный в художественном произведении предмет может сам по себе, т. е. вне этого произведения, быть безобразным или безразличным; в известном случае даже должен быть таким. Характерным примером являются все портреты и реалистические произведения вообще. Факт этот хорошо известен, и идея не нова. «Нет такой змеи, — приводит он слова Буало<sup>136</sup>, — нет такого гнусного чудовища, которое не могло бы нравиться в художественном воспроизведении» (Ш. Лало, 1915, с. 83). То же самое показала Вернон Ли, ссылаясь на то, что красота предметов часто не может быть прямо внесена в искусство. Величайшее искусство, по ее мнению, — искусство Микеланджело — часто дает те тела, красота строения которых омрачена бросающимися в глаза недостатками. Наоборот, в любой выставке и банальнейшей коллекции можно найти дюжину примеров обратного, т. е. получить возможность легко и убедительно констатировать красоту самой модели, которая внушала, однако, посредственные и плохие картины или статуи. Причину этого она совершенно справедливо видит в том, что настоящее искусство перерабатывает то впечатление, которое в него привносится.

Трудно подыскать пример, более подходящий под нашу формулу, чем эстетика безобразного.

Вся она ясно говорит о катарсисе, без которого наслаждение ею было бы невозможно. Гораздо труднее показать, как подходит под эту формулу тот средний тип драматического произведения, который обычно принято называть драмой. Но и здесь можно показать на примере чеховских драм, что этот закон совершенно верен.

Остановимся на драмах «Три сестры» и «Вишневый сад». Первую из этих драм обычно совершенно неправильно толкуют как воплощение тоски провинциальных девушек по полной и яркой столичной жизни (см., например: А. А. Измайлов, 1918, с. 264—265). В драме Чехова, совсем напротив, устранены все те черты, которые могли бы хоть сколько-нибудь разумно и материально мотивировать стремление трех сестер в Москву, и именно потому, что Москва является для трех сестер только конструктивным художественным фактором, а не предметом реального желания, пьеса производит не комическое, а глубоко драматическое впечатление. Критики на другой день после представления этой пьесы писали, что пьеса несколько смешит, потому что в продолжение четырех актов сестры стонут: в Москву, в Москву, в Москву, между тем как каждая из них могла бы прекрасно купить железнодорожный билет и приехать в ту Москву, которая, видимо, ей совершенно не нужна. Один из рецензентов прямо называл эту драму драмой железнодорожного билета, и он по-своему был правее, чем такие критики, как Измайлов<sup>157</sup>. В самом деле, автор, сделавший Москву центром притяжения для сестер, казалось бы, должен мотивировать их стремление в Москву хоть чем-нибудь. Правда, они провели там детство, но, оказывается, ни одна из них Москвы совершенно не помнит. Может быть, они не могут поехать в Москву потому, что они связаны какими-нибудь препятствиями, но и это не так. Мы решительно не видим никакой причины, почему бы сестрам не решиться на этот шаг. Наконец, может быть, они стремятся попасть в Москву по другой причине, может быть, как это думают критики, Москва олицетворяет для них центр разумной и культурной жизни, но и это не так, потому что ни одним словом в пьесе об этом не говорится, и, напротив, для контраста



дано совершенно реальное и отчетливое стремление в Москву их брата, для которого Москва есть не мечта, а совершенно реальный факт. Он вспоминает университет, он хотел бы посидеть в ресторане Тестова, но этой реальной Москве Андрея совершенно умышленно противопоставлена Москва трех сестер: она остается немотивированной, как немотивированной остается невозможность для сестер попасть туда, и, конечно, именно на этом держится все впечатление драмы.

То же самое в драме «Вишневый сад». И в этой драме мы никак не можем понять, почему продажа вишневого сада является таким большим несчастьем для Раневской, может быть, она живет постоянно в этом вишневом саду, но мы узнаем, что вся жизнь ее распродана по заграничным скитаниям и она жить в этом имении не может и никогда не могла. Может быть, продажа означает для нее разорение, но и этот мотив устранен, потому что не материальная нужда ставит ее в драматическое положение. Вишневый сад для Раневской, как и для зрителя, остается столь же немотивированным элементом драмы, как Москва для трех сестер. И вся особенность драматического построения в том и заключается, что в ткань совершенно реальных и бытовых отношений вплетается какой-то ирреальный мотив, который начинает приниматься нами также за совершенно психологически реальный мотив, и борьба этих двух несоединимых мотивов и дает то противоречие, которое необходимо должно быть разрешено в катарсисе и без которого нет искусства.

В заключение нам представляется нужным очень кратко и на полуслучайных примерах показать, что та же самая формула применима и во всех других искусствах, а не только в поэзии. Мы все время ведем наши рассуждения, исходя из конкретных примеров литературы, но все время распространяем наши выводы и на все другие области искусства. Всего ближе сюда подходит театр, так как уже рассмотрение драмы только наполовину принадлежит литературе. Однако легко показать, что и вторая половина театра, понимаемая в узком смысле — как игра актеров и спектакль, всецело оправдывает эту формулу. Основу этого наметил Дидро в знаменитом «Парадоксе об актере» при



анализе актерской игры. Он показал с предельной ясностью, что актер испытывает и изображает не только те чувства, которые испытывает действующее лицо, но расширяет эти чувства художественной формой. «Но позвольте! — возразят мне, — а эти звуки скорбные, так полные жалобы, тоски, которые мать исторгает из глубины своего существа, которые с такою силою потрясают мою душу, разве их дает не подлинное чувство, их вызывает не отчаяние? Нисколько. И вот доказательство: они, эти звуки, размеренные, они входят составною частью в систему декламации — будь они хоть на двадцатую долю четверти тона ниже или выше, они уже были бы фальшивы; они подчинены некоему закону единства; они определенным образом подобраны и гармонически размещены... они содействуют разрешению определенно поставленной задачи... Он знает с совершенною точностью, в какой момент вынет платок и когда потекут у него слезы; ждите их при определенном слове, на определенном слоге, ни раньше ни позднее» (Д. Дидро, 1922, с. 9). И актерское творчество называет он патетической гримасой, великолепным обезьянством. Это утверждение парадоксально только в одном, оно было бы верно, если бы мы сказали, что крик отчаяния матери на сцене, конечно, включает в себе и подлинное отчаяние. Но не в этом торжество актера: торжество актера, конечно, в том размере, какой он придает этому отчаянию.

Дело здесь вовсе не в том, чтобы задача эстетики сводилась, как шутил Толстой, к требованию, «чтобы писали казнь и чтобы было как цветочки». Казнь и на сцене остается казнью, а не цветочками, отчаяние остается отчаянием, но оно разрешено через художественное действие формы, и поэтому очень может быть, что актер не испытывает до конца и сполна тех чувств, которые испытывает изображаемое им лицо. Дидро приводит замечательный рассказ: «Мне очень хочется рассказать вам, как актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели на театре сцену нежных и страстных любовников; никогда еще оба актера не казались такими сильными в своих ролях, вызвали сценою долгие рукоплескания партера и лож; десять раз прерывали мы эту сцену аплодисментами, криками восхищения» (там же, с. 18). И дальше Дидро приводит длинный диалог, в кото-



ром актеры по пьесе обмениваются репликами, полными любви, а шепотом про себя бранью и упреками. Как говорит итальянская поговорка: если это и неверно, то зато это хорошо выдуманно. И для психологии искусства это имеет то существенное значение, что указывает на двойственность всякой актерской эмоции, и Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер, кончая играть, не сохраняет в своей душе ни одного из тех чувств, которые он изображал, их уносят с собой зрители. К сожалению, до сих пор на это утверждение принято смотреть как на парадокс, и ни одно достаточно обстоятельное исследование не вскрыло психологии актерской игры, хотя в этой области психология искусства гораздо легче могла бы справиться с задачей, чем во всех остальных. Однако есть все основания полагать заранее, что это исследование независимо от своих результатов подтвердило бы ту основную двойственность актерской эмоции, на которую указывает Дидро и которая, как нам кажется, дает право распространить и на театр формулу катарсиса.

В области живописи удобнее всего показать действие этого закона на том стилистическом различии, которое существует между живописью в собственном смысле слова и искусством рисунка или графикой. Со времен исследования Клингера<sup>158</sup> это различие сознается всеми с достаточной ясностью. Вслед за Христиансеном мы склонны видеть это различие в различном толковании пространства в живописи и в графике: в то время как живопись уничтожает плоский характер картины и заставляет нас все помещенное на плоскости воспринимать в пространственно перетолкованном виде, рисунок, изображая даже трехмерное пространство, сохраняет при этом плоский характер листка, на который нанесен рисунок. Таким образом, впечатление от рисунка у нас всегда двойственное. Мы воспринимаем, с одной стороны, изображенное в нем как трехмерное, с другой стороны, мы воспринимаем игру линий на плоскости, и именно в этой двойственности заключена особенность графики как искусства. Уже Клингер показал, что графика в противоположность живописи очень охотно пользуется впечатлениями дисгармонии, ужаса, отвращения и что они имеют положительное значение для графики. Он ука-



зывает, что в поэзии, драме и музыке позволительны и даже необходимы такие моменты. Христиансен совершенно правильно разъясняет, что возможность привнесения таких впечатлений заключается в том, что ужас, исходящий от предмета изображения, разрешается в катарсисе формы. «Должно произойти *преодоление* диссонанса, разрешение и примирение. Я хотел бы сказать катарсис, если бы прекрасное слово Аристотеля не сделалось непонятным от множества попыток его истолкования. Впечатление страшного должно найти свое разрешение и очищение в моменте дионисийского подъема, ужас не изображается ради нет самого, но как импульс для его преодоления... И этот отвлекающий момент должен обозначать одновременно и преодоление и катарсис» (Б. Христиансен, 1911, с. 249).

Эта возможность катарсиса в ценностях форм иллюстрируется на примере рисунка Полдайоло «Борьба мужчин», «где ужас смерти без остатка превзойден и растворен в дионисийском ликовании ритмических линий» (там же, с. 251).

Наконец, самый беглый взгляд на скульптуру и архитектуру легко покажет нам, что и здесь противоположность материала и формы часто оказывается исходной точкой для художественного впечатления. Вспомним, что скульптура пользуется почти исключительно для изображения человеческого и животного тела металлом и мрамором, материалами, казалось бы, наименее подходящими для того, чтобы изображать живое тело, тогда как пластические и мягкие материалы были бы лучше способны передать его. И в этой неподвижности материала художник видит лучшее условие для отталкивания и для создания живой фигуры. И знаменитый Лаокоон, который кричит в размалеванной скульптуре, есть лучшая иллюстрация той противоположности форм и материала, из которой исходит скульптура.

То же самое показывает пример готической архитектуры. Нам кажется замечательным тот факт, что художник заставляет камень принимать растительные формы, ветвиться, передавать лист и розу; нам кажется удивительным и то, что в готическом храме, где ощущение массивности материала доведено до максимума, художник дает торжествующую вертикаль и добивается того эффекта, что храм весь стремится кверху, весь изображает порыв и полет ввысь и самая лег-



кость, воздушность и прозрачность, которые архитектурное искусство извлекает в готике из тяжелого и косного камня, кажутся лучшим подтверждением этой мысли.

Весьма показательное описание Кельнского собора. В этом стройном расчленении переплетенных арками, точно паутиной, высоких сводов видна та же смелость, которая поражает нас в рыцарских подвигах. В нежных их очертаниях то же мягкое, теплое чувство, которым веет от любовных рыцарских песен. И если эту смелость и эту нежность художник извлекает из камня, он подчиняется тому же самому закону, который заставляет его устремить вверх тянущий к земле камень и в готическом соборе создать впечатление летящей вверх стрелы.

Имя этому закону — *катарсис*, и именно он, а не что-либо другое, заставил старинного мастера на соборе Парижской богородицы поместить уродливые и страшные изображения чудовищ, блистательные химеры, без которых храм был бы невозможен.

## Глава XI

# ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Нам остается еще рассмотреть вопрос относительно того значения, которое приобретает искусство, если допустить, что истолкование его, которое намечено выше, окажется справедливым. В каком отношении тогда эстетическая реакция стоит ко всем остальным реакциям человека, как в свете этого понимания уясняется роль и значение искусства в общей системе поведения человека? Мы знаем, что до сих пор на этот вопрос даются совершенно разные ответы и совершенно по-разному расценивается роль искусства, которая одними авторами сводится к величайшему достоинству, а другими — приравнивается к обыкновенной забаве и отдыху.

Совершенно понятно, что оценка искусства будет всякий раз стоять в прямой зависимости от того психологического понимания, с которым мы к искусству подойдем. И если мы хотим решить вопрос о том, в каком отношении находятся искусство и жизнь, если мы хотим поставить проблему искусства в плоскости прикладной психологии, мы должны вооружиться каким-нибудь общетеоретическим взглядом, который позволил бы нам иметь твердую основу при решении этой задачи.

Первое и самое распространенное мнение, с которым здесь приходится столкнуться исследователю, — это мнение о том, что искусство будто бы заражает нас какими-то чувствами и что оно основано на этом заражении. «Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства, — говорит Толстой. — ... Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства» (1951, т. 30, с. 64—65).

Эта точка зрения сводит, таким образом, искусство к обыкновеннейшей эмоции и утверждает, что никакой существенной разницы между обыкновенным чувством и чув-



ством, которое вызывает искусство, нет и что, следовательно, искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством. Никакого специфического отличия у искусства нет, а потому оценка искусства и должна исходить в данном случае из того же самого критерия, из которого исходим мы, когда оцениваем всякое чувство. Искусство может быть дурно и хорошо, если оно заражает нас дурным или хорошим чувством; само по себе искусство как таковое не дурно и не хорошо, это только язык чувства, который приходится оценивать в зависимости от того, что на нем скажешь. Отсюда совершенно естественно Толстой делал вывод, что искусство подлежит оценке с общеморальной точки зрения, и расценивал как высокое и хорошее то искусство, которое вызывало его моральное одобрение, и возражал против того, которое заключало в себе предосудительные с его точки зрения поступки. Многие критики сделали такие же выводы из его теории и расценивали обычно произведение искусства с точки зрения того явного содержания, которое в нем заложено, и если это содержание вызывало их одобрение, они относились с похвалой к художнику, и наоборот. Какова этика, такова и эстетика — вот лозунг этой теории.

Ее глубочайшую неправильность обнаружил сам Толстой, когда попытался быть последовательным в своих собственных выводах. В виде иллюстрации своей теории он сопоставляет два художественных впечатления: одно — которое произвело на него пение большого хора баб, величавших вышедшую замуж его дочь, и другое — которое осталось у него от игры прекрасного музыканта, исполнившего сонату Бетховена, опус 101. В пении баб выражалось такое определенное чувство радости, бодрости и энергии, что оно невольно заразило самого Толстого, и он пошел к дому бодрый и веселый. С этой точки зрения песня баб для него настоящее искусство, которое передает определенное и сильное чувство, и так как второе впечатление решительно не содержало в себе такого явного выражения, то он готов признать, что соната Бетховена только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и потому ничем не замечательная. Уже на этом примере совершенно очевидно, до каких нелепых выводов должен дой-



ти автор, когда он в основу понимания искусства положит критерий заразительности. С этой точки зрения Бетховен не содержит никакого определенного чувства, а пение баб элементарно и заразительно весело. Прав совершенно Евлахов, когда говорил, что если это так, «то самым «настоящим», самым «истинным» искусством нужно признать военную и бальную музыку, так как та и другая заражают еще более» (1910, с. 439). И Толстой последователен: он действительно наряду с народными песнями признает в музыке лишь «марши и танцы разных композиторов» произведениями, «приближающимися к требованиям всемирного искусства». Рецензент его статьи В. Г. Вальтер справедливо отмечает, что если бы Толстой сказал, что веселость баб привела его в хорошее настроение, то против этого положения ничего нельзя было бы возразить; что с помощью языка чувств, выразившегося в пении баб (он мог бы выразиться и просто в орании, и, вероятно, так и было), Толстой заразился их веселостью. Но при чем тут искусство? Толстой не говорит, хорошо ли пели бабы, но неужели, если бы они не пели, а просто весело галдели, стуча в косы, неужели их веселость была бы меньше заразительна, в особенности в день свадьбы дочери.

Нам думается, что если мы сравним по заразительности обыкновенный крик ужаса и сильнейший роман или трагедию, то произведение искусства не выдержит этого сравнения, и очевидно, что надо привнести нечто еще иное к простой заразительности для того, чтобы понять, что такое искусство. Очевидно, искусство производит какое-то другое впечатление, и в этом смысле очень прав Лонгин, говоря, что нужно тебе знать, что другое дело изображение у оратора и другое у поэта, а также, что цель изображения в поэзии — трепет, в прозе же — выразительность. Вот этот трепет, который составляет цель поэзии, в отличие от выразительности, равной заразительности в прозе, и не уловлен совершенно формулой Толстого. Однако, чтобы окончательно убедиться в том, что он не прав, нам следует обратиться к тому искусству, на которое он указывает, к искусству бальной и военной музыки, и посмотреть, является ли целью этого искусства действительно простая заразительность или нет. Петражицкий полагает, что эстетика оши-



бается, когда думает, что искусство имеет целью возбуждение только эстетических чувств. По его мнению, искусство вызывает целый ряд общих эмоций, а эстетические эмоции играют лишь декоративную роль. «Например, искусство воинственного периода народной жизни бывает приспособлено главным образом к возбуждению героическо-воинственных эмоциональных волнений и настроений. И теперь, например, военная музыка существует вовсе не для того, чтобы доставлять солдатам на войне эстетические удовольствия, а для того, чтобы возбуждать и потенцировать воинственные эмоции. Смысл средневекового искусства (не исключая скульптуры и архитектуры) заключался главным образом в возбуждении возвышенно-религиозных эмоций. Лирика приспособлена к одним, сатира к другим, драма и трагедия опять к иным сторонам нашей эмоциональной психики и проч. и проч.» (Л. И. Петражицкий, 1907, с. 293).

Не говоря о том, что военная музыка в самой войне во время боя никаких воинственных эмоций не вызывает, можно усомниться и в том, что вообще вопрос здесь поставлен правильно. Так, например, Овсянко-Куликовский гораздо более прав, когда полагает, что «военная лирика и музыка «подымают дух» войска, «воодушевляют» на подвиг, но ведь они не разрешаются боевой эмоцией или боевым аффектом. Они скорее умеряют и дисциплинируют боевой пыл, а кроме того, успокаивают взвинченную нервную систему и прогоняют страх. Приободрять психику, успокаивать взбудораженную душу и прогонять страх — это, можно сказать, одно из важнейших практических приложений «лирики», вытекающих из ее психологической природы» (1914, с. 193).

Ошибочно, таким образом, думать, что музыка непосредственно вызывает боевую эмоцию, она, скорее, категорически разрешает страх, смуту и нервное волнение, она как бы дает возможность проявиться боевой эмоции, но сама непосредственно ее не вызывает. Это особенно легко увидеть на эпической поэзии, единственный смысл которой, по Толстому, возбуждать в нас похоть чувств, между тем как тот, кто увидит истинную природу лирической эмоции, всегда поймет, что она действует совершенно обратным образом. «Нельзя сомневаться в том, что на все другие эмоции



(и аффекты) лирическая эмоция действует смягчающим образом, а нередко и парализует их. Прежде всего так действует она на половое чувство с его эмоциями и аффектами. В эротической поэзии, *если только она в самом деле лирична*, гораздо меньше соблазна, чем в тех произведениях образного искусства, в которых вопрос любви и пресловутая половая проблема трактуются с целью морального воздействия на читателя» (там же, с. 192—193). И если Овсяннико-Куликовский полагает, что половое чувство, которое очень легко эмоционально возбуждается, вызывается всего сильнее образами и представлениями и что эти образы и представления обезвреживаются в лирике лирической эмоцией и что укрощением полового инстинкта и сбережением его человечество обязано лирике не меньше, если не больше, чем этике, то он прав только наполовину. Он при этом недооценивает значения других видов искусства, которые он называет образными, и не замечает, что и там эмоции, вызываемые образами, парализуются эмоцией искусства, хотя бы она и не была лирична.

Мы видим, таким образом, что теория Толстого не оправдывается даже там, где он видел ее наивысшую правоту, — в искусстве прикладном. Что касается большого искусства — искусства Бетховена и Шекспира, то сам Толстой указал на то, что эта теория там неприложима. И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве. Чудо искусства тогда напоминало бы безотрадное евангельское чудо, когда пятью-шестью хлебами и двенадцатью рыбами была накормлена тысяча человек, и все ели и были сыты, и оставшихся костей набрано двенадцать коробов. Здесь чудо только в количестве — тысяча евших и насытившихся, но каждый ел только рыбу и хлеб, хлеб и рыбу. И не то ли же самое ел каждый из них каждый день в своем доме без всякого чуда?

Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было



бы очень грустно для искусства. Чудо искусства, скорее, напоминает другое евангельское чудо — претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства. Искусство относится к жизни, как вино к винограду, сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится.

Выходит, таким образом, что чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается. И здесь дело происходит так, будто ничего никогда от себя искусство в это чувство не привносит, и для нас становится совершенно непонятным факт, почему искусство следует рассматривать как акт творческий и чем оно отличается от простого выкрика или от речи оратора, и где же тот трепет, о котором говорил Лонгин, если за искусством признается одна заразительность? Мы должны признать, что ведь наука не просто заражает мыслями одного человека все общество, техника не просто удлиняет руку человека, так же точно и искусство есть как бы удлиненное, «общественное чувство», или *техника чувств*, как это мы постараемся показать ниже.

Глубоко прав был Плеханов, когда утверждал, что отношения между искусством и жизнью чрезвычайно сложны. Он приводит пример из Тэна<sup>159</sup>, который останавливается на интересном вопросе, почему пейзаж развивался только в городе. Казалось бы, если искусство просто заражает нас теми чувствами, которые сообщает нам жизнь, пейзаж должен был умереть в городе, а между тем история говорит нам совсем обратное. Тэн утверждает, что мы правы, когда восхищаемся диким пейзажем, как они были правы, когда такой пейзаж нагонял на них скуку. Для людей XVII в. не было ничего некрасивей настоящей горы, она вызывала в них



множество неприятнейших представлений, они были утомлены варварством, как мы утомлены цивилизацией. Эти горы дают нам возможность отдохнуть от наших тротуаров, бюро и лавок, дикий пейзаж нравится нам только по этой причине (1922).

Плеханов указывает на то, что искусство есть иногда не прямое выражение жизни, а антитеза к ней; дело, конечно, не просто в отдыхе, о котором говорит Тэн, но в некоторой антитезе, в том, что в искусстве изживается какая-то такая сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в нашей обыденной жизни, и здесь уже, во всяком случае, никак не приходится говорить о простом заражении. Очевидно, действие искусства гораздо сложнее и многообразнее, и с каким бы определением мы ни подошли к искусству, мы всегда увидим, что оно заключает в себе нечто, что отличается от простой передачи чувства. Согласимся ли с Луначарским, что оно есть концентрация жизни (1922, с. 29), все равно мы должны будем увидеть, что искусство исходит из определенных жизненных чувств, но совершает некоторую переработку этих чувств, которую не учитывает теория Толстого. Мы видели уже, что эта переработка заключается в катарсисе, превращении этих чувств в противоположные, в разрешении их, и это как нельзя больше согласуется с тем принципом антитезы в искусстве, о котором говорит Плеханов, и мы легко убедимся в этом, если только остановимся на вопросе о биологическом значении искусства, если мы поймем, что оно есть не просто средство заражения, но и какое-то неизмеримо более важное средство для человека.

Веселовский в «Трех главах из исторической поэтики» прямо указывает, что древнейшая песня и игра возникают из какой-то сложной потребности в катарсисе, хоровая песня за утомительной работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов, с виду бессельная игра отвечает бессознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность того же *психофизического катарсиса*, какой был формулирован Аристотелем для драмы; она сказывается и в виртуозном даре слез у женщин племени маори, и в повальной слезливости XVIII в.; явление то же — разница в выражении и в пони-



мании. Ведь и в поэзии принцип ритма ощущается нами как художественный, и мы забываем его простейшие психофизические начала (см.: А. Веселовский, 1906). И лучшим опровержением теории заразительности является вскрытие этих психофизических начал, лежащих в основе искусства, указание на его биологическое значение. Искусство, видимо, разрешает и перерабатывает какие-то в высшей степени сложные стремления организма, и лучшим подтверждением нашего взгляда мы считаем тот факт, что он вполне согласуется с исследованиями Бюхера о происхождении искусства и прекрасно позволяет понять истинную роль и назначение искусства.

Как известно, Бюхер<sup>160</sup> установил, что музыка и поэзия возникают из общего начала, из тяжелой физической работы и что они имели задачу катартически разрешить тяжелое напряжение труда. Вот как он формулирует общее содержание рабочих песен:

«1) следуя за ходом работы, они дают знак к одновременному напряжению всех сил;

2) они стараются подстрекнуть товарищей к работе насмешкой, бранью или ссылкой на мнение зрителей;

3) они дают выражение размышлению работающих о самой работе, о ходе ее, об орудиях работы, дают исход их радости или недовольству, жалобам на тяжесть работы и малое вознаграждение;

4) они обращаются с просьбой к самому предпринимателю работы, к надсмотрщику или простому зрителю» (К. Бюхер, 1923, с. 173).

Уже здесь оба элемента искусства и их разрешение находят свое место; единственная особенность этих песен в том, что то мучительное и трудное, что должно разрешить искусство, заключено в самом труде. Впоследствии, когда искусство отрывается от работы и начинает существовать как самостоятельная деятельность, оно вносит в самое произведение искусства тот элемент, который прежде составлял труд; то мучительное чувство, которое нуждается в разрешении, теперь начинает возбуждаться самим искусством, но природа его остается той же самой. Поэтому чрезвычайно интересно общее утверждение Бюхера: «Ведь народы древности считали песни необходимым аккомпанементом при



всякой тяжелой работе» (там же, с. 229). Мы уже видим из этого, что песня, во-первых, организовывала коллективный труд, во-вторых, давала исход мучительному напряжению. Мы увидим, что и на своих самых высших ступенях искусство, видимо, отделившись от труда, потеряв с ним непосредственную связь, сохранило те же функции, поскольку оно еще должно систематизировать или организовывать общественное чувство и давать разрешение и исход мучительному напряжению. Квинтилиан выразил ту же самую мысль, полагая, что музыку сама природа дала нам для того, чтобы легче переносить труд. Например, и гребца побуждает песня, она полезна не только в тех делах, где усилия многих согласуются, но и усталость одного находит себе облегчение в грубой песне.

Искусство, таким образом, первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование, и нельзя, конечно, допустить и мысли, чтоб его роль сводилась только к коммуникации чувства и чтобы оно не заключало в себе никакой власти над этим чувством. Если бы искусство, как толстовские бабы, умело только вызывать в нас веселость или грусть, оно никогда не сохранилось бы и не приобрело того значения, которое за ним необходимо признать. Прекрасно выразил это Ницше<sup>161</sup> в «Веселой науке», когда указал на то, что в ритме заключено побуждение.

И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой. Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение. Чем сложнее и тоньше становится взаимодействие организма и среды, тем зигзагообразнее и запутаннее становятся процессы уравнивания. Никогда нельзя допустить, чтобы это уравнивание совершалось до конца гармонически и гладко, всегда будут известные колебания нашего баланса, всегда будет известный перевес на стороне среды или на стороне организма. Ни одна машина, даже механическая, никогда не могла бы работать до конца, используя всю энергию исключительно на полезные действия. Всегда есть такие возбужде-



ния энергии, которые не могут найти себе выхода в полезной работе. Тогда возникает необходимость в том, чтобы время от времени разряжать не пошедшую в дело энергию, давать ей свободный выход, чтобы уравнивать наш баланс с миром. Самые чувства, верно говорит проф. Оршанский, «это — плюсы и минусы нашего баланса» (1898, с. 102). И вот эти плюсы и минусы нашего баланса, эти разряды и траты не пошедшей в дело энергии и принадлежат к биологической функции искусства.

Стоит только взглянуть на ребенка, чтобы увидеть, что в нем заключено гораздо больше возможностей жизни, чем те, которые находят свое осуществление. Франк<sup>162</sup> говорит, что если ребенок играет в солдата, разбойника и лошадь, то это потому, что в нем реально заключены и солдат, и лошадь, и разбойник. Принцип, установленный Шеррингтоном<sup>163</sup>, принцип борьбы за общее двигательное поле, ясно показал, что наш организм устроен таким образом, что его нервные рецепторные поля превышают во много раз его эффекторные исполнительные нейроны, и в результате наш организм воспринимает гораздо больше влечений, раздражений, чем он может осуществить. Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит только один; из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы, может прорваться наружу — четыре остаются на станции. Нервная система, таким образом, напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально заключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано даже к жизни, но не нашло себе выхода. Подобно тому как во всей природе осуществившаяся часть жизни есть ничтожная часть всей жизни, которая могла бы зародиться, подобно тому как каждая родившаяся жизнь оплачена миллионами неродившихся, так же точно и в нервной системе осуществившаяся часть жизни есть меньшая часть реально заключенной в нас.

Шеррингтон сравнивал нашу нервную систему с воронкой, которая обращена широким отверстием к миру и узким отверстием к действию. Мир вливается в человека че-



рез широкое отверстие воронки тысячью зовов, влечений, раздражений, ничтожная их часть осуществляется и как бы вытекает наружу через узкое отверстие. Совершенно понятно, что эта неосуществившаяся часть жизни, не прошедшая через узкое отверстие часть нашего поведения, должна быть так или иначе изжита. Организм приведен в какое-то равновесие со средой, баланс необходимо сгладить, как необходимо открыть клапан в котле, в котором давление пара превышает сопротивление его тела.

И вот искусство, видимо, и является средством для такого взрывного уравнивания со средой в критических точках нашего поведения. Уже давно выражалась мысль о том, что искусство как бы дополняет жизнь и расширяет ее возможности. Так, К. Ланге говорит: «Современный культурный человек имеет печальное сходство с домашним животным; ограниченность и однообразие, в которых благодаря размеренной буржуазной жизни, отлитой в определенные общественные формы, протекает жизнь отдельного человека, ведут к тому, что все люди, бедные и богатые, сильные и слабые, одаренные и несчастные, живут неполной и несовершенной жизнью. Можно поистине удивляться, сколь ограничено количество представлений, чувств и поступков, которые современный человек может переживать и совершать» (К. Lange, 1901, S. 53).

То же самое отмечает Лазурский, когда поясняет теорию вчувствования ссылкой на роман Толстого. «У Толстого в «Анне Карениной» есть место, где рассказывается, как Анна читает какой-то роман и ей хочется делать то, что делают герои этого романа: бороться, побеждать вместе с ними, ехать вместе с героем романа в его поместье и т. д.» (А. Ф. Лазурский, 1925, с. 240).

Такого же, в общем, мнения придерживается и Фрейд, когда смотрит на искусство как на средство примирения двух враждебных принципов — принципа удовольствия и принципа реальности (З. Фрейд, 1912, с. 87—88).

И несомненно, что, поскольку речь идет о жизненном значении, все эти авторы гораздо больше правы, чем те, которые, подобно Грент-Аллиену, полагают, что эстетическими являются те чувствования, которые освободились от



связи с практическими интересами. Это близко напоминает формулу Спенсера, который полагал, что красиво то, что когда-то было полезно и теперь перестало им быть. Развита до своих последних пределов эта точка зрения приводит к теории игры, которой придерживались многие философы и которой дал высшее выражение Шиллер. Эта теория искусства как игры имеет то существенное против себя возражение, что она никак не позволяет нам понять искусство как творческий акт и что она сводит искусство к биологической функции упражнения органов, т. е. в конечном счете к чрезвычайно незначительному у взрослого человека факту. Гораздо сильнее все те теории, которые показывают, что искусство есть необходимый разряд нервной энергии и сложный прием уравнивания организма и среды в критические минуты нашего поведения. Только в критических точках нашего пути мы обращаемся к искусству, и это позволяет нам понять, почему предложенная нами формула раскрывает искусство именно как творческий акт. Для нас совершенно понятно, если мы глядим на искусство как на катарсис, что искусство не может возникнуть там, где есть просто живое и яркое чувство. Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство. И для этого ему не хватает не просто техники и мастерства, потому что даже чувство, выраженное техникой, никогда не создает ни лирического стихотворения, ни музыкальной симфонии; для того и другого необходим еще и творческий акт *преодоления* этого чувства, его разрешения, победы над ним, и только когда *этот* акт является налично, только тогда осуществляется искусство. Вот почему и восприятие искусства требует творчества, потому что и для восприятия искусства недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобраться и в структуре самого произведения — необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна. Вот почему для нас становится вполне понятен совершенно правильный взгляд Овсянико-Куликовского, что роль военной музыки сводится вовсе не к тому, что она вызывает боевые эмоции, а, скорее, к тому, что она, уравнивая в



общем организм в этот критический для него момент со средой, дисциплинирует, упорядочивает его работу, дает нужный разряд его чувству, прогоняет страх и как бы открывает свободный путь для храбрости.

Искусство, таким образом, никогда прямо не порождает из себя того или иного практического действия, оно только приуготовляет организм к этому действию. Очень остроумно замечает Фрейд, что испуганный человек, когда видит опасность, страшится и бежит. Но полезным, говорит он, является то, что он бежит, а не то, что он боится. В искусстве как раз наоборот: полезным является сам по себе страх, сам по себе разряд человека, который создает возможность для правильного бегства или нападения. И в этом, конечно, заключается та экономизация наших чувств, о которой говорит Овсяннико-Куликовский: «Гармонический ритм лирики создает эмоции, отличающиеся от большинства других эмоций тем, что они, эти «лирические эмоции», экономизируют психическую силу, внося стройный порядок в «душевное хозяйство» (1914, с. 194).

Это не та экономия, о которой мы говорили в самом начале, это не просто стремление избежать всякой психической затраты — в этом смысле искусство не подчинено принципу экономии сил, наоборот, оно заключается в бурной и взрывной трате сил, в расходе души, в разряде энергии. То же самое произведение искусства, воспринятое холодно, прозаически или переработанное для такого понимания, гораздо более экономизирует силу, чем соединенное с действием художественной формы. Будучи само по себе взрывом и разрядом, искусство все же вносит действительно строй и порядок в наши расходы души, в наши чувства. И конечно, та трата энергии, которую производила Анна Каренина, переживая вместе с героями романа их чувства, есть экономизация душевных сил по сравнению с действительным и реальным переживанием чувства.

Еще яснее становится этот принцип экономизации чувств в более сложном и глубоком значении, чем то, которое придавал ему Спенсер, если мы попытаемся выяснить социальное значение искусства. Искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном



индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны. Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное. Дело происходит не таким образом, как изображает теория заражения, что чувство, рождающееся в одном, заражает всех, *становится* социальным, а как раз наоборот. Переплавка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества.

Существеннейшая особенность человека, в отличие от животного, заключается в том, что он выносит и отделяет от своего тела и аппарат техники, и аппарат научного познания, которые становятся как бы орудиями общества. Так же точно и искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Правильнее было бы сказать, что чувство не становится социальным, а напротив, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не переставая при этом оставаться социальным. «...Искусство, — говорит Пойо, — есть конденсация действительности, оно нам показывает человеческую машину под более сильным давлением. Оно старается представить нам более жизненных явлений, чем их было в прожитой нами жизни». И эта концентрированная жизнь в искусстве, конечно же, оказывает не только влияние на наши чувства, но и на нашу волю, «потому что в чувстве есть зачаток воли» (1891, с. 57). И Пойо совершенно прав, когда он придает колоссальное значение той роли, которую искусство играет в обществе. Оно вводит все больше и больше действие страсти, оно создает нарушение внутреннего равновесия, видоизменение воли в новом смысле, оно формулирует для ума и оживляет для



чувства такие эмоции, страсти и пороки, которые без него остались бы в неопределенном и неподвижном состоянии. Оно «выговаривает слово, которого мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема. Произведение искусства есть центр притяжения, совсем так, как деятельная воля высшего гения, если Наполеон увлекает волю, то Корнель<sup>164</sup> и Виктор Гюго увлекают ее не менее, хотя на другой лад... Кто знает число преступлений, подстрекателями которых были и еще есть романы с убийствами? Кто знает число действительных распутств, которые навлекло изображение распутства?» (там же, с. 56). Здесь Гюго ставит вопрос слишком примитивно и просто, когда представляет себе, что искусство непосредственно вызывает те или иные эмоции. На деле так никогда не бывает. Изображение убийства вовсе не вызывает убийства. Сцена прелюбодеяния вовсе не толкает на разврат; отношения искусства и жизни очень сложны, и в самом приблизительном виде их можно охарактеризовать следующим образом.

Геннекен видит различие эстетической и реальной эмоции в том, что эстетическая немедленно не выражается никаким действием. Однако он говорит, что при многократном повторении эти эмоции ложатся в основу поведения личности и что род чтения может повлиять на свойство личности. «Эмоция, сообщенная художественным произведением, не способна выражаться в действиях *непосредственно, немедленно* — и в этом отношении *эстетические* чувствования резко разнятся от *реальных*. Но, служа сами себе целью, сами в себе находя оправдание и не выражаясь сразу практическим действием, эстетические эмоции способны, накапливаясь и повторяясь, привести к существенным практическим результатам. Эти результаты обусловлены и общим свойством эстетической эмоции, и частными свойствами каждой из этих эмоций. Многократное упражнение какой-нибудь определенной группы чувств под влиянием вымысла, нереальных умонастроений и вообще причин, которые не могут вызывать действия, отучая человека от активных проявлений, несомненно ослабляет и общее свойство реальных эмоций — стремление их выразиться действием...» (1892, с. 268).



Геннекен вносит две очень существенные поправки в вопрос, но все еще решает его чрезвычайно примитивно. Он прав, указывая на то, что эстетическая эмоция немедленно не вызывает действия, что она сказывается в изменении установки, он прав и в том, что она не только не вызывает тех действий, о которых говорит, но, наоборот, отучает от них. Пользуясь примером Гойо, можно было бы сказать, что чтение романов, в которых описано убийство, не только не подстрекает к убийству, но, наоборот, отучает от него, но и эта точка зрения Геннекена, хотя она и правильное первой, все еще чрезвычайно примитивна и груба по сравнению с той функцией, которая выпадает на долю искусства. Мысль теоретиков здесь разрешается в очень простой альтернативе: или подстрекает, или отучает. На деле искусство производит неизмеримо более сложное действие над нашими страстями, выходя за пределы этих простейших двух возможностей. Андрей Белый где-то говорит, что, слушая музыку, мы переживаем то, что должны чувствовать великаны. Прекрасно выражено это высокое напряжение искусства в «Крейцеровой сонате» Толстого. Вот как говорит о ней рассказчик. «Знаете ли вы первое престо? Знаете?! — вскрикнул он. — У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу...

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я



не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, — Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, — это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла; а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка — государственное дело. И это так и должно быть...

А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то не соответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно» (Л. Н. Толстой, 1933, т. 27, с. 61—62).

Отрывок из «Крейцеровой сонаты» языком рядового слушателя очень правдиво рассказывает о непонятном и страшном действии музыки. Здесь обнажается новая сторона эстетической реакции, именно то, что она есть не просто разряд впустую, холостой выстрел, она есть реакция в ответ на произведение искусства и новый сильнейший раздражитель для дальнейших поступков. Искусство требует ответа, побуждает к известным действиям и поступкам, и Толстой очень правильно сравнивает действие бетховенской музыки с действием плясового мотива или марша. Там музыкальное возбуждение разрешено в какой-то реакции — наступает чувство удовлетворения и покоя; здесь музыка повергает нас в крайнее смятение и беспокойство, потому что она вызывает, обнажает целые силы тех стремлений, которые могут разрешиться только в исключительно важ-



ных и героических поступках. И когда вслед за этой музыкой следует разговор о сплетне среди декольтированных дам и мороженое — эта музыка оставляет в душе состояние необычайного беспокойства, напряжения и даже смуты. Ошибка героя Толстого заключается только в том, что это раздражающее действие музыки ему представляется совершенно похожим на действие военного марша. Он не отдает себе отчета в том, что действие музыки сказывается неизмеримо тоньше, сложнее, путем, так сказать, подземных толчков и деформаций нашей установки. Оно может сказаться когда-нибудь совершенно *необыденно*, хотя в немедленном действии оно не получит своего осуществления.

Но две черты подмечены в этом описании с исключительной верностью. Это, во-первых, то, что музыка побуждает нас к чему-то, действует на нас раздражающим образом, но самым неопределенным, т. е. таким, который непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением, поступком. В этом видим мы доказательство того, что она действует просто катаргически, т. е. проясняя, очищая психику, раскрывая и вызывая к жизни огромные и до того подавленные и стесненные силы. Но это есть уже последствие искусства, а не его действие, скорее его след, чем его эффект. Вторая черта, которая подмечена в этом описании верно, заключается в том, что за музыкой признается какая-то принудительная власть, и автор прав, когда говорит, что музыка должна быть государственным делом. Этим он хочет только сказать, что она есть дело общественное. По прекрасному выражению одного из исследователей, когда мы воспринимаем какое-либо произведение искусства, нам кажется, что мы выполняем исключительно индивидуальную реакцию, связанную только с нашей личностью. Нам кажется, что к социальной психологии этот акт не имеет никакого отношения. Но это такое же заблуждение, как если человек, который вносит в государственное казначейство налог, думает и обсуждает этот акт исключительно с точки зрения своего личного хозяйства, не понимая, что тем самым он принимает совершенно неведомо для себя участие в сложном государственном хозяйстве и в этом акте уплаты налога сказывается его участие в



сложнейших предприятиях государства, о которых он и не подозревает. Вот почему не прав Фрейд, когда полагает, что человек стоит лицом к лицу с природной реальностью и что искусство может быть выведено из чисто биологической разности между принципом удовольствия, к которому тяготеют наши влечения, и принципом реальности, который заставляет их отказываться от удовлетворения. Между человеком и миром стоит еще социальная среда, которая по-своему преломляет и направляет и всякое раздражение, действующее извне к человеку, и всякую реакцию, идущую от человека вовне. В таком случае для прикладной психологии бесконечно значителен и важен тот факт, что и в переживании рядового слушателя, как это засвидетельствовал Толстой, музыка есть великое и страшное дело. Она побуждает к действию, и если военный марш разрешается в том, что солдаты браво проходят под музыку, то в каких же исключительных и грандиозных поступках должна реализоваться музыка Бетховена.

Еще раз повторяю: сама по себе и непосредственно она как бы изолирована от нашего ежедневного поведения, она непосредственно ни к чему не влечет нас, она создает только неопределенную и огромную потребность в каких-то действиях, она раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам; она действует подобно землетрясению, обнажая к жизни новые пласты, и, конечно, не прав Геннекен и подобные ему, когда утверждают, что в целом искусство скорее возвращает нас к атавизму, чем направляет нас вперед.

Если музыка не диктует непосредственно тех поступков, которые должны за ней последовать, то все же от ее основного действия, от того направления, которое она дает психическому катарсису, зависит и то, какие силы она придаст жизни, что она высвободит и что оттеснит вглубь. Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней.

Поэтому искусство можно назвать реакцией, отсроченной по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжитель-



ный промежуток времени. Отсюда, однако, не следует, чтобы действие искусства было сколько-нибудь таинственно, мистично или требовало для своего объяснения каких-нибудь новых понятий и законов, чем те, которые устанавливает психолог при анализе обычного поведения. Все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело, и примечателен тот факт, что такие исследователи, как Рутц и Сиверс<sup>165</sup>, занятые преимущественно процессами восприятия, а не влиянием действия искусства, должны говорить о зависимости восприятия искусства от определенной установки мускулатуры тела. Рутц первый выдвинул мысль о том, что всякое действие искусства непременно связано с определенным типом установки мускулатуры. Сиверс продолжил его мысль и распространил ее на созерцание произведений пластических искусств. Другие исследователи указали на связь, которая существует между основной органической установкой автора и той, которая выражается в его произведениях. Недаром искусство с самых древних времен рассматривалось как часть и как средство воспитания, т. е. известного длительного изменения нашего поведения и нашего организма. Все то, о чем говорится в этой главе, — все прикладное значение искусства в конечном счете и сводится к его воспитывающему действию, и все авторы, которые видят родство между педагогикой и искусством, получают неожиданное подтверждение своим мыслям со стороны психологического анализа. Мы, таким образом, переходим непосредственно к последнему занимающему нас вопросу — к вопросу о практическом жизненном действии искусства, к вопросу о его воспитательном значении.

Это воспитательное значение искусства и связанная с ним практика естественно распадается на две сферы: мы имеем, с одной стороны, критику художественного произведения как основную общественную силу, которая пролагает пути искусству, оценивает его и назначение которой как бы специально заключается в том, чтобы служить передаточным механизмом между искусством и обществом. Можно сказать, что с психологической точки зрения роль критики сводится к организации последствий искусства.



Она дает известное воспитательное направление его действию, и, сама не имея силы вмешаться в его основной эффект, она становится между этим эффектом искусства как такового и между теми поступками, в которых этот эффект должен разрешиться.

Задача критики, таким образом, с нашей точки зрения, совсем не та, какую приписывали ей обычно. Она не имеет вовсе задачи и цели истолкования художественного произведения, она не заключает в себе и моментов подготовки зрителя или читателя к восприятию художественного произведения. Можно прямо сказать, что никто еще не стал читать иначе какого-нибудь писателя, после того что начался о нем критиков. Задача критики только наполовину принадлежит к эстетике, наполовину она общественная педагогика и публицистика. Критик приходит к рядовому потребителю искусства, скажем к толстовскому герою из «Крейцеровой сонаты», в ту смутную для него минуту, когда он под непонятной и страшной властью музыки не знает, во что она должна разрешиться, во что она выльется, какие колеса она приведет в движение. Критик и хочет быть той организующей силой, которая является и вступает в действие, когда искусство уже отторжествовало свою победу над человеческой душой и когда эта душа ищет толчка и направления для своего действия.

Из такой двойственной природы критики возникает, естественно, и двойственность стоящих перед ней задач, и критика, которая заведомо и сознательно прозаизирует искусство, устанавливая его общественные корни, указывая на ту жизненную социальную связь, которая существует между фактом искусства и общими фактами жизни, призывает наши сознательные силы на то, чтобы известным образом противодействовать или, наоборот, содействовать тем импульсам, которые заданы искусством. Эта критика заведомо делает скачок из области искусства в потустороннюю для него область социальной жизни, но для того только, чтобы направить возбужденные искусством силы в социально нужное русло. Кто не знает того простейшего факта, что художественное произведение действует совершенно по-разному на разных людей и может привести к



совершенно различным результатам и последствиям. Как нож и как всякое другое орудие, оно само по себе не хорошо и не дурно, или, вернее сказать, заключает в себе огромные возможности и дурного и хорошего, и все зависит от того, какое употребление и какое назначение мы дадим этому орудию. Нож в руках хирурга и нож в руках ребенка, как гласит банальный и избитый пример, расценивается совершенно по-разному. Но это только одна половина задач критики. Другая половина заключается в том, чтобы сохранить действие искусства как искусства, не дать читателю расплескать возбужденные искусством силы и подменить его могучие импульсы пресными протестантскими рационально-моральными заповедями.

Часто не понимают, почему же необходимо не только дать осуществиться действию искусства, взволноваться искусством, но объяснить его и как это можно сделать так, чтобы объяснение не убило волнение. Но легко показать, что объяснение это необходимо, потому что поведение наше организуется по принципу единства и единство это осуществляется главным образом через наше сознание, в котором непременно должно быть представлено каким-нибудь образом всякое ищущее выхода волнение. Иначе мы рискуем создать конфликт, и произведение искусства вместо катарсиса нанесет рану, с человеком произойдет то, о чем рассказывает Толстой, когда, испытывая в душе смутное и непонятное волнение, он чувствует себя подавленным, бессильным и смущенным. Но это вовсе не значит, что объяснение убивает тот трепет в поэзии, о котором говорил Лонгин. Просто они лежат в разных плоскостях.

И вот этот второй момент, момент сохранения художественного впечатления, всегда сознавался теоретиками как момент решающей важности для критики, но игнорированием его всегда грешила на деле наша критика. Она подходила к искусству так, как к парламентской речи, как к факту внеэстетическому, она считала своей задачей уничтожить его действие, для того чтобы раскрыть его значение. Плеханов прекрасно сознавал, что разыскание социологического эквивалента всякого художественного произведения составляет первую половину задач критики. «Это зна-



чит, — говорил он, толкуя Белинского, — что за оценкой идеи художественного произведения должен был следовать анализ его *художественных достоинств*. Философия не устраняла эстетики, а, наоборот, прокладывала для нее путь, старалась найти для нее прочное основание. То же надо сказать и о материалистической критике. Стремясь найти общественный эквивалент данного литературного явления, критика эта изменяет своей собственной природе, если не понимает, что дело не может ограничиться нахождением этого эквивалента и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а, напротив, настаивать на раскрытии их перед нею. Вторым актом верной себе материалистической критики должна быть, как это было и у критиков-идеалистов, оценка эстетических достоинств разбираемого произведения... Определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно, и неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, *первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его, как свое необходимое дополнение*» (1922, с. 128—129).

В сходном положении оказывается и проблема искусства в воспитании, которая тоже совершенно явно распадается на два акта, которые один без другого не могут существовать. У нас до последнего времени в школе, так же как и в критике, господствовал публицистический взгляд на искусство. Ученики заучивали ложные и фальшивые социологические формулы по поводу того или иного произведения искусства. «В настоящее время, — говорит Гершензон, — мальчиков дубиной гонят к Пушкину, как скот к пойлу, и дают им пить не живую воду, а химическое разложение  $H_2O$ » (1919, с. 46). Однако было бы совершенно ложно сделать отсюда тот вывод, который делает автор: вся система школьного преподавания искусства несомненно ложна от начала до конца; под видом истории общественной мысли, отразившейся в литературе, наши учащиеся усваивали и лжелитературу и лжесоциологию. Но значит ли это, что возможно преподавание искусства вне всякого со-



циологического фундамента и что можно, только следуя прихоти собственного вкуса, переходить от понятия к понятию и от «Илиады» к Маяковскому. К такому выводу примерно приходит Айхенвальд, когда он утверждает, что литературу преподавать в школе невозможно, да и не нужно. «...Можно ли и должно ли вообще преподавать литературу? — спрашивает он. — Ведь она, как и другие искусства, необязательна. Ведь она представляет собою игру и цветение духа... Допустимо ли разучивать, как урок, то, что Татьяна влюбилась в Онегина или что Лермонтову было и скучно, и грустно, и вечно любить невозможно?...» (Ю. Айхенвальд, 1922, с. 103).

Мысль автора сводится к тому, что преподавать литературу невозможно, что надо ее вывести за скобки, за рамки школьного дела, потому что она требует какого-то иного творческого акта, чем все остальные школьные предметы. Но при этом автор исходит из довольно убогой эстетики, и все его выводы легко открывают свою слабую сторону, когда мы обратимся к его основному положению: «Читать — наслаждаться, а можно ли к наслаждению обязывать?» Если действительно читать — значит наслаждаться, тогда, конечно, литература не поддается преподаванию и ей не место в школе, хотя говорят, что и искусство наслаждения поддается воспитанию.

Конечно, плоха была наша школа, которая изгоняла из уроков литературы всякую литературу. «В настоящее время объяснительное чтение преследует главным образом задачи объяснения содержания читаемого. Но при таком понимании задач объяснительного чтения поэзия как таковая на уроках его отсутствует: например, совершенно утрачивается различие между басней Крылова и прозаическим изложением содержания ее» (П. Блонский, 1922, с. 160—161). Отсюда, из отрицания такого положения дел, Гершензон приходит к выводу: «Поэзия не может и не должна быть обязательным предметом преподавания; пора вернуть ей то место райского гостя на земле, свободно любимого, какое она занимала в древнейшую эпоху, — тогда она снова станет, как в те времена, подлинной наставницей народа в его массе» (1919, с. 47). Здесь совершенно ясна принципиаль-



ная основа этого взгляда — поэзия есть райский гость на земле, ее роль надо свести к роли, какую она играла в древнейшую эпоху. А то, что древнейшая эпоха исчезла безвозвратно и что ни одна решительно вещь в наше время не играет той роли, которую играла тогда, этого Гершензон не замечает именно потому, что считает искусство принципиально отличающимся от всех остальных деятельностей человека. Искусство для него какой-то мистический духовный акт, который никогда не может быть воссоздан из изучения реальных сил психики. По его мнению, поэзия принципиально не поддается научному изучению. «Одной из тяжелых ошибок современной культуры, — говорит он, — является распространение научного, точнее, естественнонаучного метода на изучение поэзии» (там же, с. 41). То, что современный исследователь считает за единственную возможность для правильной разгадки искусства, то кажется Гершензону величайшей ошибкой современной культуры.

Будущие исследования, вероятно, покажут, что акт искусства есть не мистический и небесный акт нашей души, а такой же реальный акт, как и все остальные движения нашего существа, но только он превосходит своей сложностью все прочие. И наше исследование обнаружило, как мы говорили выше, что акт искусства есть творческий акт и не может быть воссоздан путем чисто сознательных операций, но если самое важное в искусстве сводится к бессознательному и к творческому — значит ли это, что всякие сознательные моменты и силы вовсе из него устранены? Обучить творческому акту искусства нельзя, но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению.

Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт искусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понимания, узнавания, ассоциации и т. п. Было бы ложно думать, что последующие бессознательные процессы не зависят от того



направления, какое мы дадим процессам сознательным; организуя известным образом сознание, идущее навстречу искусству, мы заранее обеспечиваем успех или проигрыш этому произведению искусства, и потому очень прав С. Моложавый<sup>106</sup>, когда говорит, что акт искусства есть «осуществленный процесс нашей реакции на явление, хотя бы не приведший к действию. Процесс этот... расширяет личность, обогащает ее новыми возможностями, предрасполагает к законченной реакции на явление, т. е. поведению, имеет по природе своей воспитывающее значение... Потребны не прав, трактуя художественный образ как сгусток мысли — и мысль и образ есть сгусток установки сознания по отношению к явлению или же установка психики, которая вытекала из целого ряда позиций, имеющих подготовительное значение для данной позиции... Но это не дает нам права смешивать, сливать оба эти биологические пути, оба эти психологические процессы на том, например, неопределенном основании, что и мысль и художественный образ есть акт творчества; наоборот, необходимо выявить все их своеобразие, чтобы взять от каждого из них все полностью. В конкретности художественного образа, обусловленного своеобразием ведущего к нему жизненно-психологического пути, — его громадная сила, зажигающая чувство, возбуждающая волю, повышающая энергию, предрасполагающая и подготовляющая к действию» (С. С. Моложавый, Е. Г. Шимкевич, 1924, с. 78, 80, 81).

Эти рассуждения нуждаются только в одной существенной поправке, когда мы из области общей психологии переходим к психологии детской. Здесь при определении жизненной роли и влияния искусства приходится учесть те специфические особенности, с которыми встречается исследователь, подходя к ребенку. Это составляет задачу, конечно, особого исследования, потому что и область детского искусства, и реакция ребенка на нее существенно отличаются от искусства взрослого. Но в самых кратких и сжатых словах можно наметить все же основную линию этого вопроса, как она пролегает через детскую психологию. Две вещи поразительны в детском искусстве: во-первых, это раннее наличие специальной установки, которой требует



искусство и которая несомненно указывает на психологическое родство искусства и игры для ребенка. «Прежде всего важен тот факт, — говорит Бюлер, — что ребенок так рано применяет ту правильную, чуждую действительности установку, которую требует сказка, что он может всецело углубляться в чужие подвиги и следовать за сменой образов в сказке как таковой. Мне кажется, что он утрачивает эту способность в реалистический период своего развития, которая возвращается к нему снова в позднейшие годы...» (1924, с. 369).

Однако искусство у ребенка, видимо, не выполняет тех именно функций, которые оно выполняет в поведении взрослого человека. Лучшим доказательством этого служит детский рисунок, который еще ни в малой степени не входит в область художественного творчества. Ему совершенно незнакомо важное понимание того, что сама линия одним свойством своего построения может сделаться непосредственным выражением настроения и волнения души, и способность передать в позе и в жестах выразительные движения людей и животных развивается в нем чрезвычайно медленно вследствие различных причин, во главе которых стоит тот основной факт, что ребенок рисует не явления, а схемы. И если Селли и некоторые другие авторы утверждали обратное, то они, видимо, давали ложное истолкование некоторым фактам и не замечали той простой вещи, что детский рисунок — это еще не искусство для ребенка. Его искусство своеобразно и отлично от искусства взрослого, но одна чрезвычайно интересная черта сходна у ребенка и у взрослого, и эту черту, как важнейшую в искусстве, следует отметить в заключение. Только недавно исследователи обратили внимание на то, какую громадную роль в детском искусстве играют те «лепые нелепицы», те «забавные бессмыслицы», которые достигаются в детском стихике перестановкой самых обычных жизненных явлений. «Чаше всего желанный абсурд достигается в детской песне тем, что неотъемлемые функции предмета А навязываются предмету Б, а функции предмета Б навязываются предмету А...

Пустынник спросил у меня, сколько земляники растет на дне моря? Я ответил ему: столько же, сколько красных селедочек вырастает в лесу.



Для восприятия этих игровых стихов ребенку необходимо твердое знание истинного положения вещей: селедки живут только в море, земляника — только в лесу. Небывальщина необходима ему лишь тогда, когда он хорошо утвердился в бывальщине» (К. И. Чуковский, 1924, с. 176). И нам думается, что глубоко верна та догадка, что этот частный вид детского искусства очень близко стоит к игре и очень хорошо поясняет нам роль и значение искусства в детской жизни. «Вообще у нас далеко еще не всеми усвоено, какая огромная связь существует между детскими стишками и детскими играми. Оценивая, например, книгу для малолетних детей, критики нередко забывают применять к этим книгам критерий игры, а между тем большинство сохранившихся в народе детских песен не только возникли из игр, но и сами по себе есть игра: игра словами, игра ритмами, звуками... Во всех этих путаницах соблюдается, в сущности, идеальный порядок. У этого безумия есть система. Вовлекая ребенка в *topsy-torvy world*, в перевернутый мир, мы не только не наносим ущерба его интеллектуальной работе, но, напротив, способствуем ей, ибо у ребенка у самого есть стремление создать себе такой перевернутый мир, чтобы тем вернее утвердиться в законах, управляющих миром реальным. Эти нелепицы были бы опасны ребенку, если бы они заслонили подлинные, реальные взаимоотношения идей и вещей. Но они не только не заслоняют их, они их выдвигают, оттеняют, подчеркивают. Они *усиливают* (а не ослабляют) *в ребенке ощущение реальности*» (там же, с. 188).

В самом деле, мы видим и здесь, как искусство двоятся и как для его восприятия необходимо созерцать сразу и истинное положение вещей, и отклонение от этого положения, и как из такого противоречивого восприятия возникает эффект... искусства, и если даже нелепица есть для ребенка орудие овладения реальностью, то мы действительно начинаем понимать, почему крайние левые в нашем искусстве выдвигают формулу: *искусство как метод строения жизни*. Они говорят, что искусство есть жизнестроение потому, что «действительность куется из выявления и сшибания противоречий» (Н. Ф. Чужак, 1923, с. 35). И когда они критикуют искусство как познание жизни и взамен этого



выдвигают идею диалектического чувствования мира через материю, они совершенно совпадают с теми законами искусства, которые раскрывает психология. «Искусство есть своеобразный эмоциональный по преимуществу... диалектический подход к строению жизни» (там же, с. 36).

И отсюда становится уже совершенно ясной та роль, которая ожидает искусство в будущем. Трудно гадать, какие формы примет эта неизвестная жизнь будущего, и еще труднее сказать, какое место займет в этой будущей жизни искусство. Ясно только одно: возникая из реальности и направляясь на нее же, искусство будет определяться самым тесным образом тем основным строем, который примет жизнь.

«В грядущем положении и роль искусства, — говорит Фриче<sup>167</sup>, — едва ли значительно изменятся по сравнению с настоящим и социалистическое общество представит в этом отношении не противоположность капиталистического, а его органическое продолжение» (1923, с. 211).

Если смотреть на искусство как на украшение жизни, тогда такая точка зрения, конечно, весьма допустима, но она коренным образом противоречит тем законам искусства, которые открывает психологическое исследование. Оно показывает, что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни. И это коренным образом опровергает взгляд на искусство как на украшение и заставляет сомневаться в только что приведенном прогнозе. Поскольку в плане будущего несомненно лежит не только переустройство всего человечества на новых началах, не только овладение социальными и хозяйственными процессами, но и «переплавка человека», постольку несомненно переменится и роль искусства.

Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство, какие уже существующие, но бездействующие в нашем организме силы оно призовет к формированию нового человека. Несомненно только то, что в этом процессе искусство скажет самое веское и решающее слово. Без нового искусства не



будет нового человека. И возможности будущего также непредвидимы и неисчислимы наперед для искусства, как и для жизни; как сказал Спиноза: «Того, к чему способно тело, никто еще не определил».

С  
Ф  
И  
И  
И  
Т  
К  
Ф  
О  
Е  
И  
Т  
И  
И  
И  
И

И  
И  
С